

Memoria, tiempo y autenticidad:
tres ficciones para interpretar e intervenir el patrimonio

Marta García de Casasola Gómez
Tesis doctoral, junio de 2012

Programa de doctorado:
Arquitectura, Patrimonio y Medio Ambiente: investigación, reflexión y acción

Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas
Escuela Técnica Superior de Arquitectura
Universidad de Sevilla

Memoria, tiempo y autenticidad:
tres ficciones para interpretar e intervenir el patrimonio

Marta García de Casasola Gómez
Tesis doctoral, junio de 2012

Director: José Ramón Moreno Pérez, doctor arquitecto

INTRODUCCIÓN	p. 13
- <i>Ficción</i>	p. 15
- <i>Estructura de la investigación</i>	p. 21
- <i>Instrucciones de uso de la investigación. Guía</i>	p. 25
1. PUNTO DE PARTIDA	p. 33
1.1 “De Re-aedificatoria” al <i>parlamento de las cosas</i> de Bruno Latour	p. 35
1.1.1.- De Re-aedificatoria	p. 35
1.1.2.- <i>Definición de patrimonio: del objeto al paisaje</i>	p. 43
1.1.3.- Los cuasi objetos cuasi sujetos. El parlamento de las cosas y la república de los espacios	p. 65
1.1.4.- <i>Sobre la condición mutada de los objetos hipermodernos (y sus consecuencias para los bienes culturales)</i>	p. 75
1.1.5.- <i>Transferencias arte/patrimonio: la imagen superviviente</i>	p. 83
1.2 Integrantes y participantes en el juego de la dialógica temporal	p. 97
1.2.1.- <i>Disciplinariedad: pluri-, multi-, inter-, trans-</i>	p. 97
1.3 Cultura vs patrimonio: dialéctica, hibridación, dialógica, aculturación...	p. 103
1.3.1.- <i>El déjà vu</i>	p. 103
1.3.2.- <i>El modernariato</i>	p. 109
1.3.3.- <i>Interpretar e Intervenir</i>	p. 115
1.3.4.- <i>Lo nuevo en el archivo</i>	p. 119
2. SOBRE EL MÉTODO	p. 125
2.1 La cuestión del método: textualidad, hermenéutica, proposiciones, deconstrucción, complejidad	p. 127
2.1.1.- <i>El ready-made como precedente</i>	p. 135
2.1.2.- Del archivo al índice: autobiografías visuales	p. 145
2.1.3.- <i>W. Benjamin: La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica</i>	p. 151
2.2 Genealogía de la definición del objeto patrimonial a partir de la cronología de los siglos XIX, XX (y XXI): la evolución del archivo y de las configuraciones patrimoniales, un continuo de revoluciones-extensiones	p. 159
2.2.1.- <i>Soporte teórico para el desarrollo de un diagnóstico patrimonial de los siglos XX-XXI. Lectura genealógica</i>	p. 159
2.2.2.- <i>5 secciones para leer el siglo: transversalidades</i>	p. 171

3. ESTUDIO DE CASOS p. 177

3.1 Trazas sobre trazas p. 177

3.1.1.- *Justificación de la elección de los casos de estudio* p. 177

3.1.2.- *Tres ficciones para interpretar el patrimonio: memoria, tiempo y autenticidad* p. 183

3.2 De cómo alcanzar la altura de crucero: propuestas logradas o comprender lo incomprensible p. 205

Recuperar la Cartuja recuperada 1989-1992-2011. Claustro de monjes (J.R. y R. Sierra Delgado). Monasterio de Santa M^a de las Cuevas. Isla de la Cartuja, Sevilla (España)

3.3 *El cartero siempre llama dos veces*: la arquitectura de un tiempo ya acontecido de la arquitectura

Eisenman en Scarpa. *El jardín de los pasos perdidos* 1956-1976-2004-2011. El Museo de Castelvecchio. Verona (Italia) p. 275

4. PROPOSICIONES p. 345

4.1 Una larga y entrelazada genealogía hecha de resonancias temporales y secciones longitudinales p. 347

4.2 El proyecto patrimonial “realizado”: procesos de identidad, participación y temporalidad p. 361

4.2.1.- *Mobilis in mobili* p. 361

4.2.2.- *Definición del soporte* p. 365

4.2.3.- *El proyecto patrimonial “realizado”* p. 367

4.2.4.- *El patrimonio cultural como sistema de inmunidad y comunidad* p. 371

Anexos

Anexo 1

p. 377

Una conversación con José Ramón Sierra sobre la intervención en el monasterio de Santa M^a de las Cuevas. Junio 2010

Anexo 2

p. 387

El jardín de los pasos perdidos. Peter Eisenman

Davison, C. (2004) *PETER EISENMAN Il giardino dei passi perduti*.

Marsilio: Venecia 2003

Traducción: G. Scowcroft / M.I. Fernández Medina, 2009

Siglas

p. 391

Glosario

p. 393

Bibliografía

p. 415

Índice de autores

p. 429

Cartografía

p. 435

Nota preliminar

Como casi todas las tesis esta investigación es fruto de una trayectoria profesional e investigadora, en este caso caracterizada por dos instituciones que no pueden pasar desapercibidas, el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico de la Consejería de Cultura y Deporte de la Junta de Andalucía y la Universidad de Sevilla. Permítanme empezar esta nota afirmando que esta tesis es un híbrido que me representa a través de los últimos 10 años.

Es difícil sintetizar lo que ha significado todo este tiempo en el que he desarrollado esta tarea y en el que me he ido formando como profesional y, sobre todo, como persona.

Comenzaremos, cronológicamente, haciendo memoria de lo que para mí significó la obtención de una beca de formación de personal docente e investigador (FPDeI) de la Junta de Andalucía en el año 2000. Este período, que finalmente se vio reducido a dos cursos académicos, se cerró con la obtención del Diploma de Estudios Avanzados (DEA) en 2003, que bajo el título, *La habitación en el umbral: apuntes sobre arquitectura distante*, esbozaba los inicios de la comprensión de los espacios intermedios como clave interpretativa de la arquitectura contemporánea a la vez que permitía poner en juego todo lo aprendido durante una beca de estancia formativa, de dos meses (agosto-octubre de 2001), de la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECID) en la Universidad de Caxias do Sul, en el Estado de Rio Grande do Sul en Brasil. El director de los trabajos fue el profesor José María Cabeza Laínez, que supo valorar en mí a la investigadora que quería llegar a ser.

La obtención de la suficiencia investigadora supuso el inicio de una línea de trabajo que recuperaría mis inquietudes adolescentes del instituto, en el que la búsqueda de respuestas empezaba a trazarse a través de un pensamiento teórico, filosófico, que forma parte de la cultura contemporánea. Es justo citar aquí a mi profesor de filosofía durante el B.U.P. en el Instituto Triana de Sevilla, Antonio Hurtado, que sin duda alguna me ofreció la base de conocimiento sobre la que he seguido trabajando durante todos estos años.

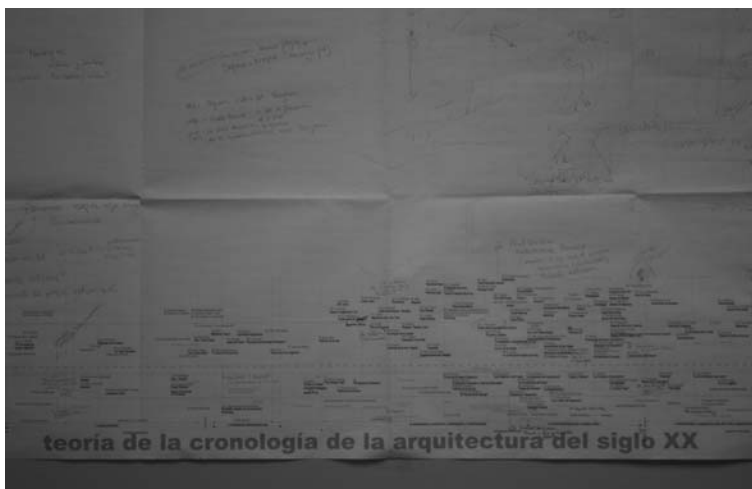
La realización del Máster en Arquitectura y Patrimonio Histórico (MARPH) en su tercera edición (2000-2001) supone un punto de inflexión en el que la apuesta por la especialización implica finalmente un nuevo camino en el que la generación de preguntas en torno al pasado, que se desvela en el presente, se convierte en mecanismo de lectura permanente como parte de la elaboración de diagnósticos. Esta nueva etapa se refuerza a partir de mi incorporación al Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, primero como colaboradora y después como arquitecta del Departamento de Proyectos del Centro de Inmuebles, Obras e Infraestructuras, en el que fundamentalmente se desarrollan diagnósticos y proyectos sobre bienes inmuebles del patrimonio andaluz, tareas que se enmarcan dentro de la línea de investigación denominada "Normalización de la Intervención en el Patrimonio Inmueble". Corresponde aquí citar al director del máster, el profesor Eduardo Mosquera Adell, por su apoyo permanente durante todos estos años y por su contribución al desarrollo de la tesis a través de una breve entrevista que sobre la Cartuja tuvo lugar en el IAPH en junio de 2010. Igualmente le agradezco al profesor José Ramón Sierra su tiempo y su inquietud para llevar a cabo la entrevista que se incorpora como anexo de la tesis.

Agradezco todo el apoyo recibido por mis compañeros del IAPH, en especial al área de investigación del Centro de Intervención. Gracias a José Luis Gómez, historiador del arte, por sus comentarios y a Cinta Delgado Soler, responsable del Departamento de Publicaciones, por sus correcciones sobre la bibliografía. Y sobre todo a mis compañeras arquitectas del Departamento de Proyectos: Teresa Morillo Ruiz, Julia Rey Pérez, Aurora Villalobos Gómez y, especialmente (por sus comentarios siempre oportunos) a Beatriz Castellano Bravo.

Mi faceta docente, que comienza en el año 2004, se la debo al grupo de investigación Composite (HUM-711), del que sigo formando parte en la actualidad. En aquella época estaba dirigido por José Ramón Moreno, quién me ofreció la oportunidad de volver a la escuela como investigadora, participan-



Imagen del despacho de los profesores Carmen Guerra, Carlos Tapia y Marta García de Casasola en la ETSA de Sevilla. (Fuente: MGCG, 2010)



do en los seminarios que por aquel entonces organizaban con el profesor González Sandino y con mis compañeros Carmen Guerra de Hoyos, Mariano Pérez Humanes y Carlos Tapia Martín. Con Carlos y Carmen he tenido el privilegio de compartir aproximadamente 10 metros cuadrados de despacho en el que la inquietud docente e investigadora se respira intensamente. Uno a cada lado, me han ofrecido parte de su conocimiento como quien alimenta a un hijo para que siga creciendo, gracias de verdad. A Carmen le agradezco, además, su paciencia y su saber escuchar, siempre disponible cuando la he necesitado. Durante los últimos años entró a formar parte de este “espacio compartido” Simona Pecoraio, becaria de investigación que está finalizando su tesis. Gracias por el apoyo prestado.

Justo ahí, frente a mí, en ese despacho, pude descubrir un día el instrumento de trabajo que necesitaba: la construcción de “la teoría de la cronología del siglo XX” que había sido trazada por el grupo y que se ofrecía como soporte sobre el que registrar lo patrimonial.

La tarea docente, y el desarrollo de los programas de la asignatura de tercer curso de Composición (Plan 98), basados en la idea de la interpretación de la arquitectura contemporánea como ejercicio crítico de lectura permanente, han contribuido a perfilar esta tesis doctoral en la que la generación de una teoría de intervención en patrimonio parte de la interpretación como mecanismo de comprensión del presente.

Es el director de este trabajo, el profesor José Ramón Moreno Pérez, el que finalmente consiguió encauzar la tarea, equilibrando la participación de las partes implicadas y apostando por la investigación sin dejar de lado la gestión como generadora de conocimiento. Agradezco su trabajo, la aportación de bibliografía específica, siempre bien recibida por su afinamiento, su capacidad crítica y su traslación a la herramienta del proyecto patrimonial como mecanismo de trabajo contemporáneo. No conozco mejor teórico de la arquitectura, incansable lector, traductor e intérprete de los procesos que nos caracterizan. Le agradezco, asimismo, su comprensión durante todo este proceso de germinación y redacción de la tesis en el que no han sido pocas las interrupciones. La paciencia y el respeto por las etapas personales son cualidades que no abundan hoy en día. Espero no defraudarle.

En la actualidad el grupo de investigación Composite se ha reestructurado alcanzando un nivel de puesta en común de las investigaciones en el que, a través de sesiones de trabajo conjunto, se ha fomentado el intercambio de materiales como herramienta generadora de conocimiento. No quiero dejar de citar aquí a los profesores responsables José Enrique López Canti y Félix de la Iglesia Salgado así como al conjunto de investigadores: Marta, Juan, Santiago, Angus, María, Javi, etc.

Para terminar, queda para el final mi más sincero agradecimiento a Román Fernández-Baca Casares, arquitecto y director del IAPH, que siempre me apoyó en esta tarea de generación de un pensamiento teórico en torno a lo patrimonial de la que sin duda él es el primer responsable. La actualización per-

manente de métodos y técnicas no puede entenderse sino a través de su personalidad y de su trabajo como responsable de la institución cultural más importante de Andalucía, y con prestigio a nivel nacional e internacional. Espero que esto pueda servir para seguir formando parte de una institución en la que es un privilegio trabajar.

En numerosas ocasiones, a lo largo de todos estos años, he tenido sensaciones muy diferentes pero, quizá, la que más se ha repetido es la sensación de estar contando cosas muy obvias a la vez que sentir algo de osadía en querer “comprender un siglo”. No he llegado a resolver la duda sobre si esta investigación finalmente se dedica a ordenar evidencias, sin embargo hace ya tiempo que esto dejó de ser una preocupación, ya que ahora sí tengo la certeza de que la puesta en relación de todo lo acontecido en lo patrimonial con la historia del arte y de la arquitectura era una asignatura pendiente que no podía esperar. Sinceramente espero que todo esto sirva para algo, de todas formas ha servido para renombrar este escenario movedizo que caracteriza al pasado, en el que era necesario identificar el nuevo papel que tiene que desempeñar la arquitectura y en el que lo patrimonial, como escenario de trabajo transversal que es por definición, se ofrece ahora como respuesta metodológica. No estamos en tiempos de cuestionar el papel de la metodología en lo que a lo arquitectónico se refiere, asunto ya manido en el ámbito docente y que quizá ya está superado. Metodología sí, como base de trabajo, no como recurso a extender sobre cualquier objeto que siempre demandará de sus propios mecanismos normativos. Y por supuesto, sin pérdida de la creatividad, la consideración de lo patrimonial como lo nuevo resuelve este antiguo debate en el que el patrimonio siempre se caracterizaba por una falta de creatividad generalizada.

No puede faltar mi agradecimiento a Carolina Prieto, arquitecta e investigadora, además de gran amiga, que me ayudó en la parte final de maquetación de la tesis y que me apoyó de manera incansable durante este proceso. Asimismo no quiero dejar de citar a mis alumnos colaboradores de estos años que han sido partícipes de esta tarea: Iván Gallego, Ana Gómez, Nieves Sánchez y Sevlínka Kamenova. Y a los profesores de la FAU/UNLP Ana Ottavianelli y Fernando Gandolfi, arquitectos redactores del proyecto de recuperación de la Casa Mariani-Terruggi (La Plata, Argentina), Sitio de Memoria, que me hicieron llegar el material de trabajo que se aporta al final de la tesis. Les agradezco asimismo la visita guiada que me hicieron a la casa (septiembre de 2011), nunca podré borrar de mi memoria lo que sentí aquel día. Y a Enrique Santana, que amablemente me prestó las imágenes de sus maravillosos cuadros.

Y no quiero olvidar a los compañeros de la biblioteca de la E.T.S. de Arquitectura de Sevilla que estuvieron siempre disponibles para cualquier consulta que quisiera realizarles, al igual que los compañeros de la biblioteca del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico y del Centro de Documentación del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Mi agradecimiento también para el Archivo del Museo de Castelvecchio (AMC) que me facilitó un importante material de trabajo así como algunas de las fotografías que aparecen en la tesis.

Gracias al estudio de arquitectura republica_dm, especialmente a Carlos y Maribel.

A mis amigos.

A toda mi familia, porque son lo más importante, a Joaquín por sus comentarios y correcciones tan valiosos.

Gracias a mis padres, José Luis y Maite (por todo). También a mis hermanas: Maite, Merce y Rosa.

Dedicada a mis hijos, Julio y Mario (por el tiempo prestado, es para ellos).

Y durante todo el proceso, y siempre, gracias a Rafa.

Sevilla, junio de 2012

INTRODUCCIÓN

- <i>Ficción</i>	<i>p. 15</i>
- <i>Estructura de la investigación</i>	<i>p. 21</i>
- <i>Instrucciones de uso de la investigación. Guía</i>	<i>p. 25</i>

Ficción

La palabra “ficción” se utiliza como arranque de la investigación para abordar desde la contemporaneidad la cuestión de la interpretación del pasado. Se entiende tal y como lo propone Peter Eisenman en *El fin de lo clásico, el fin del comienzo: el fin del fin*, donde se describen las tres ficciones que han actuado como axiomática continua en la que fundar lo clásico-moderno.¹

Partiendo de la definición de la Real Academia², el término ficción se asocia con lo que no es verdad, al mismo tiempo que se relaciona con lo que puede ser y no es, con la posibilidad, un significado próximo a lo virtual, algo que tiene que ver con una definición actualizada de la creatividad. El término goza por su extensión de un vaivén de significados, que hace difícil su manejo. Marc Augé -en el prólogo de su libro *Ficciones de fin de siglo-* responde a ese vaivén, y reconoce en su ambigüedad un mecanismo de organización de la realidad contemporánea, titulando a la introducción *Las ambigüedades conquistadoras de la ficción*. Es lo que G. Agamben, siguiendo a Foucault, ha pensado en su asignatura *Sobre el método* bajo el nombre de dispositivo. Dice así:

La palabra “ficción” es portadora de todas las ambigüedades de nuestro presente. (...)

¿Qué tiene que ver la ficción con respecto a la ambivalencia y la ambigüedad? A simple vista, la noción de ficción es una muestra de ambivalencia. El diccionario le reconoce como primer significado el de la mentira, oponiéndolo a la noción de verdad. Pero le reconoce, también, como segundo significado el de invención, imaginación, oponiéndolo al de realidad.

¿Estamos hoy en día viviendo ficciones? Si atendemos a los significados del diccionario, nuestra tentación sería responder: sí y no.

Así pues, ¿vivimos ficciones según el segundo significado del término: cuentos, relatos, creaciones imaginarias? Una

1. Una versión completa sobre este diagnóstico de cambio de paradigma, en el que se enmarca el modo de hacer de Peter Eisenman, puede consultarse en los programas de las asignaturas de Teoría de la Arquitectura y Composición del profesor José Ramón Moreno Pérez, impartidas en el Plan del 98 en la ETSA de la Universidad de Sevilla.

2. ficción (Del lat. Fictio, -onis).

1. f. Acción y efecto de fingir.

2. f. Invención, cosa fingida.

3. f. Clase de obras literarias o cinematográficas, generalmente narrativas, que tratan de sucesos y personajes imaginarios. Obra, libro de ficción.

-de derecho, o -legal

1. f. Der. La que introduce o autoriza la ley o la jurisprudencia a favor de alguien; como cuando al hijo concebido se le tiene por nacido.

(Fuente: www.rae.es)

vez más, sí y no.

Sí, porque en cada una de nuestras vidas individuales y con motivo de las diferentes manifestaciones de la vida colectiva nos explicamos historias a nosotros mismos, nos hacemos nuestra propia película. Esta necesidad de narración queda expresada en los tabloides desde el momento en que se asocia una de las figuras de la vida mundana internacional a uno de los acontecimientos normales de la vida biológica y social: nacimiento, boda, divorcio, enfermedad, muerte.

No, porque la narratividad que se expresa en esos momentos es una narratividad sin autor, porque la narración parte de las imágenes en vez de crearlas, porque depende de los estereotipos que se vinculan a ella.

Las ficciones del día son, pues, más ambiguas que ambivalentes: no son ni mentiras ni creaciones: Temibles por esta misma razón, no se distinguen radicalmente ni de la verdad ni de la realidad, si bien se proponen sustituirlas. (AUGÉ, 2001: 9-11)

Ficciones es además el título de una de las obras de Borges más conocidas que consta de dos partes, al tratarse de relatos agrupados en función de la fecha en la que fueron escritos. La primera parte, *El jardín de los senderos que se bifurcan* (1941), consta de 7 relatos que culminan con el también llamado *El jardín de los senderos que se bifurcan*. La segunda parte, *Artificios* (1944), consta de 9 cuentos entre los que se encuentra, según el prólogo realizado por el propio Borges, su mejor cuento, *El Sur*.

¿Por qué titular este conjunto de relatos cortos con la palabra *ficción*? De nuevo, en el texto que construye el relato de *El jardín*, se introduce la palabra ficción con una carga de ambigüedad ya asumida en esta tesis. Parece, en cualquier caso, que es un término que remite de nuevo al mundo de lo posible, permitiendo describir la realidad apostando por nuevas lecturas que incorporan una cierta relación con el acto creativo. Este juego casi metafísico con el que describir cosas a partir de otras, genera nuevas posibilidades en las que el futuro reconoce diversos porvenires a la vez que reconoce que el porvenir ya existe.³

Por este motivo se traslada el término al título de la investigación en el que se perfilan esas nuevas ficciones de la contemporaneidad como mecanismos de comprensión de lo patrimonial, en la que no se renuncia a la incorporación de otras nuevas que vengan a resolver demandas que surjan a partir de los diversos caminos, posibles, que puedan trazarse para construir cualquier acto interpretativo finalmente entendido como generación de *lo nuevo*.

Encontramos alusiones a esta idea del mundo como ficción en autores como Vilém Flusser: *El mundo como un conjunto de puntos sin puntos centrales puede percibirse como una ficción, como modelo o proyecto de mundo*. (2002: 12)

3. (...) Me detuve, como es natural, en la frase: Dejo a los varios porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan. Casi en el acto comprendí; el jardín de los senderos que se bifurcan era la novela caótica; la frase varios porvenires (no a todos) me sugirió la imagen de la bifurcación en el tiempo, no en el espacio. La relectura general de la obra confirmó esa teoría. En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pên, opta —simultáneamente— por todas. Crea, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. De ahí las contradicciones de la novela. (BORGES, 2009: 112-113)

A partir de aquí generamos una pregunta de arranque para la tesis: ¿Tenemos por delante el reto y la necesidad de construir ficciones que nos permitan comprender el mundo?

En el prólogo de la edición del libro de Flusser, *Filosofía del diseño*, Gustavo Bernardo, profesor brasileiro que ha desarrollado una tesis doctoral sobre este autor, apunta: *Las aproximaciones que Flusser promueve entre los campos del arte y la técnica producen una especie de "ficción filosófica". Esa ficción filosófica, más que un estilo, es un modo de pensar y encontrarse en el mundo, (...) Por lo tanto, retomando las ficciones de Eisenman estamos ante un procedimiento o una forma de aproximación a la realidad que precisa de la definición de mecanismos o filtros que resuelvan la comprensión de la misma. Finalmente, lo que inicialmente parece un recurso artificioso, irreal, termina por convertirse en certeza. Trasladándolo al método científico estaríamos ante la definición de la hipótesis de partida a partir de la cual pasar a la experimentación que nos permita obtener resultados, siempre en la búsqueda de certezas que nos acerquen a la idea de "verdad".*

Memoria, tiempo y autenticidad, se plantean así como ficciones que filtran la interpretación del objeto patrimonial. Se trata de proporcionar nuevas herramientas de trabajo que, cargadas de una cierta dosis de temporalidad, sean capaces de absorber aquello que entra en juego en este debate con el pasado. La actualización del discurso en la contemporaneidad demanda de nuevos posicionamientos en los que tenga cabida el pasado para lo que se hace imprescindible trabajar desde lo que Latour ha definido como "la construcción social de la ciencia" (LATOUR; WOOLGAR, 1995: 19).

El debate permanentemente vigente sobre la separación entre lo social y lo intelectual, es abordado por Latour a través de un ejercicio de inmersión en un laboratorio, experiencia descrita en su libro *La vida en el laboratorio. La construcción de los hechos científicos*, que nos va a permitir aclarar la idea de ficción en relación a su significado en el mundo de la ciencia.⁴ De esta manera se reconoce la naturaleza ficticia del proceso científico y la posible identificación del *laboratorio como sistema de inscripción gráfica, o casi como texto* (1995: 63). Se trata de comprender la ciencia como un proceso proyectivo, en lugar de objetivo, para poder trasladarlo a esta metodología de interpretación propuesta como arranque de la investigación, en la que la "falta de objetividad" no está reñida con "la búsqueda de la verdad" tan reivindicada por los científicos.

Latour nos presenta una experiencia sorprendente que describe el trabajo que como "observador" realiza un sociólogo que se introduce en la vida del laboratorio. Desde la hipótesis de partida se construye esa identidad del personaje "observador" que mira al científico en su ambiente para finalmente identificarlo con el "informador". El relato discurre de tal forma que el objetivo a alcanzar definido como "la construcción social de la ciencia" se describe a partir de dos

4. (...) Por ello, como definición de trabajo, se podría decir que nos interesa la construcción social del conocimiento científico en la medida en que esta presta atención a los procesos mediante los que los científicos dan sentido a sus observaciones. (LATOUR; WOOLGAR, 1995)

grandes aportaciones:

- La ciencia y lo social no pueden aislarse, ya que la primera debe estar al servicio de la segunda y, sobre todo, porque se dedica a construirla.

Ante esto, lo patrimonial es una construcción social de nuestra identidad y demanda, al mismo tiempo, de una metodología rigurosa basada en el método científico, lo que significa que trabajamos en un campo que resuelve este posible aislamiento que Latour denuncia.

- El método científico no puede alcanzar la verdad de forma tajante. La constatación de que estamos ante un modo de hacer que opera con interpretaciones, generando ficciones entendidas como certezas, hace que lo patrimonial pueda sentirse próximo a esta metodología legitimada y que cuente con la credibilidad como su máxima característica.

Pero además de estas dos grandes aportaciones que se presentan como puntos de partida vigentes, sobre los que seguir pensando, permitiendo la transformación de los resultados, lo que nos interesa es el debate disciplinar que subyace en el discurso. La disolución disciplinar también está presente de tal forma que Latour llega a afirmar que comenzó a realizar un estudio sociológico de la biología para, finalmente, dedicarse a ver la sociología biológicamente. Al mismo tiempo se apunta que los procesos científicos, en la mayoría de los casos, sufren modificaciones o generan discusiones a partir de las circunstancias de contexto, algo a priori ajeno e incluso inadmisibles en el método científico donde la asepsia y la objetividad deben garantizar los procesos (sin situaciones de contexto).

La investigación constata la necesidad de construir puentes entre la ciencia y lo social. El eterno debate que separa lo “alto” de lo “bajo” de repente encuentra solución en el ejercicio comparativo que se hace entre el método científico y la sociología. No estamos tan alejados y nos parecemos bastante más de lo que creemos, lo que nos diferencia es el laboratorio como espacio de trabajo. El trabajo de Latour se centra en describir los procesos que tienen lugar en el laboratorio, donde el objetivo final es la construcción de hechos para lo cual se establecen/normalizan mecanismos de generación de inscripciones gráficas que convierten el proceso casi en un texto que busca estructurarse para dar una respuesta ordenada.

Los científicos persuaden a la sociedad de tal forma que convencen en relación a la falta de intermediación en su tarea: *no hay mediación entre lo que se dice y la verdad*. Quizá aquí está la clave de la aparente diferencia ya que en nuestra tarea interpretativa/ comunicativa, que podría definirse como proyectual, reconocemos nuestro papel de mediadores o filtros frente a los objetos patrimoniales.

En este escenario aparecen los términos ficción y ficticio⁵, de nue-

vo con un cierto carácter de ambigüedad. Inicialmente comienzan siendo algo imaginario para convertirse en “acuerdo” para construir algo próximo a la idea de verdad. Las convenciones o ficciones definidas en el ámbito científico son trasladadas a la investigación generando indicios o conceptos suficientemente amplios como para representar, en este caso la tarea patrimonial. El ejercicio de desvelamiento es similar e implica observar y describir para poder interpretar. Incluso se identifica la necesidad de introducir “desplazamientos”, como situaciones externas o modificaciones de contorno, inadmisibles inicialmente en el método científico pero reconocidos por Latour en su estudio. Estos desplazamientos “seriados” generan el conocimiento a partir de las discusiones que se suceden en torno a ellos.

Latour reconoce asimismo la importancia de aproximar lo cotidiano a lo científico, algo inicialmente resuelto en la cultura patrimonial sobre todo desde que los llamados patrimonios emergentes (contemporáneo, industrial, antropológico, etc.) han entrado en el juego metodológico.

Todo tiene que ver con el lenguaje y con la manera en que se describen los hechos. *Para los semióticos, la ciencia es una forma de ficción o discurso como otro cualquiera (Foucault, 1966), uno de cuyos efectos es el “efecto verdad”, que (como todos los otros efectos literarios) nace de características textuales tales como el tiempo de los verbos, la estructura de la enunciación, las modalidades, etc.* (1995: 172). Quizá la apuesta de este experimento es resolver el vínculo entre ciencia y literatura, explicitándolo y explicándolo.

5. *ficticio*. (Del lat. *fictiti*us).

1. adj. Fingido, imaginario o falso.

2. adj. Convencional, que resulta de una convención.

(Fuente: www.rae.es)

Estructura de la investigación

La formulación de estos conceptos, que permiten aproximarnos a lo patrimonial, se realiza trazando una estructura de la investigación, que debe partir de un diagnóstico desde el cual “posicionar” las interpretaciones que construirán una discursividad propia capaz de ofrecer respuestas.

El texto que aquí se presenta consta de 5 partes, que son la traslación directa de la estructura básica de una investigación:

- | | |
|--------------------|--------------------|
| - Introducción | - INTRODUCCIÓN |
| | - PUNTO DE PARTIDA |
| - Método | - SOBRE EL MÉTODO |
| - Estudio de casos | - ESTUDIO DE CASOS |
| - Conclusiones | - PROPOSICIONES |

La *Introducción* se ocupa de la justificación inicial del título de la tesis como hilo conductor cuya continuidad permite ir describiendo el contenido del trabajo.

Para construir una definición de patrimonio que se actualiza continuamente en un presente como éste, es necesario identificar una posición, un tanto inquietante, en cuyo suelo movedizo se asiente perentoriamente la construcción teórica del término.

Como si del capitán Nemo se tratara, este ejercicio propone una inmersión en este pasado que está pasando a través del reconocimiento de una hermenéutica de lo patrimonial.

(...) Comprender e interpretar textos no es solo una instancia científica, sino que pertenece con toda evidencia a la experiencia humana del mundo. En su origen el problema hermenéutico no es en modo alguno un problema metódico. No se interesa por un método de la comprensión que permita someter los textos, igual que cualquier otro objeto de la experiencia, al conocimiento científico. Ni siquiera se ocupa

básicamente de constituir un conocimiento seguro y acorde con el ideal metódico de la ciencia. Y sin embargo trata de ciencia, y trata también de verdad. Cuando se comprende la tradición no sólo se comprenden textos, sino que se adquieren perspectivas y se conocen verdades. ¿Qué clase de conocimiento es éste, y cuál es su verdad?. (GADAMER, 2003: 7)

Por lo tanto, esta es la axiomática sobre la que se desarrolla la investigación, construir un espacio de intermediación-traducción-ampliación del presente en el pasado, y presencia de éste en el presente, en el que podamos lanzar los cuestionamientos de la contemporaneidad. Para ello será necesario introducir el “reconstruir” como mecanismo de desplazamiento, ya que la reconstrucción no se referirá a un rehacer desde la cronología, sino más bien a una lectura crítica capaz de generar algo nuevo. Asimismo, incorporando materiales capaces de introducir aperturas en el discurso que complementen los caminos trazados y permitan que el discurso adquiera el valor de lo poliédrico.

ESQUEMA HERMENÉUTICO	
reconstrucción (desplazarse)	
	[espacio de intermediación-traducción-ampliación del presente en el pasado y presencia de éste en el presente]
incorporación (abrir)	

El esquema hermenéutico aparentemente soportado en el ejercicio interpretativo de textos siempre ha estado acompañado de una traslación visual, generando imágenes como representaciones de lo aprendido.

La aparición de la fotografía y su evolución técnica a lo largo del siglo XX han generado toda una filosofía de la fotografía que Vilém Flusser ha sabido describir con precisión (2001). Su conceptualización de la imagen como “superficie con significado” en la que entran en juego cuestiones que tienen que ver con el mundo de la imaginación y con la abstracción como mecanismos de producción, está relacionada con el papel del que la “escanea” como generador de interpretaciones posibles.

Se define así el concepto de “imagen técnica” como conceptualización de la generación artificial de imágenes como instrumento de visualización en el que también adquiere presencia aquello que se

quiere transmitir. El texto resurge como parte de este ejercicio de abstracción de la realidad que constituye el mundo de la imagen, reconociendo así la importancia de los grandes acontecimientos de la historia de la humanidad: la aparición de la escritura y el invento de la fotografía.

FILOSOFÍA DE LA FOTOGRAFÍA (V. FLUSSER)	
IMAGEN TÉCNICA	TEXTO
	mediar interpretar
	IMAGEN

Instrucciones de uso de la investigación. Guía

“Desvelar” el pasado requiere de una doble tarea: por un lado, el reconocimiento de estratos temporales que conforman “el objeto” en el presente y, por otro, la incorporación del mismo a una lectura genealógica que construya una teoría de intervención en patrimonio. Esta teoría se centra en el siglo XX, fundamentalmente, y se convierte en punto de arranque de un inicio de siglo en el que esta actitud, de lectura permanente de lo que existe como mecanismo de proyecto futuro, parece constituirse como posible respuesta de una sociedad en crisis que demanda certezas.

El primer objetivo de la investigación es representar una evolución de la definición del objeto patrimonial que se proyecta, así como también ofrecer nuevas herramientas de aproximación que permitan incorporar todos los tiempos. Nos situamos ante bienes culturales fruto de un pasado formado por capas que ahora necesitan ser desveladas. Esos objetos, definidos inicialmente como monumentos y acotados espacialmente, han pasado a situarse en escenarios más complejos de límites difusos, en el que se construyen realidades a diferentes escalas.

El capítulo 1 *Punto de partida* trata de clarificar la construcción de una teoría de intervención en patrimonio que permita, primero, definir instrumentos de aproximación al conocimiento de estos objetos a través de la interpretación y, segundo, posibilitar la generación de metodologías y criterios de intervención a través de la herramienta de proyecto patrimonial⁶. Esto implica construir un suelo teórico reconocible que permita a la investigación proceder abriendo –deconstruyendo– las categorías actuales a los desafíos de una cultura de la complejidad.

Para ello se parte del esquema interpretativo utilizado en cualquier ejercicio de puesta en valor o musealización. De esta forma se trata de explicitar cuál es la axiomática sobre la que se construye el discurso, tratando de clarificar así los siguientes cuestionamientos:

6. El proyecto patrimonial ha sido ensayado en el Máster de Arquitectura y Patrimonio Histórico (MARPH) y en el IAPH como modelo metodológico para intervenir en el Patrimonio.

qué, quién, cómo. Esta idea se traduciría de la siguiente forma:

¿Qué es patrimonio? ¿Cuándo hay patrimonio? La naturaleza de lo patrimonial

1.1 “De Re-aedificatoria” al parlamento de las cosas de Bruno Latour

1.1.1.- De Re-aedificatoria

1.1.2.- *Definición de patrimonio: del objeto al paisaje*

1.1.3.- Los cuasi objetos cuasi sujetos. El parlamento de las cosas y la república de los espacios

1.1.4.- *Sobre la condición mutada de los objetos hipermóviles (y sus consecuencias para los Bienes Culturales)*

1.1.5.- *Transferencias arte/patrimonio: la imagen superviviente*

¿Quién participa en este debate? ¿Para quién se realiza? Función inmunológica (Estrés / cultura)

1.2 Integrantes y participantes en el juego de la dialógica temporal

1.2.1.- *Disciplinarietà: pluri-, multi-, inter-, trans-*

¿Cómo lo realizamos? ¿Cuál es la metodología propuesta?

Aquí entran en juego las ficciones propuestas como herramientas de comprensión de estos “objetos”.

1.3 Cultura vs patrimonio: dialéctica, hibridación, dialógica, aculturación...

1.3.1.- *El déjà vu*

1.3.2.- *El modernariato*

1.3.3.- *Interpretar e intervenir*

1.3.4.- *Lo nuevo en el archivo*

Actualizar el diagnóstico del presente nos obliga a situarnos en un territorio en el que lo patrimonial se aborda desde la definición de una identidad colectiva de tal forma que generamos discursos para definir estos objetos-sujetos, apoyándonos en el acto de separar o desdoblar nuestro propio yo, generando descripciones que se soportan en una especie de definición de autorretratos, de autobiografías visuales, en los que el registro para generar archivos va a convertirse en tarea básica del conocimiento del pasado.

La cita que a continuación se transcribe de Valente permite justificar el arranque a partir del cual se va a desarrollar la investigación, que no puede dejar de lado la importancia narcisista del yo como espectador/actor que debe desdoblarse y que ya no está en el centro del universo, por lo que describe una experiencia que es anónima y cuya descripción temporal se soporta a través de una estructura en forma de diario.

Disolver en el contenido de la tradición la experiencia personal, con lo que la tradición no se repite sino que se continúa o recomienza.

Disuelta en el contenido de la tradición, la experiencia per-

sonal es anónima (es de todos los hombres).

Ese punto de disolución sería el punto de incidencia de la visión particular con el potencial expresivo universal (con el movimiento primario, con el Ursatz). (2011: 11)

Diario anónimo (1959-2000) recoge toda una serie de anotaciones que J.A. Valente fue realizando a lo largo de su vida. Un material que ahora ve la luz y que precisa de un encaje conceptual para entender el alcance de lo que se nos está presentando. La idea de diario es obvia en cuanto que recoge la cronología como soporte que ordena esta serie de fragmentos inconexos. La idea de la anonimidad tiene que ver con dos conceptos, por un lado el de identidad y, por el otro, el de otredad. El propio Valente definiría lo que es un diario anónimo, *papeles inéditos de personajes que probablemente no existen pero que de algún modo debieran haber existido* (2011: 10). Describiendo el carácter atemporal de este artificio cronológico, permítanme la aparente contradicción, detectamos cómo precisa máscaras para representar mediante imágenes las situaciones vividas. La tarea autobiográfica subyace en estas páginas pero está casi ausente. La idea del autorretrato tiene sentido si reconocemos la necesidad de desdoblar el yo cuando pretendemos mirarnos y, finalmente, tenemos que describir al “otro”. Estamos ante la lectura de fragmentos, como no podía ser de otra forma, en la que la presencia de vacíos se hace necesaria para reconocer la libertad que impera en esta traslación de preocupaciones, ideas e inquietudes del poeta. Estamos ante el registro de esas anotaciones que, a modo de archivo, representan una imagen hasta ahora poco conocida de Valente. El texto arranca con una primera nota del 18 de octubre de 1959 en la que se transcribe una cita de Sartre a propósito de una reflexión en torno a la visión de la realidad que tiene Juan Ramón Jiménez.

“La actitud original de Baudelaire es la de un hombre inclinado. Inclinado sobre sí, como Narciso. No hay en él conciencia inmediata que una mirada punzante no traspase. Para nosotros, basta ver el árbol o la casa; totalmente absorbidos en su contemplación, nos olvidamos de nosotros mismos. Baudelaire es el hombre que jamás olvida. Se mira ver; mira para verse mirar; contempla su conciencia del árbol, de la casa, y las cosas sólo se le aparecen a través de ella, más pálidas, más pequeñas, menos conmovedoras, como si las viera a través de un antejojo. [...] “¡Qué importancia –escribe- lo que puede ser la realidad situada fuera de mí, si me ha ayudado a vivir, a sentir que soy lo que soy!” [...] Pretextos, reflejos, pantallas, los objetos jamás valen por sí mismos y no tienen otra misión que la de darle la oportunidad de contemplarse mientras los ve” (Sartre, p.18). (2011: 35)

El ejercicio propuesto de reconocimiento de objetos y de incorporación de identidades a partir del desdoblamiento del yo encuentra, en un primer momento, en las instituciones de los museos una traslación posible. El museo surge así como la tipología capaz de coser,

7. La mayor creatividad que se observa en los museos de la última década es una creatividad arquitectónica, no museográfica ni mucho menos museológica. La crisis de las vanguardias, el agotamiento de la innovación estética, la falta de nuevas ideas acerca de la función del museo, se ha tratado de resolver convirtiendo al museo en centro cultural. El caso del Centro Pompidou es ejemplar en este sentido. O, por otro lado, convocando a grandes arquitectos que hagan envases llamativos -el Guggenheim de Bilbao es el caso más emblemático- sin preocuparse mucho sobre qué poner adentro, o cómo comunicar lo que se va a exhibir.

Hay discusiones interesantes de pedagogía museográfica y aplicación de nuevas tecnologías informáticas para revitalizar los museos y volverlos interactivos. No podemos desconocerlo. Pero la noción misma de museo está estancada. Algunos trabajos de James Clifford, Andreas Huyssen y varios más parecen interesantes para repensar la función del museo, pero no hay que olvidar que las reflexiones de Clifford y Huyssen sobre este tema están ligadas a proyectos de investigación que exceden lo museológico: cómo trabajar sobre la memoria en la actualidad, cómo documentar dramas históricos, qué puede significar para el arte, ahora encandilado por las instalaciones, ese arte tan poco museificable o tan difícil de museificar. Los estudios culturales tienen atractivas oportunidades para repensar el patrimonio, la historia, la memoria y los olvidos, a fin de que las instituciones y las políticas culturales se renueven con algo más que con astucias publicitarias.

Es curioso: estamos en una época de vasta reflexión sobre la memoria. Se vuelve a repensar el holocausto, las dictaduras del cono sur en América Latina, otros países están redescubriendo qué hacer con su pasado. De modo que es posible pronosticar que nos estamos acercando a un momento en que se va a re-lexionar el museo por la necesidad de tener una institución que canalice esta nueva visión sobre la memoria. En todo caso, será la prueba para ver si el museo todavía es necesario. (GARCÍA CANCLINI, 2000)

conceptual y materialmente, las cuestiones tratadas en este debate sobre lo que significa intervenir en el pasado. La idea de museo que aquí se tiene incluye a cualquier ejercicio de musealización y puesta en valor que queramos incorporar, desde el contenedor de obras de arte al museo interactivo, pasando por los monumentos conmemorativos y aquellas intervenciones en patrimonio que se leen a partir de esta necesidad de transferencia de conocimiento permanente a la que nos obliga el siglo XXI.⁷ García Canclini nos ofrece una definición del museo que supera todos los prejuicios que podamos tener sobre esta tipología, cuestionando incluso la necesidad de contar con una “institución que canalice esta nueva visión sobre la memoria”. Porque los museos del siglo XXI incorporan la reflexión sobre la memoria como su objetivo principal, lo que supone una reformulación de estos espacios cargados ahora más que nunca de dosis de temporalidad. En este sentido, la arquitectura tendrá que dedicarse intensamente al espacio y al tiempo, y esto está implícito en lo patrimonial como parte de su definición.

Con la evolución de la tesis dejaremos a un lado la tipología arquitectónica del museo para pasar a un concepto más complejo de lo patrimonial en el que el archivo (cultural) debe ser capaz de representar cualquier manifestación cultural y ejercicio de transferencia que queramos reconocer. Se trata, por lo tanto, de un espacio/tiempo cargado de prejuicios pero que ha sabido actualizarse de forma permanente, y que finalmente considerará la conmemoración de la ausencia como objeto del siglo XXI (y como consecuencia del sufrimiento que tuvo lugar en Europa durante el holocausto judío).

Situarnos sobre un escenario de transferencias arte/arquitectura facilitará la búsqueda de instrumentos de visualización de esta nueva idea de lo patrimonial que ofrece objetos de gran valor cultural, cargados de temporalidad, y dispuestos a provocar nuevas experiencias en la que lo fenomenológico se ofrece como mecanismo. Los bienes culturales se convierten así en objetos atractivos sobre los que seguir trabajando, en el eslabón propicio para seguir facilitando que la evolución, entendida como metamorfosis, siga teniendo lugar en este escenario en movimiento.

Lo patrimonial se sitúa ante un nuevo escenario, el de la vida. La habitabilidad contemporánea se presenta como el marco en el que tiene lugar lo “común”, que se juega bajo el proceso del “proyecto vital”. Para ello situaremos a los objetos patrimoniales en lo que Latour ha definido como “el parlamento de las cosas” y Sloterdijk como “una república de los espacios”.⁸

En su nota introductoria a *Esferas III*, Sloterdijk plantea una hipótesis de partida trasladable a esta investigación. Entendida como diagnóstico, apuesta por una obsolescencia de la filosofía como modelo de pensamiento para dar paso a la biosofía. Esta tendencia, en relación directa con la aparición de la genética en los años 60-70, se enmarca en la consideración de la atmósfera como entorno,

propiciando que tenga lugar lo complejo, reconociendo la red como estructura capaz de englobar al movimiento. Se trata de apostar por una nueva alianza entre conocimiento y vida en la que lo patrimonial, entendido como herramienta de conocimiento (transversal) ofrece respuestas que casi a modo de ensayo ponen en juego una nueva forma de habitar.

(...) Si esto es así, la relación entre saber y vida hay que repensarla mucho más ampliamente aún de lo que se les ocurrió hacerlo a los reformistas del siglo XX. Es evidente que se ha agotado la forma de pensar y de vida de la vieja Europa, la filosofía; la biosofía acaba de comenzar su trabajo, la teoría de las atmósferas se acaba de consolidar provisionalmente, la teoría general de los sistemas de inmunidad y de los sistemas de comunidad está en sus inicios, una teoría de los lugares, de las situaciones, de las inmersiones se pone en marcha lentamente, la sustitución de la sociología por la teoría de las redes de actores es una hipótesis con poca recepción aún, consideraciones sobre la movilización de un colectivo constituido realísticamente con el fin de aprobar una nueva constitución para la sociedad global del saber no han mostrado apenas más que esbozos. En estos indicios no puede reconocerse sin más una tendencia común. Sólo algo está claro: donde se lamentaban pérdidas de forma, aparecen ganancias en movilidad. (2006: 24)

La hermenéutica y la lectura genealógica son el instrumento metodológico para generar la teoría.

El capítulo 2 *Sobre el método* tratará así sobre la metodología necesaria para construir la teoría a través de la hermenéutica y la lectura genealógica. La incorporación del descubrimiento de la fotografía, y su evolución, así como dos de los grandes acontecimientos artísticos de la historia del siglo XX necesarios para construir el discurso y relacionados con lo anterior, la publicación de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* publicada por Walter Benjamin en 1936 y los *ready-mades* de Marcel Duchamp, completan el escenario sobre el que la investigación se desarrolla. Todo ello para generar una “cartografía contemporánea” que pretende representar el siglo en relación a lo patrimonial, tratar de comprenderlo.

2.1 La cuestión del método: textualidad, hermenéutica, proposiciones, deconstrucción, complejidad

2.1.1.- *El ready-made como precedente*

2.1.2.- Del archivo al índice: autobiografías visuales

2.1.3.- *W. Benjamin: La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*

2.2 Genealogía de la definición del objeto patrimonial a partir de la cronología de los siglos XIX, XX (y XXI): la evolución del archivo y de las configuraciones patrimoniales, un continuo de revoluciones-extensiones

2.2.1.- *Soporte teórico para el desarrollo de un diagnóstico patrimonial de los siglos XX-XXI. Lectura genealógica*

2.2.2.- *5 secciones para leer el siglo: transversalidades*

8. (...) *La vida se articula en escenarios simultáneos, imbricados unos en otros, se produce y consume en talleres interconectados. Pero lo decisivo para nosotros: ella produce siempre el espacio en el que es y que es en ella. Así como Bruno Latour ha hablado de un “parlamento de las cosas”, nosotros, con ayuda de la metáfora de la espuma, pretendemos ocuparnos de una república de los espacios. (SLOTERDIJK, 2006: 23)*

El capítulo 3, *Estudio de casos*, ejemplifica a través de ejercicios interpretativos la hipótesis de partida de la tesis. Por un lado, la necesidad de establecer mecanismos de aproximación que permitan que la interpretación tenga lugar, y por otro, la inclusión de estos objetos en un escenario más complejo, en el que nos alejaremos para situar la temporalidad de cada caso sobre la cronología trabajada.

Los ejemplos elegidos cumplen una doble función: por una parte son intervenciones de referencia a nivel internacional y a nivel nacional, trabajando sobre objetos del pasado de gran envergadura y no exentos de complejidad. Y por otra parte, se sitúan en la cronología de forma estratégica sobre el siglo XX, permitiendo extraer lecturas y conclusiones para esbozar un inicio de siglo (XXI) en el que la intervención en patrimonio se convierte en alternativa de futuro.⁹ En ambos casos los arquitectos redactores se sitúan sobre un campo teórico sólido que propicia el desarrollo de las interpretaciones como mecanismo de generación de conocimiento.

3.1 Trazas sobre trazas: pautas de lectura

3.1.1.- *Justificación de la elección de los casos de estudio*

3.1.2.- *Tres ficciones para interpretar el patrimonio: memoria, tiempo y autenticidad*

3.2 De cómo alcanzar la altura de crucero: propuestas logradas o comprender lo incomprensible

Recuperar la Cartuja recuperada 1989-1992-2011. Claustro de Monjes (J.R. y R. Sierra Delgado). Monasterio de Santa M^a de las Cuevas. Isla de la Cartuja, Sevilla (España)

3.3 El cartero siempre llama dos veces: la arquitectura de un tiempo ya acontecido de la arquitectura

Eisenman en Scarpa. El Jardín de los pasos perdidos 1956-1976-2004-2011. El Museo de Castelvecchio. Verona (Italia)

9. *En la historia de la arquitectura y del arte más en general existen momentos particulares o "casos" singulares que asumen un valor crítico determinante para la comprensión de ciclos culturales completos. Nos referimos a edificios, o producciones estilísticamente unitarias, que parecen marcar un punto de pasaje, un momento de crisis en una cultura que ha llegado a un alto grado de madurez y que, precisamente en su momento de máxima intensidad, siente de un modo confuso la necesidad de verificar su propia coherencia histórica, dando origen así a obras que recapitulan en ellas mismas, por sus características, los horizontes complementarios de diversas experiencias, de culturas a menudo distantes a pesar de su continuidad.* (Tafari en VIDLER, 2011: 177)

El último capítulo, *Proposiciones*, describirá la genealogía realizada sobre la que el proyecto patrimonial (actualizado) se ofrece como alternativa para la arquitectura en un momento en el que la sociedad demanda respuestas, casi como certezas, capaces de ofrecer garantías futuras de intervención sobre estos objetos que adquieren cada vez más importancia en la definición de este nuevo escenario de la vida del que formamos parte.

La cartografía permitirá describir un diagnóstico de lo ocurrido en el siglo XX en relación a lo patrimonial y contribuirá a definir una situación de partida del presente. El método planteado en la investigación se apoyará en la teoría de la cronología de la arquitectura del siglo XX sobre la que trazar una lectura genealógica de lo patrimonial-contemporáneo.

La representación realizada en cada ejemplo permitirá extraer lecturas capaces de proponer actualizaciones de esa "Teoría de Intervención en Patrimonio" que quiere esbozarse, casi iniciarse, para permitir que se siga construyendo, ofreciendo como instrumento el

proyecto patrimonial, del que aprendemos el rigor de la metodología, y que sale reforzado en lo que a la capacidad creativa se refiere, posicionándose como mecanismo de generación de *lo nuevo*.

4.1 Una larga y entrelazada genealogía hecha de resonancias temporales y secciones longitudinales

4.2 El proyecto patrimonial “realizado”: procesos de identidad, participación y temporalidad

4.2.1.- *Mobilis in mobili*

4.2.2.- *Definición del soporte*

4.2.3.- *El proyecto patrimonial “realizado”*

4.2.4.- *El patrimonio cultural como sistema de inmunidad y comunidad*

NOTA.- El desarrollo de la investigación incorpora gran número de referencias y citas bibliográficas que son tratadas de diferente manera de tal forma que, por ejemplo, las que se consideran imprescindibles para la lectura del discurso se han incluido en el cuerpo del texto principal. Por el contrario, aquellas citas que se consideran “apoyo” al discurso se han incluido como notas a pie de página. En una tercera categoría se incluyen aquellas que, acompañando a una imagen, se introducen casi como un paréntesis dentro de la investigación, respondiendo a la necesidad de incorporar un apunte sobre un material concreto.

Las citas literales y los títulos de libros se transcriben en cursiva, manteniendo la variante redonda en las partes que en la cita utiliza la cursiva. Las comillas se usan para acentuar expresiones concretas así como para las citas incluidas dentro de las citas.

1. PUNTO DE PARTIDA

1.1 “De Re-aedificatoria” al *parlamento de las cosas* de Bruno Latour

p. 35

1.1.1.- De Re-aedificatoria

p. 35

1.1.2.- Definición de patrimonio: del objeto al paisaje

p. 43

1.1.3.- Los cuasi objetos cuasi sujetos. El parlamento de las cosas y la república de los espacios

p. 65

1.1.4.- Sobre la condición mutada de los objetos hipermodernos (y sus consecuencias para los bienes culturales)

p. 75

1.1.5.- Transferencias arte/patrimonio: la imagen superviviente

p. 83

1.2 Integrantes y participantes en el juego de la dialógica temporal

p. 97

1.2.1.- Disciplinariedad: pluri-, multi-, inter-, trans-

p. 97

1.3 Cultura vs Patrimonio: dialéctica, hibridación, dialógica, aculturación...

p. 103

1.3.1.- El déjà vu

p. 103

1.3.2.- El modernariato

p. 109

1.3.3.- Interpretar e intervenir

p. 115

1.3.4.- Lo nuevo en el archivo

p. 119

1.1 “De Re-aedificatoria” al *parlamento de las cosas* de Bruno Latour

1.1.1. De Re-aedificatoria

La construcción de una lectura genealógica de lo patrimonial transciende a la cronología del siglo XX y exige de la incorporación de referencias como la de Leon Battista Alberti y su *De Re Aedificatoria*, teniendo en cuenta que la protección y conservación de monumentos reconoce sus inicios (disciplinares) en el Renacimiento.

El propio Tafuri cuando reflexiona sobre la definición de un origen de la modernidad tiene que trasladarse al Renacimiento. Brunelleschi y Alberti son los responsables de una nueva forma de operar. De esta forma, se reconoce en Brunelleschi una ruptura con el pasado medieval para lo que propone *construir un “código lingüístico y sistema simbólico” basado en los antiguos*, mientras que a Alberti se le atribuye la búsqueda de mecanismos que permitan actualizar valores históricos.¹

De Re Aedificatoria es una obra clave de la teoría de la arquitectura, identificada así por numerosos autores. Entre otros, Javier Rivera Blanco reconoce en el prólogo de la edición de Akal (1991: 16) que estamos ante *un sistema cultural arquitectónico y lingüístico que no se fragmentará hasta la Querelle de los antiguos y modernos de finales del siglo XVIII, para continuar siempre latente y ser recuperado en toda su plenitud en las últimas décadas del siglo XX con la llegada de las nuevas valoraciones de la historia*.

Alberti incorpora asimismo una reflexión disciplinar en torno a la profesión del arquitecto, algo recurrente en cualquier aproximación teórica de la historia que abordemos. En este caso, la arquitectura se entiende como sistema capaz de ser ordenador del cosmos, reconociendo el valor de la función social aparentemente ajeno en gran parte de la historia de la arquitectura. Su idea de la restauración remite también a lo proyectual, apostando por la “renovación” como la acción más sostenible capaz de formular lo nuevo sobre lo ya existente.²

1. La evolución de una misma forma de operar “frente al pasado” encuentra otro punto de inflexión en los años 60 cuando la crisis de la modernidad recuperará la importancia de la historia como alternativa.

Este breve diagnóstico reforzará el discurso del *Fin de lo Clásico* de Eisenman que introduciremos más adelante donde la ruptura se reconocerá en los años 80-90.

2. *El programa arquitectónico y urbanístico ofrecido por Alberti juega con la realidad y el pragmatismo y no con la utopía, como reflejo de sus propios sucesos personales en los que el idealismo no ha tenido cabida, sino un vivir la verdad generalmente dolorosa y enemiga. G. Cantone interpreta que la introducción de la noción del “restaurar” en el tratado sólo tiene valor actual como idea de la proyectación, por el contrario, entendemos que en Alberti vuelve a ser otra imagen completa de su posición en el mundo, no destruir ni demoler, no levantar de nuevo el edificio o la existencia, sino repararlos para continuar, solucionar la “conveniencia”, la “necesità”, encontrar otra vez la “armonía” (la concinnitas) a través de la moderación (la mediocritas); la arquitectura no sustituye al hombre ni al mundo, los restaura, los readapta a un orden nuevo, ésta es la aportación político-social del genovés. (...) (Rivera Blanco en ALBERTI, 2001: 20-21)*

3. Definición de trazado de Alberti: “el trazado será una puesta por escrito determinada y uniforme, concebida en abstracto, realizada a base de líneas y ángulos y llevada a término por una mente y una inteligencia culta” (lib.I, cap. I) (...) En consecuencia la “traza” albertiana incluiría tanto el proyecto como la construcción, la concepción como la realización, pues siempre le interesa el proyecto global arquitectónico, no su fragmentación. (Rivera Blanco en ALBERTI, 2001: 35)

4. Por el contrario, el texto de Alberti es fundamental y exclusivamente un tratado teórico, fundacional o inaugural, en el que la preocupación del autor no estriba en ofrecer la tradición clásica y sus principios, sino en descubrir unos principios universales de la Arquitectura, unas veces arraigados en el clasicismo, otras superándolo ampliamente, siempre desde la investigación, el experimentalismo y la subjetividad propios del genovés. Por esta causa su discurso nunca es lineal, sino que sus conceptos aparecen dispersos y recurrentes sobre sí mismos. Es totalmente especulativo y procura la comprensión total del hecho arquitectónico en sus distintos aspectos formales y teóricos a partir de una reflexión global sobre la totalidad de las artes plásticas (además de la arquitectura, la escultura, la pintura, las artes y las técnicas). Recordemos en este sentido que como tales fundacionales y en toda la cultura occidental, apenas podrían señalarse los tratados de Vitrubio, Alberti, Boullée y Laugier en el siglo XVIII y Rossi y Grassi en el XX, es decir, los que potencialmente han abierto el discurso de una nueva arquitectura y creado los fundamentos de un nuevo sistema. (Rivera Blanco en ALBERTI, 2001: 28-29)

(...). Surge así su elogio del arquitecto como artista, distinguiendo para él el trabajo intelectual de proyectar contrario del manual y constructivo que corresponde a los operarios, definición que aún hoy pervive, y que presentó la concreción de la “arquitectura como disciplina de conocimiento”: “el arquitecto será aquel que con un método y un procedimiento determinado y dignos de admiración haya estudiado el modo de proyectar en teoría y también de llevar a cabo en la práctica cualquier obra que, a partir del desplazamiento de los pesos y la unión y el ensamblaje de los cuerpos, se adecúe, de una forma hermosísima, a las necesidades más propias de los seres humanos. Para hacerlo posible, necesita de la intelección y el conocimiento”. (Rivera Blanco en ALBERTI, 2001: 20)

Una definición así, realizada en el siglo XV, es considerada respuesta hoy en cuanto que permite una traslación directa a la contemporaneidad. Si desde ese instante se define a la arquitectura como disciplina del conocimiento y se sientan las bases sobre las cuales resolver la cuestión metodológica, es difícil entender por qué se ha producido una regresión disciplinar en la arquitectura que ha desembocado en una falta de credibilidad total de la profesión. Quizá el peso de la modernidad, aún no superada, ha generado actitudes proyectuales basadas en respuestas ensimismadas que no han sido capaces de seguir trazando los vínculos (transversales) que subyacen y sobre los cuales la arquitectura debe seguir operando. La necesaria relación entre teoría y práctica debe seguir vigente.

La definición de “traza albertiana”³, sobre la que Rivera puntualiza en relación a la fragmentación, no puede considerarse una cuestión excluyente ni contradictoria si coincidimos en que la visión totalizadora del hecho arquitectónico, en este caso de lo patrimonial, se le presupone al arquitecto. Esto no significa que la reivindicación del valor del fragmento sea incompatible con esa visión totalizadora, es más, en la mayoría de los casos las trazas suelen reconocerse a partir de lecturas generales del objeto que se realizan desde la consideración de un fragmento. La apuesta aquí es ser capaces de poner en evidencia el valor del fragmento para reconocer la traza.

La manera albertiana de intervenir sobre los edificios del pasado se sitúa en una comprensión crítica de la arquitectura preexistente sobre la que ir elaborando discursos compositivos. Se hace así referencia, entre otras obras, a la modificación radical que sufrió Santo Stefano Rotondo como consecuencia de sus intervenciones entre 1447-1455, o a las numerosas intervenciones inacabadas sobre las que planea incluso un cierto criterio de ambigüedad proyectual. Sobre el templo de San Francisco de Rimini se manifiesta otra postura crítica del arquitecto ante un edificio medieval.⁴

Sus planteamientos no se apoyan en la linealidad de la cronología y plantean grandes interrogantes sobre la definición de criterios universales aún hoy día por resolver. Se reconoce la dificultad para

intervenir sobre el pasado y la necesidad de establecer una relación fluida con el arte, reconociendo en las transferencias arte/arquitectura una fuente de conocimiento instrumental.

Al realizar un análisis de la estructura del tratado de Alberti, Rivera pone en relación este ejercicio de construcción de un tratado sobre teoría de arquitectura con *Los diez libros de Arquitectura* de Vitrubio. El símil se establece a partir de la estructura en diez partes de ambos documentos, pero finalmente se centra en matizar el carácter diferente que cualifica a cada una de las aportaciones. Vitrubio estructura su obra en forma de discurso lineal que trata de describir las diferentes “partes de la arquitectura”. En este sentido, Alberti redacta su tratado en un ejercicio de crítica constructiva frente a su predecesor, *a quién censuraba sobre todo por no haber sido consciente de la arquitectura romana contemporánea*.

Frente a la triada vitrubiana *la firmitas, la utilitas y la venustas*, surge la triada albertiana como respuesta que permanecerá vigente a lo largo de la historia: *la commoditas, la necessitas y la voluptas*.⁵

Sin embargo, lecturas más detenidas sobre los textos de Vitrubio, como la que realiza I. Solà-Morales en el prólogo de la publicación de la tesis doctoral de Yago Conde, permiten aclarar cómo su definición de la arquitectura trasciende lo puramente material, destacando la importancia de lo inmaterial, de aquello que tiene lugar. Su definición incorpora, a propósito de una reflexión sobre el mito de la cabaña primitiva, las referencias a lo arquitectónico como escenario de la vida, en este caso como el lugar en el que se produciría el nacimiento del juego y la palabra.⁶

Un paso más sobre la reflexión en torno al tratado de Alberti la ofrece JJ. Lahuerta en su libro *Estudios Antiguos* en el que se reconocen el mecanismo y el instrumento, y el método de la composición, necesarios para abordar la lectura-interpretativa para intervenir en el pasado. El mecanismo es la historia, entendida como discurso narrativo que genera conocimiento, y que precisa de una reformulación. El instrumento es el fragmento y la composición el método que finalmente construirá la lectura crítica que se demanda.

Considerar la Historia como un acontecimiento y no como un valor que habría que formular inalterado en el presente, exigía, evidentemente, un ánimo y una claridad de ideas fuera de lo común: la indecisión en verificar este salto ha ocasionado, y sigue ocasionando, situaciones ambiguas e improductivas, que hacen incomprensible el que se vuelva a proponer la necesidad de un nuevo salto al vacío, de un nuevo pero más radical (y esta vez completamente ambiguo), asesinato de la historia. (TAFURI, 1972: 103)

Anteriormente, Tafuri en su *Teoría e Historia de la Arquitectura* afirmaba en la definición de la historia como mecanismo, de tal forma

5. *Surgirán entonces nuevos tratados fundacionales como los de Boullée y Laugier en los inicios de una nueva modernidad que llegará hasta el siglo XX. Mientras tanto, el Alberti eterno continuará sobreviviendo incluso durante el movimiento moderno (Le Corbusier, Mies van der Rohe) hasta que en los años setenta se reafirmará —ahora también figurativamente y junto al vitrubianismo— en las corrientes posmodernas clasicistas configurando el punto de partida de sus textos más importantes, como en los casos de Giorgio Grassi, Aldo Rossi y Charles Jenks, en la búsqueda del entendimiento lógico de la arquitectura, aunque en cada uno de ellos primando un elemento de la triada albertiana sobre los otros.* (Rivera Blanco en ALBERTI, 2001: 53-54)

6. (...) *De aquí surge una segunda línea de fuerza de su pensamiento. La arquitectura negocia con metadisursos y tiene que habérselas no con materiales físicos, sino con repertorios de significación. Queda claro que la arquitectura no actúa en lugares capaces de ser fijados por el realismo inocente de la geografía, sino que su despliegue consiste, sobre todo, en topologías, en lugares mentales en los cuales la geometría, la dimensión y el número son siempre algoritmos representativos de nociones, ideas y conceptos.*

La explicación habitual del mito narrado por Vitrubio sobre el origen de la arquitectura ha traicionado, casi siempre, la parte fundamental de su definición. El mito de la cabaña primitiva construida por los hombres que dejan de ser nómadas, en un claro en el bosque, ha dado pie a la idea de que la arquitectura, negociando con piedras, ramas y hojarasca, tenía por objeto el montaje físico y material de estos refugios. Pero son pocos los que, superando la pereza, han seguido leyendo el Libro I de Vitrubio y, unas líneas más adelante, han comprobado que, para el arquitecto romano, aquella construcción no se definía por la materialidad de sus componentes físicos, sino por el hecho de que la arquitectura era, debía ser, el lugar en el que se produciría el nacimiento del fuego y la palabra. Ninguna cosa física, material, tangible, por tanto, sino la inmaterialidad de la energía y de la comunicación son, desde Vitrubio, los verdade-

ros materiales de la arquitectura.

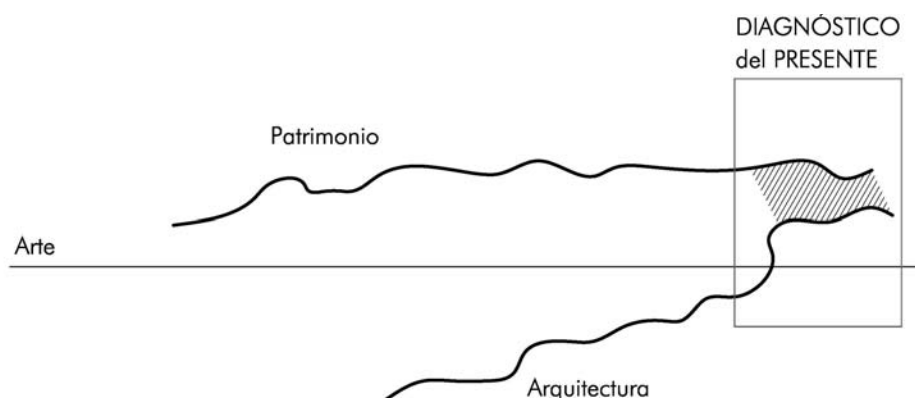
Para Yago Conde esta aproximación conceptual estuvo presente en todas sus reflexiones, de modo que la intertextualidad que él reclama para toda acción arquitectónica debe obedecer ineludiblemente a dos necesidades. Por una parte, a la de situarse en lo mental, en el espacio en el que lo que se produce son significados. Por otra, fuera, contra, más allá de la llamada disciplina autónoma de la arquitectura. (Solà-Morales en YAGO CONDE, 2000: 9)

que debe reformularse como acontecimiento y no como valor (*que habría que formular inalterado en el presente*), reconociendo así el papel dialéctico del historiador frente a la arquitectura. El diagnóstico tafuriano de final de los 70 es clave para comprender lo que va a ocurrir en la arquitectura de finales del siglo XX y principios del XXI, identificando los siguientes epígrafes (vigentes en el discurso que ahora se aborda):

- Crisis de la Historia
- Crisis del objeto
- Superación del arte

Esta lectura se realiza, por supuesto, incorporando el descubrimiento de la fotografía como acontecimiento clave descrito e interpretado por Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Lo que supone un salto cualitativo/cuantitativo en las relaciones entre el arte y la cultura de masas en el que además se incorpora la significación del mensaje como acto cultural del siglo XX. Lo que le interesa a Benjamin, sin embargo, no es tanto el proceso comunicativo sino “el modelo o instrumento para la acción”. Se trata de generar un punto de arranque sobre el que seguir operando, incorporando así la tarea proyectual como ejercicio permanente de relación objeto/sujeto. Reconociendo asimismo el papel de la imagen como abstracción, como moneda de cambio en este ejercicio permanente de trasvase de conocimiento. Se trata de valorar la importancia de la fotografía, su función como recurso en la lectura crítica, la importancia de la discontinuidad en la representación. (TAFURI, 1972: 201)

La forma de relacionarnos con los objetos del pasado y el rol de la historia llevarán a Tafuri a definir “crítica operativa” como *un análisis de la arquitectura (o de las artes en general) que tenga como objetivo no una advertencia abstracta, sino la “proyección” de una precisa orientación poética, anticipada en sus estructuras y originada por análisis históricos dotados de una finalidad y deformados según programa* (1972: 176), cuestionando así el papel del historiador capaz de diseñar la historia para proyectarla hacia el futuro. Todo ello sin renunciar a la importancia de la historia en este juego interpretativo frente a los objetos del pasado, donde el objetivo es *continuar informando reconstrucciones e interpretaciones históricas*. De esta forma se apuesta por una definición de *lo nuevo* como *la conciencia de los lazos entre instrumentos de comunicación y comportamientos colectivos, que se ha ido formando con el refinamiento, la renovación rápida la extensión de los máss-media* (1972: 281), en el que clarificará el papel de la arquitectura mediadora entre la cultura de masas y lo que hemos definido como objetos del pasado (en el presente): los archivos y configuraciones patrimoniales (GROYS, 2005). Se trata de reconocer la importancia de la crítica reivindicando mayor rigor en las lecturas interpretativas, superando cualquier prejuicio analítico para embarcarnos en lo propositivo y apuntando hacia la definición que Groys hará de lo nuevo a través del “uso” del archivo.



Parece que ha llegado el momento de que la arquitectura y el patrimonio se encuentren después de tanto tiempo de independencia. Esto es lo que va a caracterizar el diagnóstico del presente que quiere realizarse a través de esta investigación. Lo patrimonial y la arquitectura dialogan, o se co-funden, para dar respuestas utilizando siempre como soporte o referencia base lo ocurrido en el arte a lo largo de la historia. (Fuente: MGCG, 2011)

“Sólo una preparación histórica adecuada del estudiante de arquitectura será capaz de proporcionarle los instrumentos para interpretar correctamente los fenómenos del pasado y hacer de ellos elementos activos del presente sin transposiciones fáciles ni retornos anacrónicos”. Manfredo Tafuri y Massimo Teodori, carta en nombre de la Asociación de Estudiantes y la Asociación de Arquitectura de Roma (VIDLER, 2011: 177)

Es a través de Alberti como Vidler refuerza la necesidad de relacionar esta puesta en crisis de la historia con el arte contemporáneo. De esta forma, introduce como definición de arte contemporáneo la que Emili Zola hizo a partir de una modificación de la comparación de Alberti de un cuadro con una vista a través de la ventana.⁷ Siguiendo esta analogía clásica, Zola introdujo tres tipos de pantallas o filtros que se interponen “a la naturaleza” y que correspondían cada una de ellas a la visión clásica, romántica y realista. Por muy finas que sean siempre introducen una “modificación” de lo que se mira:

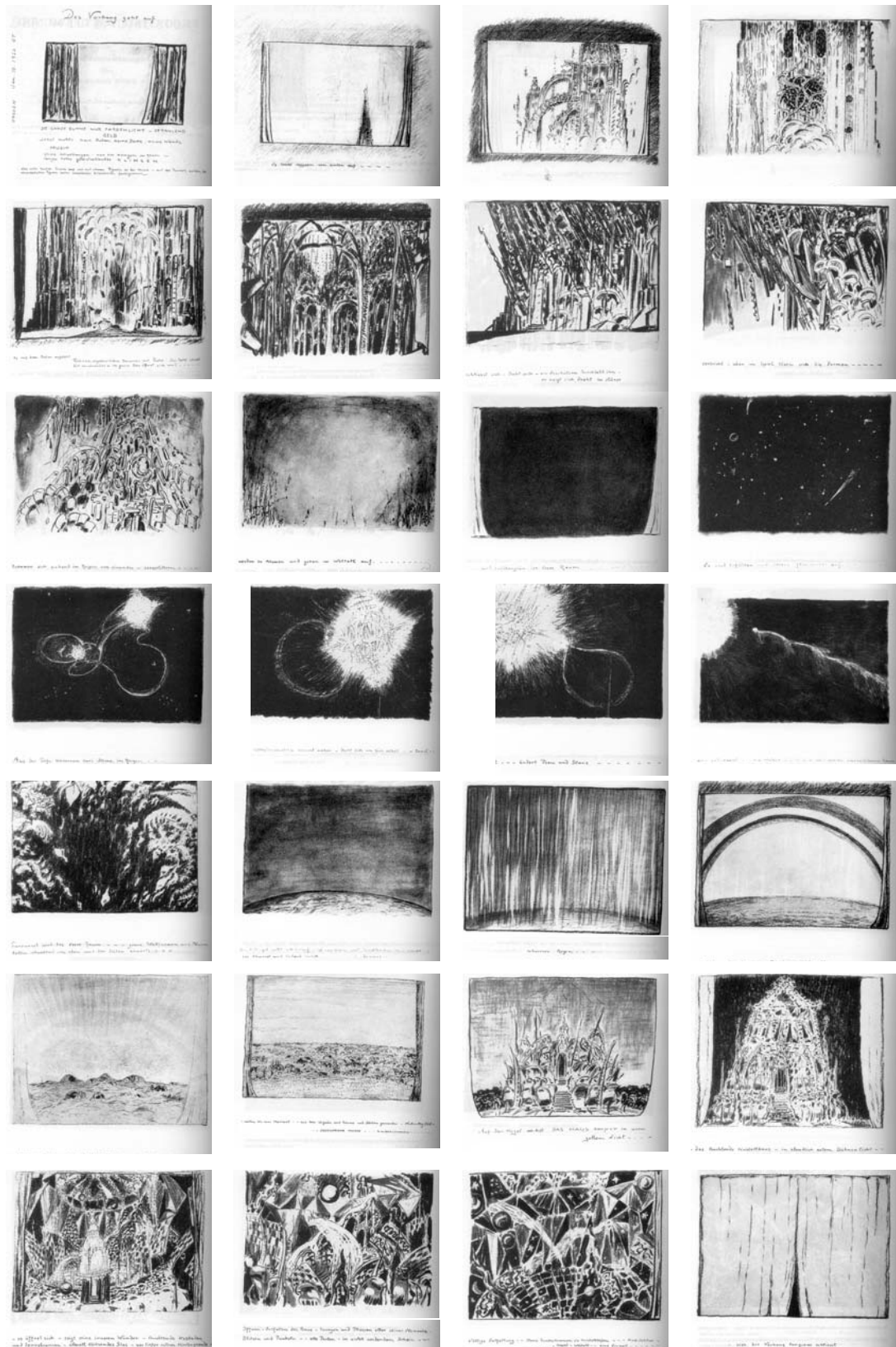
Pantalla clásica: *fina lámina de tiza... de una blancura lechosa, apareciendo sus imágenes en líneas nítidas y negras*

Pantalla romántica: *en contraste, permite ser atravesada por todos los colores, junto con grandes puntos de luz y sombra, como un espejo sin su plancha posterior*

Pantalla realista: *finalmente, tenía todas las pretensiones de ser un simple cristal, muy fino y claro... tan perfectamente transparente que las imágenes lo atraviesan y después se reproducen a sí mismas en toda su realidad.*

Por lo tanto, lo que se nos exige es definir los mecanismos necesarios para ofrecer una lectura crítica de la realidad en la que estamos inmersos y de la que aún tenemos muchas cosas por resolver.

7. Una ventana abierta a la creación; hay dentro del marco de la ventana algo así como una pantalla transparente, a través de la cual uno ve los objetos, más o menos deformados, sometidos a cambios más o menos perceptibles en sus líneas y en sus colores. Estos cambios corresponden a la naturaleza de la pantalla. (Emile Zola en VIDLER, 1988: 96)



El constructor de mundo de Bruno Taut. (Fuente: TAUT, 1997)

EL CONSTRUCTOR DE MUNDO DE BRUNO TAUT 1919

(Palabras clave: escenario, pasado, deconstrucción, lo natural, lo urbano, la arquitectura de cristal)

Esta búsqueda de definición de relaciones entre sujeto, naturaleza y cultura ha permanecido a lo largo de la historia del siglo XX, modificándose a partir de nuevos reconocimientos pero manteniendo siempre vigente la incorporación de lo arquitectónico como instrumento.

En 1919 Bruno Taut realizó *El Constructor de mundo*, un espectáculo arquitectónico que proyectó dedicado al espíritu de Paul Scheerbart, generando una serie de imágenes que se acompañaban del siguiente texto: *de acuerdo con ello, este espectáculo utiliza todos los elementos, incluido el de la ilusión, que están al servicio del pensamiento dramático. El principio impersonal que crea y deshace detrás de las cosas, el constructor de mundo que obra en el cosmos, es el actor.*

Se trata de una escenografía que parte de un escenario inicialmente vacío, en el que aparecen unos reflejos donde, de repente, surgen unas arquitecturas que nos remiten al pasado. Grandiosas, de gran escala, con formas apuntadas que recuerdan al gótico. Estas arquitecturas, primero se miran desde fuera para más tarde construir un interior en el que se remarcen las estructuras portantes que conforman el espacio cubierto. Lo arquitectónico empieza a deformarse, a explosionarse y a generar formas fragmentadas que se van disolviendo en partes. Se llega a un estadio en el que desaparece cualquier cosa que tenga relación con lo artificial, la nada da paso al cosmos, a formas que incorporan luces donde surgen geometrías que también explotan como paso previo a un estado que recuerda a lo natural, donde llueve y aparece el arco iris. De ahí emerge la ciudad, las voces de los niños, la estructura urbana que da paso a la arquitectura de cristal, técnicamente conformada, para terminar el espectáculo.

Esta escenografía representa muy bien la artificialización del paisaje frente a lo natural como proceso en el que aparece lo patrimonial como instrumentación. Representa asimismo la idea de construcción de un soporte, un escenario sobre el que tenga cabida lo patrimonial como posibilidad, como generación de relaciones temporales que tengan que ver con la construcción de la identidad, con la vida.

La aproximación a la definición de lo patrimonial a través de la idea de paisaje (cultural) no puede más que entenderse desde el reconocimiento de una definición filosófica de lo artificial, en el que lo natural sólo existe como recuerdo.

En todos los casos, el individuo es el constructor de mundo y *el constructor de mundo que opera en el cosmos es el actor*, espectáculo en el que entran en juego todos los elementos, incluido el de la ilusión (Flusser hablará de magia). Y es el actor el que, fundamentalmente con su mirada, cierra la construcción de una experiencia a la que nosotros debemos facilitar el soporte: un escenario de encuentro adecuado para que pueda producirse el intercambio necesario que garantice la futura sostenibilidad de lo patrimonial.⁸

Lo que nos interesa en este ejercicio escenográfico es:

- La necesidad de enmarcar la escena y proyectar sobre un escenario-soporte
- La disolución-confusión entre lo natural-artificial-virtual, incluyendo el pasado
- La existencia del acontecimiento, sin origen ni fin (la historia como bucle)
- La posible relación que este planteamiento pueda tener con la desaparición del hombre como centro del mundo y el inicio de la denominada era “antropotécnica”, expresión que utiliza Sloterdijk para comprender la crisis actual en la autodefinición biológica de los hombres, esa crisis en las formas de acceder los hombres a los hombres descrita en su discurso *Reglas para el parque humano* (2011: 100)

8. La obra teórica expresionista de Bruno Taut será un intento de relacionar arquitectura y naturaleza a través de una proyección subjetiva inspirada entre otras referencias, en los autores románticos, en la pintura expresionista, en el nihilismo de Nietzsche y en los textos visionarios de su amigo Paul Scheerbart. Como Vincent van Gogh, Taut busca una fusión entre sujeto, naturaleza y cultura con la que alumbrar una nueva arquitectura identificada con el paisaje como cosa única. Sus estrategias compositivas, su modelo estético, surgen en gran medida de la nueva concepción del paisaje que los pintores expresionistas habían desplegado, ya no como ventana que permite la contemplación desde “el otro lado” –la embelesada armonía humboldtiana-, sino como un abismo en movimiento en el que adentrarse y proyectarse, con el que fundirse física y espiritualmente, una imagen que Nietzsche había dejado en los párrafos mencionados y que los autores expresionistas hicieron suya. (ÁBALOS 2008: 158)

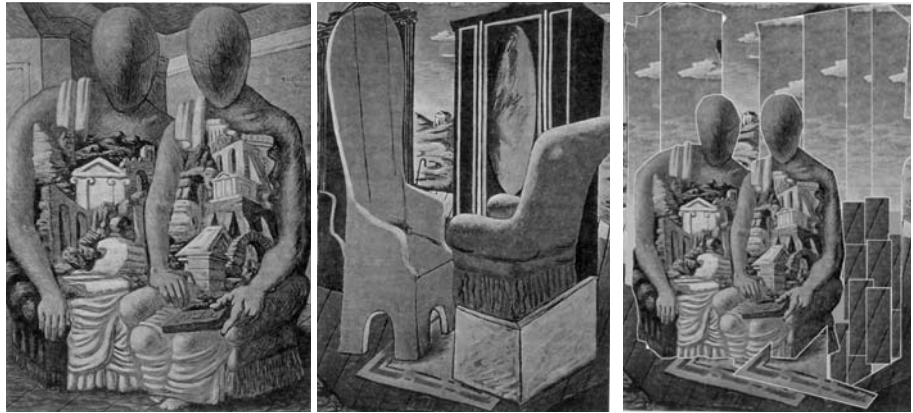
1.1.2. Definición de patrimonio: del objeto al paisaje

La aproximación a lo patrimonial no puede realizarse desde la construcción de una mirada anclada a un único punto de vista, sino que debe partir del reconocimiento o de las posibilidades de generar diferentes miradas, que fundamentalmente se construyen desde las diversas distancias en las que se produce la experiencia por aquel actor/espectador que interpreta lo que mira.

Un escenario parecido describe Cacciari en sus escritos en torno a la reflexión sobre la situación histórico-social actual y la necesidad de introducir la fragmentación y la disolución de los límites como respuesta posible. *El Archipiélago* (1999) trata de dibujar un escenario de la vida a través de una descripción del mar como soporte en el que suceden múltiples cosas: *“Ser vasto y diverso / y al mismo tiempo fijo”: esta “ley riesgosa” del Mar, que Montale escucha en Mediterráneo, sólo puede ser indicada a través de muchos nombres. (...) Sin límites, nos custodia y a la vez nos amenaza. Es puente también, ya que traza caminos y genera flujos. Es “infecundo” pero es “rico en islas”. El archipiélago se manifestará, entonces, allí donde él es el lugar de la relación, del diálogo, de la confrontación entre las múltiples islas que lo habitan: todas distintas del Mar y todas entrelazadas en el Mar, todas nutridas por el Mar y todas arriesgadas por el Mar.* (1999: 21-23)

Esta búsqueda de la definición de un “camino” dentro de un soporte complejo, en este caso lo patrimonial, permite trasladar asimismo la idea de método esbozada por Cacciari en su descripción del mar y el archipiélago como respuesta o procedimiento para construir la “búsqueda de la verdad”:

Esencial al “método” de Europa es el aparecer de la esencia. El manifestarse (y por tanto lo múltiple) es esencial a la esencia. Lo múltiple será por esto “salvado”, pero para “salvarlo” es necesario comprenderlo y predicarlo. Y lo múltiple podrá ser dicho, en cuanto manifiesta un logos. Logos que



Del objeto al paisaje. Montajes interpretativos a partir de los cuadros de Giorgio de Chirico *Los Arqueólogos* (1927) y *Muebles en el valle* (1927), extraídos del libro de J.J. Lahuerta. *La abstracción necesaria en el arte y la arquitectura europeos de entreguerras*. (Fuente: MGCG, 2011)

implica la referencia, la relación: entre sujeto y objeto, entre uno y muchos. Implica por tanto un cálculo. Excluye toda inmediatez reveladora. La cosa tiene nombre sólo porque es vista, comprendida en una mirada, teorizada. Pero teorizarla es ponerla en relaciones, recoger sus diferencias específicas, indagar a qué “conjuntos” pertenece. Lógoi serán, por esto, las palabras del Archipiélago, logos, su discurso. Y de todos los viajes en el Archipiélago (para recoger, conectar, seleccionar: siempre resuena el sentido del logos), nacerá la idea del Viaje, o del agòn éschatos, de la contienda, de la lucha suprema: el Viaje hacia el Logos común a todos, hacia aquella unidad que lo múltiple muestra, sí, pero como pérdida, revela, sí, pero en su ausencia. (1999: 26)

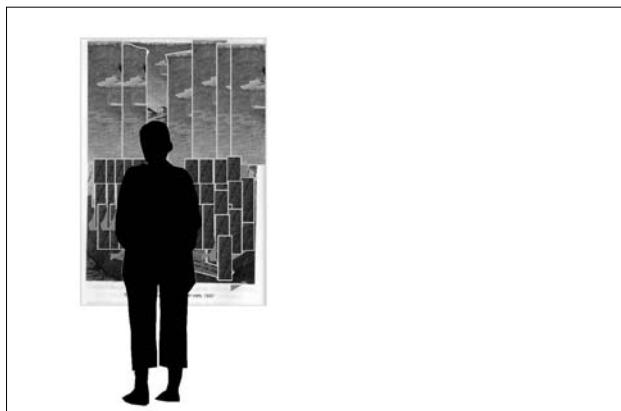
9. *Todo es apariencia. Patrimonio será entonces no “una resistencia a la desaparición” sino una “estética de la desaparición”, una conceptualización de lo que somos, no de lo que poseemos. Patrimonio es la reflexión pausada de nuestro presente, aquello de lo que nos despojamos, no lo que conservamos. No se trata de destruir obras, se trata de recomponer su significado. (TAPIA, 1998: 226)*

10. *Esta es una más de las continuas pacificaciones que el dominio institucional ha ido introduciendo como respuesta a las necesarias exigencias de reestructuración y extensión que la cultura ha ido planteando en la conformación de una existencia sincronizada. (MORENO PÉREZ, 2009)*

Este punto de arranque de lo patrimonial desde la fenomenología de la percepción nos remite a lo que García Canclini ha denominado *Patrimonio y Arte: condiciones compartidas* (2010: 96), tratando de poner en juego dos mundos aparentemente ajenos pero destinados a entenderse desde el panorama que nos ofrece la contemporaneidad. En este sentido, situarnos en el campo de las transferencias entre el arte y el patrimonio, nos remite a una definición actualizada de lo patrimonial que parte de la pregunta inicial en la que no se busca definir qué es patrimonio sino cuándo hay patrimonio.⁹

La superación del concepto de patrimonio como monumento para incorporar otras escalas y miradas ha dado paso a ideas como entorno, paisaje (cultural) o al contemporáneo concepto de patrimonio cultural, que vienen a “pacificar” la dificultad de delimitar aquello que se caracteriza por estar en permanente transformación, al mismo tiempo que sirven para reivindicar el valor del fragmento como parte representativa de un todo que ya no existe.¹⁰

Esta definición del objeto patrimonial, del monumento al paisaje, se lee, por lo tanto, en clave de evolución de un pretendido objeto



artístico.¹¹ Es en el campo de arte donde se han ido produciendo estas transformaciones conceptuales en torno a la idea de objeto, ampliando primero sus límites para después hacerlos desaparecer, e incorporando finalmente la mirada “hermenéutica” como parte de ese ejercicio interpretativo que constituye lo patrimonial. En realidad digamos que el arte atiende a la cualificación crítica de los mismos, planteando una actitud de “huésped” de una producción cultural extensa y banal. La clave nos la ofrece finalmente Gerard Wajcman que define como “objeto del siglo” la conmemoración de la ausencia, apostando por una componente inmaterial y por un ejercicio de remembranza como herramienta de conexión pasado-presente dentro del ejercicio proyectual contemporáneo, muy próximo a lo virtual.

En realidad estamos situados en un campo de trabajo que se caracteriza por utilizar la imagen y el texto como instrumentos de aproximación a la historia.¹² La tarea hermenéutica es común a ambos soportes hasta el punto de generar contradicciones sobre lecturas que no llegan a identificar cuál de las dos situaciones está antes. La imagen construye significados y los significados generan imágenes, estamos ante un mundo definido como *el espacio del significado recíproco* en el que la vuelta sobre objetos ya revisados es una tarea permanente. (FLUSSER, 2001: 12)

Para visualizar esta evolución del “objeto patrimonial” se realizan una serie de montajes interpretativos a partir de los cuadros de Giorgio De Chirico *Los arqueólogos* (1927) y *Muebles en el valle* (1927). El punto de arranque desde los dos cuadros metafísicos coetáneos permite representar lo que ha ocurrido a lo largo del siglo XX, lo patrimonial ha evolucionado desde su consideración inicial como conjunto de objetos extraídos de una realidad continua por una mano experta, la del arqueólogo, hacia el conjunto de objetos profanos aparentemente ajenos a lo que tiene valor cultural y que, finalmente, puestos en relación a través de un soporte que los re-

11. Ver revista Neutra nº11, dedicada al patrimonio bajo el título *Contra la resistencia*, en la que podemos encontrar dos posturas aparentemente ajenas. Por una parte, JR. Sierra apuesta por la necesidad de incorporar al arte como “huésped” del debate, frente a la visión más institucional defendida en el mismo número por R. Fernández-Baca, que viene a complementar la necesidad de instrumentar al patrimonio entendido como disciplina contemporánea.

Estaríamos asumiendo la necesidad de aceptar una visión más institucional del planteamiento que debe encontrar su acomodo o compatibilidad con este discurso que se construye desde el arte.

12. *Ambos, el texto y la imagen, son medios. Tienen la finalidad de mediar entre el ser humano y su entorno, así como entre los seres humanos. Ambos están sujetos a una dialéctica interna: se ponen delante de lo que han de representar, y estorban a la vez que median. Además, existe una contradicción entre ambos: las imágenes hacen imaginable (“ilustran”) lo que cuentan los textos, y los textos hacen concebible (“cuentan”) lo que representan las imágenes. La dialéctica “interna” y “externa” de los textos y las imágenes constituye buena parte de la dinámica que llamamos “historia”. El análisis de estas contradicciones cruzadas puede considerarse, por consiguiente, como una crítica de la historia (la pasada y la presente) y como un pronóstico del futuro inmediato. Este análisis es lo que se propone el siguiente ensayo.* (FLUSSER, 2001: 103)

presente en el paisaje, alcanzan la categoría de realidad patrimonial más compleja. A partir del ahí, un juego de superposición de las dos ideas, junto con la incorporación de espectador que se convierte en actor, nos llevan al reconocimiento final del paisaje (cultural) como soporte que permite definir lo patrimonial incorporando la lectura fenomenológica.

El paisaje como soporte en el que van a tener lugar las relaciones patrimoniales entre los objetos de valor cultural, sin que ello signifique una pérdida de consideración hacia la idea de monumento. El monumento sigue siendo el condensador de valor cultural, únicamente se trata de representar la apertura del concepto.¹³

13. Aunque la definición de bien inmueble de la Ley 16/85 ya identificaba la complejidad material e inmaterial de estos objetos y la dificultad para delimitarlos. La L.P.H.E. 16/1985 al definir los bienes inmuebles en sus artículos 14 y 15 remite al Código Civil en su artículo 344, *cuantos elementos puedan considerarse consustanciales con los edificios y formen parte de los mismos o su entorno, o lo hayan formado, aunque en el caso de poder ser separados constituyan un todo perfecto de fácil aplicación a otras construcciones o a usos distintos del suyo original, cualquiera que sea la materia de que estén formados aunque su separación no perjudique visiblemente al mérito histórico o artístico del inmueble al que están adheridos.*

14. Resumiendo, “dominar la cultura” implica dominar una matriz de posibles permutaciones, un conjunto nunca completamente en marcha y siempre lejos de estar completo, en vez de tratar con una colección finita de significaciones a través del arte de reconocer sus soportes. Lo que aglutina los fenómenos naturales en el seno de una “cultura” es la presencia de esa matriz, una invitación constante al cambio, y no su “carácter sistémico”, es decir, en ningún caso la petrificación de algunas elecciones (“normales”) y la eliminación de otras (“desviaciones”).

Todo ello nos conduce a otro tema insuficientemente abordado en el libro que ahora se reimprime, aunque continúa ubicándose en gran medida en el centro del debate cultural: el hecho de que la cultura sea simultáneamente la fábrica y el refugio de la identidad. (BAUMAN, 2002: 50-51)

Pero esta traslación de lo patrimonial hacia lo cultural tiene que ver con la evolución de la idea de monumento pero también con la definición de lo cultural. Para comprenderlo trabajaremos a partir de la introducción que Bauman realiza para la reedición de 2002 de su libro *La cultura como praxis* (1999). En esta nueva aportación que realiza a partir de una relectura de su propio texto, se vuelve a hacer hincapié en la importancia que tiene reconocer la ambigüedad del término cultura. Lo cultural se explora desde la faceta más creativa del ser humano que incorpora a ese juego la construcción de la identidad, asumiendo su responsabilidad como contenedor que estructura, ordena y aporta reglas. Se trata por tanto de un concepto que habla de libertad, por un lado, y de encorsetamiento, por otro.

Asumida la contradicción, el término no puede ser ajeno a la evolución de nuestros entornos por lo que el texto introductorio se dedica en reflexionar sobre lo que ha supuesto la aparición de internet en este debate. Finalmente se actualiza el concepto apostando por la idea de matriz, incluyendo a la posibilidad como mecanismo transformador y generador de lo nuevo.¹⁴ Se cita la descripción que Lévi-Strauss hizo sobre la cultura *como una estructura de elecciones, una matriz de permutaciones posibles, finitas en número, pero prácticamente incontables. (...) La cultura de Lévi-Strauss era una fuerza dinámica en sí misma.* (BAUMAN, 2002: 46-47)

La existencia de diferencias culturales dentro de las denominadas sociedades civilizadas constituye la base de la disciplina que paulatinamente se ha autodefinido como folclore, demología, historia de las tradiciones populares y etnología europea. Pero el empleo del término “cultura” como definición del conjunto de actitudes, creencias, patrones de comportamiento, etc., propios de las clases subalternas en un determinado período histórico, es relativamente tardío y préstamo de la antropología cultural. Sólo a través del concepto de “cultura primitiva” hemos llegado a reconocer la entidad de una cultura entre aquellos que antaño definíamos de forma paternalista como “el vulgo de los pueblos civilizados”. (...) (GINZBURG, 2009: 14)

La aportación de Ginzburg sobre la cultura afina el discurso indicando como cualidad del término su dependencia de lo que se ha denominado “cultura primitiva”. Se trata de entrar de lleno en el eterno debate que separa la cultura de élite de la cultura de masas, identificando finalmente a la cultura como aquello que las une. Una vuelta más a la dualidad nos obliga a identificar la diferencia, o el encuentro, entre cultura oral y cultura escrita, también identificado por Ginzburg. De esta forma sabemos que la cultura oral parte de una conservación de los hechos a través de la memoria en la que se tiende a enmascarar y a integrar los cambios. Por lo tanto estamos ante dos tipos de relatos en los que no prevalece uno sobre otro sino que lo que nos interesa es su confrontación, el debate que puede producirse a partir de sus diferencias.

El propio Flusser, dando un giro al discurso, introduce a la naturaleza y cuestiona cuál es su papel frente a la cultura, para lo que se pregunta: *¿Tiene algún sentido querer seguir distinguiendo entre naturaleza y cultura, cuando de lo que se trata es de orientarse en el entorno de las cosas?* (2002: 103). En torno a las cosas y a las no-cosas que definen en este caso a las “informaciones” que han entrado en juego en nuestros entornos como parte “material” de los mismos. Son intangibles pero necesitan ser comprendidas igual que el resto de las cosas, al mismo tiempo que han pasado a tener un papel protagonista en nuestra sociedad. Cada vez demandamos más y mejores “no-cosas” que contribuyan a nuestra experiencia en el mundo y asistimos a una “transvaloración de los valores” de forma que las cosas cada vez tienen menos valor frente a la importancia que empiezan a adquirir las informaciones.

Su respuesta clarifica nuestra relación con los objetos como lo que representa nuestra experiencia a partir de la definición de las cosas y las no-cosas donde lo que importa no es lo material sino las “informaciones” que las cosas han ido adquiriendo como parte de sí mismas.

De esta forma se identifican los siguientes modos de relacionarnos con las cosas a través de dos mundos existentes en torno al ser humano:

- el mundo de la naturaleza: nos relacionamos con cosas dispuestas de las que tenemos que aprender
- el mundo de la cultura: nos relacionamos con las cosas de las que se dispone, de las cosas in-formadas.

Es importante tener claro que ya no es la mano la que convierte a la naturaleza en cultura sino que, por el contrario, frente a la gran cantidad de objetos in-formados estamos únicamente en condiciones de volver a manosearlos, ¿para volver a informarlos?. En ocasiones sí, para volver a informarlos, pero en otros casos para generar desechos que vuelven a una naturaleza (naturalizada).¹⁵

15. *El ser humano, desde que es humano, maneja su entorno. La mano, con su pulgar oponible a los demás dedos, es lo que caracteriza a la existencia humana en el mundo. Esta mano específica del organismo humano aprehende cosas: la mano trae hacia sí las cosas que ha aprehendido. Así, surgen en torno al ser humano dos mundos: el mundo de la “naturaleza”, que es el de las cosas dispuestas ante él (vorhanden), de las cosas que ha de aprehender; y el mundo de la “cultura”, que es de las cosas de las que dispone (zuhanden), de las cosas in-formadas. Aún hasta hace poco era opinión compartida que la historia de la humanidad es el proceso gracias al cual la mano convierte progresivamente a la naturaleza en cultura. Esta opinión, esta “fe en el progreso”, debe hoy ser abandonada. Efectivamente, cada vez se hace más visible que la mano no deja ni mucho menos en paz a las cosas informadas, sino que sigue manoseándolas hasta que se desgasta la información que contienen. La mano consume cultura y la transforma en desechos. De modo que no dos, sino tres son los mundos en torno al ser humano: el de la naturaleza, el de la cultura y el de los desechos. Esos desechos se están volviendo cada vez más interesantes: ramas enteras del saber como la ecología, arqueología, la etimología o el psicoanálisis se ocupan precisamente de estudiarlos. Y estos saberes ponen de manifiesto que los desechos retornan a la naturaleza. Por tanto, la historia humana no es una línea recta que va de la naturaleza a la cultura. Sino que se trata de un círculo que va de naturaleza a cultura, de cultura a desechos, de desechos a naturaleza. Un auténtico círculo vicioso. (FLUSSER, 2002: 109)*

Flusser aporta una definición de la no-cosa para aquellas informaciones inconsumibles e inolvidables que en el caso del discurso patrimonial no encuentran una traslación posible.¹⁶

16. *Para poder zafarse de este círculo sería necesario tener a disposición informaciones inconsumibles. "inolvidables". Informaciones que no se pudieran manosear. Pero la mano no deja de manosear todas las cosas, intenta aprehenderlo todo. Por lo tanto, esas informaciones no consumibles no deben conservarse en cosas. Así pues sería necesario fabricar una cultura de no-cosas. Si esto resultase, ya no existiría ningún olvido, la historia de la humanidad sería efectivamente un progreso lineal. Una memoria siempre creciente. Somos testigos presentes del intento de fabricar una tal cultura de no-cosas, una memoria tal, siempre creciente. Las memorias de los ordenadores son ejemplo de ello.* (FLUSSER, 2002: 110)



Misiones de San Miguel, Brasil. (Fuente: MGCG, 2005)

¿Qué es el paisaje (cultural)?

La definición contemporánea del paisaje no precisa del calificativo cultural. Todos los paisajes son culturales aunque no todos puedan clasificarse como de interés cultural.

Gran parte del trabajo que se ha realizado en los últimos años en torno a la idea de paisaje (cultural), y que encuentra un referente en el Laboratorio del Paisaje del Centro de Documentación y Estudios del IAPH, parte de la definición incluida en el glosario de términos de la Convención Europea del Paisaje del año 2000. Dicha definición supone el inicio de esta nueva etapa en la que el paisaje supera su componente natural para darle mayor importancia al carácter antropológico. A partir de la definición de la convención y de otras aportadas por diferentes autores se ha tratado de aclarar la construcción del término durante este primer período del siglo XXI.

1. *Cualquier parte del territorio, tal y como es percibida por las poblaciones, cuyo carácter resulta de la acción de factores naturales y/o humanos y de sus interrelaciones.*¹⁷

Así se inicia el debate en torno a la idea de paisaje que va a caracterizar este inicio del siglo XXI en el que estamos inmersos. Sin duda alguna esta definición supone un punto de arranque, o una ruptura con lo que hasta ese momento se había entendido por paisaje, incorporando como característica fundamental el papel de la interacción que se produce entre los agentes que intervienen en el paisaje, valorando las dinámicas generadas.

De esta forma empiezan a entrar en el juego de la vida, en sus representaciones, aquellos agentes inicialmente marginados y que hasta ahora se habían dedicado a construir una historia en paralelo. Una protohistoria,¹⁸ el método microhistórico (GINZBURG, 2009), diferentes acepciones para reconocer la importancia que tiene incorporar otras miradas que también son responsables de la generación del presente.

El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI (2009) describe, a través de su protagonista Menocchio, el germen de una cultura contemporánea capaz de asumir todas las historias. (...) *Podemos decir que es nuestro precursor. Pero Menocchio es al mismo tiempo el eslabón perdido, unido casualmente a nosotros, de un mundo oscuro y opaco, al que sólo con un gesto arbitrario podemos asimilar a nuestra propia historia. Aquella cultura fue destruida. Respetar en ella el residuo de la indecifrabilidad que resiste todo tipo de análisis no significa caer en el embeleco estúpido de lo exótico y lo incomprensible. No significa otra cosa que dar fe de una manipulación histórica de la que, en cierto sentido, nosotros mismos somos víctimas. “Nada de lo que se verifica se pierde para la historia”, recordaba Walter Benjamin, mas “sólo la humanidad redenta toca plenamente su pasado”. Redenta, es decir, liberada* (2009: 31). El molinero cuenta con un método de aproximación a la lectura que se alimenta de la doctrina ortodoxa y también de lo popular, pero ofreciendo siempre una reelaboración propia.

El monopolio del saber. El paso de la cultura oral a la cultura escrita. (2009: 124)

El concepto de cultura como privilegio había sufrido un grave embate (aunque no mortal) con la invención de la imprenta. (2009: 154)

No le quedaba más que el deseo de un “mundo nuevo”. (2009: 160)

En las sociedades fundadas sobre la tradición oral, la memoria de la comunidad tiende involuntariamente a enmascarar y a integrar los cambios. (...) Las cosas siempre han sido así; el mundo es lo que es. Sólo en los períodos de transformación social profunda surge la imagen, generalmente mítica de un pasado distinto y

17 Definición de paisaje dada en el artículo 1 del Convenio Europeo del Paisaje del Consejo de Europa, aprobada en 2000 en Florencia y ratificada por el Gobierno de España el 6 de noviembre de 2007. (BOE nº 31 de 5 de febrero de 2008). (PRIETO, 2010)

18. Puesto que no podemos saber nada de la protohistoria de la teoría habremos de seguir prescindiendo de ello. Faltó el estímulo teórico para dejar testimonio suyo. Una protohistoria de la teoría no puede sustituir a la protohistoria, sólo puede evocar lo que se nos ha perdido. Dado que se trata sólo de una protohistoria, podría haber sido otra. Pero difícilmente una que hubiera puesto de relieve más adecuadamente, y por ello con mayor empeño, el bulto de aquel vacío. (...)

Surge entonces un “enfoque”, un propósito que atraviesa numerosos quehaceres concretos, y de ese enfoque, un torrente de afirmaciones, doctrinas y colecciones de doctrinas y escuelas, así como lo que rivaliza con todo ello en cada caso: un movimiento de la historia que va arrojando productos incesantemente. Y que siempre vuelve al enfoque. Acunado un día, del theoros, del espectador del mundo y de las cosas. Es él, y no su producto, lo que representa la protohistoria: la rareza del espectador nocturno del mundo y su choque con la realidad, que se refleja en la risa de la espectadora del espectador. Que cualquier teórico pudiera todavía reconocerse hasta el día de hoy ahí, aunque no suceda ni tenga por qué, es la prueba insidiosa a la que puede someterse la extrañeza de la teoría en cualquier mundo “realista”. (BLUMENBERG, 2000: 9-19)

mejor; un modelo de perfección frente al cual el presente aparece como una decadencia, como una degeneración. (2009: 154)

Sabemos muchas cosas de Menocchio. De este Marcato o Marco –y de tantos otros como él, que vinieron y murieron sin dejar huellas- no sabemos nada. (2009: 231)

Por una parte, lo antropológico incorporado al paisaje permite tener en cuenta esa otra historia que ha permanecido en paralelo (a veces oculta) a la denominada historia general. En este sentido, cualquier discurso basado en la interpretación tiene que reconocer las traslaciones de la historia que se producen, de tal forma que asistimos a lecturas de lecturas que proyectadas hacia cada futuro en cada presente generan meras deformaciones de la historia de las que, al menos, debemos ser conscientes.¹⁹

La definición de paisaje de la Convención Europea es fundamental en el discurso patrimonial pero presenta indefiniciones en relación a la consideración del tiempo, ausente en el glosario aportado. El tiempo, lo temporal, está implícito en cualquiera de estos escenarios complejos en los que nos situamos. Porque *en el espacio leemos el tiempo* (SCHLÖGEL, 2008), reivindicando la mirada atenta, una lectura en la que *Las superficies requieren mirar con detalle: hay que seguir su factura, su dibujo, estudiarlas, quizás palparlas, comprobar su resistencia o deslizarse por ellas. Describirlas es arte, en cualquier caso trabajo duro.* (2008: 274)

El concepto se ha ido modulando y perfilando a lo largo de los últimos años y numerosos autores, sobre todo desde la antropología y la geografía, han ido resolviendo esta cuestión pendiente en torno a la idea de temporalidad. La interpretación del tiempo forma parte de la caracterización de este nuevo escenario de actuación de lo patrimonial.

*2. Proyección cultural de una sociedad en un espacio determinado (...) con dos dimensiones intrínsecamente relacionadas: una física, material y objetiva y otra perceptiva, cultural y subjetiva. (...) Puede interpretarse como un dinámico código de símbolos que nos habla de la cultura de su pasado, de su presente y también la de su futuro.*²⁰

Esta aproximación al paisaje de Joan Nogué, director del Observatorio del Paisaje de Cataluña, perfila una definición del término en el que la sociedad encuentra una proyección cultural a través de un espacio determinado, en el que se definen esas dimensiones intrínsecamente relacionadas que son la parte física, por un lado, y la parte más perceptiva, por otro; siendo la primera más objetiva y la segunda más subjetiva. Todo ello asimilado como *dinámico código de signos* donde la cultura es entendida desde los tres estadios que representan la temporalidad: el pasado, el presente y el futuro.

Una propuesta que tiene que ver con la cultura de lo agrícola, de las relaciones que se producen entre cazadores y recolectores de la tierra, donde surge el binomio *siembra-cosecha* que representa nuestra forma de estar-en-el-mundo y que está marcada por un hábito que todo lo informa (SLOTEDIJK, 2010: 168). Lo que se traslada a lo patrimonial es esta forma de volver sobre lo que existe para removerlo y sembrarlo de nuevo, ofreciendo frutos. Una tarea cíclica, pautada en el tiempo, que sobre un soporte genera mecanismos de interacción que tienen una base común, similar y a la vez diferente. Este esquema metodológico descrito no es más que una forma de definir el campo del saber en el que la investigación se entiende como inmersión y en el que *la solución de la crisis consiste, por regla general, en aquello que la más reciente sociología del saber llama un cambio de paradigma.* (2010: 170)

19. *Captar la unidad diversa y la multiplicidad idéntica de la que son partes, autónomas cada una en sí misma, la Antigüedad como el Medievo, el Renacimiento como la época barroca: en su autenticidad, pero también en la más o menos arbitraria imagen crítica que de ellas se hicieron respectivamente los neoclásicos, los románticos y Ruskin, proyectándolas hacia el futuro y situándolas ante sí como la patria a la que retornar en su añorada y preparada palingenesia de la cultura.* (ASSUNTO, 1990: 22-23)

20. *Joan Nogué en el texto introductorio “La valoración cultural del paisaje en la contemporaneidad” del libro “El paisaje en la cultura contemporánea”, [Nogué, Joan (coord.), Madrid, Colección Paisaje y Teoría, Biblioteca Nueva, 2008] resume, desde su interpretación, todo el desarrollo de esa publicación. Si el paisaje es en parte un conjunto de elementos físicos que lo forman, éstos tienen una materialidad propia, son independientemente de ser o no observados. Si al paisaje le añadimos la componente del observador, éste ya viene con un bagaje cultural propio por él mismo, sus vivencias, y por el lugar y momento histórico que viva; la mirada ya va impregnada de cultura y la proyecta sobre el sistema físico dándole un significado y no otro, creyendo ver incluso símbolos.* (PRIETO, 2010)

Francamente podría decirse que toda la “historia” ha sido en su sentido más estricto, la historia de las manipulaciones de las relaciones entre madre e hijo. La historia de las transformaciones de un matriarcado en el que la cartografía y la escritura son los medios de ese arte, su genio es la conciencia de los muchos pueblos. (SLOTERDIJK, 2002b: 37)

Pero esta definición temporal del escenario cultural en el que nos movemos no puede ser ajena al escenario político. Peter Sloterdijk nos sitúa *En el mismo barco* y describe la necesidad de construir una “lengua del mundo” (en las que las periferias deben “aprender” para entrar en el juego) que permita el diálogo entre los políticos (los atletas políticos o la clase dominante que precisa “separarse de lo cercano” para representar abstracciones) y la sociedad caracterizada por la “envoltura” *psicofísica alrededor de la esfera en la que madre e hijo repiten en misterio de la vivificación humana* (2002b: 34). Porque, asumida la confrontación entre lo alto y lo bajo ahora nos situamos frente al necesario acuerdo semántico entre lo grande y lo pequeño.²¹ Porque si la sociedad está conformada por hordas, el acceso a la ciudad o al estado se produce a través de lo doméstico, para lo cual Sloterdijk define la paleopolítica *como el milagro de la repetición del hombre por el hombre*.²²

En este escenario descrito podremos dar paso a la hiperpolítica, en la que la sociedad se definirá a través de individuos *mediadores* entre sus antepasados y sus descendientes, una sociedad de apuestas para proyectar hacia el futuro un mundo mejor (2002b: 103). Una sociedad que debe comprometerse a pensar sobre sí misma, entendiendo esta acción como agradecimiento. Estamos ante un compromiso social en el que el pensamiento es *un mecenazgo a favor de la vida futura* (2002b: 31), algo que es compatible con la identificación que Heidegger hace entre pensar y agradecer.

3. Espacio liminar, heterotopía; espacio de la posibilidad, del confin entre lo que existe, ha existido y lo que podría existir.²³

Heterotopía y heterocromía, quizá el segundo incluido en el primero, ya que lo que nos caracteriza encuentra una cierta obsesión por aquello que tiene que ver con el espacio, con la ubicación, con la definición del lugar, en la que sin duda estará presente el tiempo. Porque vivimos en un mundo de relaciones *que definen emplazamientos irreductibles unos a otros y no superponibles en absoluto* (FOUCAULT, 2008: 434). Una disposición relativamente compleja que conforma a nuestra sociedad en la que el museo o la biblioteca son ejemplos de heterotopías (del tiempo), identificadas así desde el siglo XIX por el propio Foucault.²⁶ Identificados como espacios representativos, incorporan desde principios del siglo XX la importancia de lo cotidiano en el discurso, ampliando desde la 2ª Guerra Mundial sus contenidos a todo aquello que tiene que ver con el sufrimiento y el dolor, con lo que Sloterdijk ha definido como *la cotidianización de lo monstruoso*. Pero ahora el panorama demanda *un pensamiento de las situaciones extremas*, a partir de los grandes acontecimientos producidos en el cambio hacia el siglo XXI, el 11S y el 11M.²⁴

4. Efecto de la superposición de la actividad humana sobre la naturaleza, e incluye las modificaciones derivadas de la actuación sobre el medio para hacerlo productivo y construir artificialmente sobre él. Implica una orientación proyectual clara y una condición híbrida, natural y artificial: la proyección de la cultura sobre el territorio natural.²⁵

Autores más próximos a lo arquitectónico han iniciado la construcción de la denominada “Teoría del Paisaje” des-

21. Por eso la filosofía se convertirá, sobre las pedagógicas alas de la teoría, en la praxis iniciática de la gente joven que accede desde el ámbito de lo doméstico (que es lo proveniente de la horda) a la ciudad o al estado. (...) Me parece que es plausible a la vista de estas consideraciones, interpretar las imágenes del mundo a partir del eje del tiempo -¡por fin la cultura superior!- como pasos hacia las rutinas de lo grande, sin las cuales no puede haber vida alguna en las ciudades y los reinos. (SLOTERDIJK, 2002b: 42-43)

22. La paleopolítica es el milagro de la repetición del hombre por el hombre. Se ejerce y se logra en un medio que, en alguna medida, parece querer dificultar a los hombres el arte de reponerse en los hijos. (...)

La paleopolítica viene a ser el arte de lo posible en pequeñas proporciones, el arte de mantenerse pequeño por el bien más alto, por el amor a la vida animada. (SLOTERDIJK, 2002b: 25-36)

23. El profesor Claudio Minca reflexiona sobre el sujeto y el paisaje en ese tránsito de lo moderno a lo posmoderno. Esta definición recoge sus referencias a los autores Angelo Turco [*Paesaggio: pratiche, linguaggi, mondi*] y Vincenzo Guarrasi [*Una geografia virtuale come il paesaggio*]. El concepto de heterotopía se refiere a un espacio heterogéneo de lugares y relaciones, como lo describía Michael Foucault en *Des espaces autres* (1967). [Ver en www.atributosurbanos.es] (PRIETO, 2010)

24. De un modo general, en una sociedad como la nuestra, heterotopía y heterocronía se organizan y se disponen de una forma relativamente compleja. Hay, en primer lugar, heterotopías del tiempo que se acumula hasta el infinito, por

de el establecimiento de un campo de trabajo entre el paisaje y la arquitectura. Así define paisaje como el efecto de la superposición de la actividad humana sobre la naturaleza. Lo entiende a partir de la acción de “superponer”, incluyendo las modificaciones derivadas de la actuación sobre el medio para hacerlo productivo y construir artificialmente sobre él. Esta artificialización es clave para entender cuál es el papel del hombre frente a este soporte aparentemente natural que se nos ofrece y que inevitablemente nos remite al mundo de la agricultura, o del agricultor (recolector), tal y como hemos apuntado unas líneas más arriba, que trabaja sobre el terreno para estructurarlo o compartimentarlo como paso previo a la conformación de un espacio para la producción.

Félix Duque a propósito de una reflexión en torno a Hegel y a la idea de arte, puntualiza una definición de lo natural a partir de una referencia más certera de lo terrestre. Así habla de *la cosa “terrestre”, no natural (pues lo “natural” sería el trasfondo físico, producto de la propia instancia técnica, formadora de la superficie que llamamos Mundo)*. Y nos dice que el arte (actual) *consiste en un metódico dismantelamiento simbólico de lo bello “natural”*. *En esta destrucción, las cosas no pueden ser ya objeto de representación, y menos fenómeno o aparición de una sustancia oculta, sino una tachadura de lo sensible en lo sensible. Una suerte de palimpsesto al revés, en el que va surgiendo la indisponibilidad como opacidad de la piedra, como colores que ya no son brillo ni relumbre de nada, formas que a nada informan, sonidos que no transmiten pensamientos ni sentimientos, palabras que cortocircuitan el lenguaje, tanto cotidiano como científico; en fin, imágenes que desafían a toda imaginación, si entendemos por tal la facultad de recomponer ad libitum una realidad dada*. Continúa con una crítica a las artes de la imagen en el que la realidad queda en suspenso, adquiriendo importancia la idea de interfaz como mecanismo intermedio que tiene que ver con lo virtual y que desemboca en una nueva característica de este arte, definitivamente cómico, en el que se dice: *el arte sabe a “tierra” porque ésta asciende, vertiginosa, a través de las represiones y frustraciones de la cotidianeidad que el arte pone al desnudo. Ya no hay excusas ni refugios, sino exposición de lo literalmente impresentable: del olvido, el silencio, el sufrimiento y la muerte. Por el arte asciende, ya no lo sobrenatural, como en la vieja imaginería, sino la tierra dolorida, trabajada, enajenada.* (2002: 6-9)

Estas notas forman parte de la presentación que Duque realiza para su libro *La fresca ruina de la tierra*, que bajo el título *HABITACIÓN DE TIERRA* describen esta conceptualización del arte contemporáneo a partir de lo terrestre, reconociendo finalmente una especie de *Metafísica del presente y de la presencia... de la nada*. Reconociendo que ya no hay lugar para la transformación de Tierra en Humanidad.

5. *En una cierta porción del espacio terrestre, el resultado de la combinación dinámica y, por tanto, inestable de elementos físicos, biológicos y antrópicos que interactúan dialécticamente unos sobre otros, haciendo del paisaje un conjunto único e indisoluble en evolución permanente.*²⁶

Pero la premisa decisiva del siguiente ensayo es la suposición de que la historia “del hombre” debe entenderse como el drama silencioso de sus configuraciones, lo que no puede conseguirse si no se aproxima a la historia de las cosas, de las materias y de los simbioses a la de los “hechos humanos” más estrechamente de lo que las escuelas tradicionales de la historiografía cultural era posible y corriente. (SLOTTERDIJK, 2011: 103)

Un paisaje definido como escenario en transformación en el que el papel de los objetos, entendidos a partir de la evolución del término, caracterizará ese juego de relaciones dialécticas que quieren ser desveladas. Ámbito de trabajo en el que, como hemos apuntado anteriormente, las imágenes pueden convertirse en instrumentos de representación de los objetos para garantizar su necesaria incorporación *al mundo en movimiento, al pasaje y a*

ejemplo, los museos y las bibliotecas. Museos y bibliotecas son heterotopías en las que el tiempo no deja de amontonarse y de encaramarse a la cima de sí mismo, mientras que en el siglo XVII, incluso hasta finales del mismo, los museos y las bibliotecas eran la expresión de una elección individual. En cambio, la idea de acumularlo todo, la idea de constituir una especie de archivo general, la voluntad de encerrar en un lugar todos los tiempos, todas las épocas, todas las formas, todos los gustos, la idea de constituir un lugar de todos los tiempos que esté por sí mismo fuera del tiempo y sea inaccesible a su mordedura, el proyecto de organizar así una especie de acumulación perpetua e indefinida del tiempo en un lugar que no cambie de sitio, todo eso pertenece a nuestra modernidad. El museo y la biblioteca son heterotopías propias de la cultura occidental del siglo XIX. (FOUCAULT, 2008b: 438-439)

25. *El presente demanda más que nunca, pero bajo otras formas, un pensamiento de las situaciones extremas en un sentido correctamente entendido precisamente porque los paradigmas de las trincheras, las torturas y los campos de concentración ya está fuera de actualidad en el mundo euroamericano.* (SLOTTERDIJK, 2011: 99)

28. *En sus libros Atlas pintorescos, Iñaki Ábalos reflexiona sobre las relaciones entre paisaje y arquitectura. Considera que la arquitectura del paisaje conforma el espacio público contemporáneo, entendiendo éste como “la tarea más compleja y sutil, más requerida de inventiva, conocimiento técnico y preparación cultural de cuantas puedan proponerse al arquitecto”.* (PRIETO, 2010)

26. *Paysage et Géographie Physique globale. Esquisse methodologique.* Georges Bertrand. (Revue Géographique des Pyrénées et du Sud-Ouest, n° 39, pp. 249-272). 1968. (PRIETO, 2010)

la diferencia.

Unicidad: el objeto singularísimo

Las imágenes se identifican con la representación de un momento-acontecimiento por ellas retenido, para después pasar a su consideración como imágenes-producidas, lo que les ha llevado a caer en el horizonte de la técnica un tanto cargado de estaticidad. Finalmente, se reconoce la entrega del mundo de la imagen al cambio, al movimiento, al pasaje, a la diferencia, abandonando su testarudo y ensimismado autorrepetirse. Lo que consigue situarlas en la contemporaneidad como mecanismo de representación posible/visible que no es ajeno a una historicidad específica (también llamado episteme cultural), que configuran unas condiciones de evocación que, de alguna manera, cualifican al objeto. Es decir, el objeto aglutina, condensa, en sí mismo intensidades que difieren en función de las circunstancias en las que se sucede la contemplación. (BREA, 2010: 13)

La incorporación de un sistema de reglas que describan la antropotécnica definida por Sloterdijk, como característica del hombre contemporáneo, representan a este “mundo circundante” en el que se van a producir esas interacciones entre objetos y entre el hombre y los objetos, y que difiere desde el punto de vista ontológico de la interpretación de mundo.

Citando a Rudolf Bilz, Sloterdijk puntualiza: *No somos animales, pero habitamos, por así decirlo, en un animal que vive interesado por sus semejantes y ocupado con objetos.*

(...) Partamos nuevamente del principio de que “el hombre” es un producto (naturalmente no acabado, sino susceptible de ulterior elaboración). LA PRODUCCIÓN DEL MUNDO ES EL MENSAJE. (2011: 103-109)

Esta producción del mundo, el resultado del hombre como productor, es el mensaje que debemos asimilar y del que tenemos que asumir nuestra parte de responsabilidad.

6. *Es escenario común de vivos y muertos, el lugar de reunión de miradas sin tiempo. Un bucle en el que pasado y presente existen en la mirada.*²⁷

Porque *la lectura es extemporánea de raíz* necesitamos incorporar “la reunión de miradas sin tiempo”. Y porque lo que nos interesa es el futuro, la proyección hacia delante, reconocemos la aparición de un pasado en el presente, o de un presente en el pasado, en ese acto de lectura crítica atemporal. Porque es necesario incorporar la vida y la muerte como parte de la temporalidad del paisaje, ya que el camino recorrido nos irá cargando de huellas y heridas que en su gran mayoría desaparecerán, dando paso a la ausencia como representación.

Si la creación del Mundo es representarlo, “construir el molde de la Nada”, para que el darse de la cosa sea signo, la voluntad debe demostrarse como voluntad de vida, es decir ser documento, como mínimo, autobiográfico (HEJDUK, 1993). Nos interesa el mundo y su representación, y Hejduk en su definición incorpora la construcción del documento a través de un ejercicio que se identifica como autobiográfico.²⁸

La estética y la filosofía del arte alemana, pasando por la revolución romántica y su entendimiento estilístico de la tradición popular y culta hasta un posicionamiento tan creativo como aparentemente dudoso del profesor J.R. Sierra (2005), representan campos de trabajo que enlazan posiciones, acciones, proyecciones y sensibilidades a lo largo de la Modernidad y que se encuentran describiendo los puntos de vista que tienen que ver con el trabajo desarrollado en esta investigación.²⁹

27. *Martínez de Pisón citando a Ortega y Gasset.* (Miradas sobre el paisaje, *Biblioteca Nueva, colección Paisaje y Teoría.* Madrid 2009) (PRIETO, 2010)

28. Esta idea de *Mundo en representación* se construye a través del proyecto que Hedjuk elaboró bajo el título de *VÍCTIMAS* y que fue publicado en 1993 por primera vez en español en la Colección de Arquitectura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. El proyecto presenta una serie de características comunes con el discurso teórico de esta investigación: un título que representa una condición, un lugar que es Berlín y que se presenta como condensador de la historia, los objetos y los fragmentos como elementos que constituyen el proyecto, la representación como instrumento de trabajo para alcanzar el objetivo: transmitir un mensaje a la sociedad y la componente autobiográfica que subyace en la estructura de diario elegida para narrar el relato.

29. Véase para una visión civilizatoria de este intercambio *“la historia del arte” como historia de la nada* (SLOTTERDIJK, 2011: 250) basada en la tesis de H. Mülhann *la cultura como sistema natural*.

Para intentar resolver la tarea de actuar sobre esta nueva realidad patrimonial que trasciende cualquier ejemplo anterior, se propone realizar un ejercicio de relectura de los dos cuadros de Giorgio De Chirico partiendo de la ya realizada por Juan José Lahuerta en el Capítulo 1 *El valor de los objetos en la pintura de Giorgio De Chirico*, que forma parte de su investigación desarrollada como trabajo de tesis doctoral y publicada por *Anthropos* (1984) bajo el título *La abstracción necesaria en el arte y la arquitectura europeos de entreguerras*.

Pretendemos ensayar una explicación de lo que hemos planteado, a partir de la contraposición de dos campos de trabajo muy implicados en la cultura occidental: patrimonio y arte

Cuando miramos al campo de esos objetos singularísimos que occidente llama arte encontramos un paralaje desde el que comprender la evolución de la idea de objeto patrimonial, el arte siempre va por delante y lo patrimonial empieza a reconocerse en estas dinámicas, como consecuencia de que la estética ha constituido –evolutivamente– una condición singular e irrepetible de lo patrimonial.

En este juego de abstracciones la arquitectura italiana desempeña un papel relevante ya que se presenta como “experiencia”, en el sentido definido por Gregotti, apuntando a la historia y a la tradición como campos de trabajo claves para fomentar una nueva teoría: *Yo creo que la experiencia de la arquitectura italiana tiene algunas características específicas que pueden ser provechosas a la cultura internacional: la primera es la dialéctica sobre las nociones de historia y de tradición que ha alimentado continuamente toda la arquitectura italiana, tanto a nivel arquitectónico y urbanístico, como a nivel de principios metodológicos y de soluciones lingüísticas. (...)* (GREGOTTI, 1969: 9)

Los dos cuadros de Giorgio de Chirico pueden servir como hilo explicativo de lo acontecido en la evolución de lo patrimonial. *Los arqueólogos*, es un cuadro en el que situadas en un interior encontramos unas figuras abstractas, antropomorfas, sentadas sobre sillones representando una cierta estaticidad dentro de un interior de dimensiones ajustadas, en el que las figuras aparecen sobredimensionadas. Si nos fijamos en los hombros de ambas figuras, los veremos cubiertos por sendos paños, que compuestos con el faldón bajo que cubre sus piernas, serían una alusión clara a una clasicidad que bien pudiera representar la tradición reconocida de la civilización occidental. Esa alusión viene confirmada por un conjunto de objetos seleccionados: acueductos, frontones, molduras, columnas, volutas, etc., que son objetos, fragmentos, extraídos de una realidad continua por la mano intelectual (experta) que selecciona cuáles son aquellos que merece la pena que sean contemplados. Estas figuras acogen estos objetos que, amontonados en su regazo, constituyen lo que hasta entonces denominábamos colecciones.



G. De Chirico. *Los arqueólogos*, 1927
(Fuente: LAHUERTA, 1989a: 32)



Muebles en el valle, 1927 (Fuente: LAHUERTA, 1989a: 36)

Una multiplicidad de aspectos son así convocados patrimonialmente, pues en cualquier trato con los objetos-rastros-señales de otras manipulaciones humanas, de otras “tecnes”, de otros entornos, se oculta la dilatación de la temporalidad moderna del presente. Un presente tan denso, sabemos ahora, que angustia tanto como las masas en medio de las que vivimos.

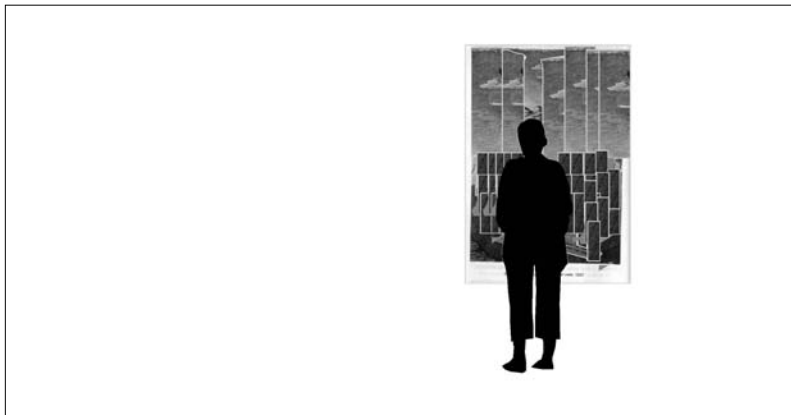
El individuo construye su interior como coleccionista, asumiendo su tarea como responsable de la idealización que se produce a través de la tarea de seleccionar objetos. Y es que los objetos del coleccionista están desprovistos de su carácter mercantil y se convierten durante este proceso selectivo en *telescopios que abren su interior hacia un universo remoto* (QUETGLAS, 1992). La reivindicación del valor del objeto tiene que ver con el valor del fragmento identificado con la mirada deconstructivista. Un objeto en el que buscamos desvelar huellas que, a través de la ausencia de lo que las generó, construyan representaciones.

Frente a esta pintura, *Muebles en el valle*, cuadro del mismo autor, visualiza lo ocurrido en el debate patrimonial. De repente nos hace conscientes de que su mirada trasciende la condición del objeto como monumento reconocido a partir de la selección de la mano intelectual. Por esa apertura se cuelan otros objetos que provienen del mundo de lo profano, en este caso una serie de muebles dispuestos sobre una tarima que se ubica en un paisaje: una silla, un sillón, una alfombra, un espejo y un armario. Ellos representarían la incorporación de los denominados “patrimonios emergentes”. Aquí empiezan a entrar en juego lo cotidiano, lo doméstico, lo antropológico, etc. Todo aquello reconocido en la contemporaneidad y que anteriormente “ausente” nos rodeaba, pero ante lo que nuestros ojos permanecían cerrados.

Además, este cuadro nos permite visualizar esa necesidad de salir fuera, de abrir la escala, de incorporar la distancia, las dinámicas



Arqueólogos en el valle
(Fuente: MGCG, 2007)



Espectador / actor en el valle (Fuente: MGCG, 2009)

ambientales. Lo ambiental está representado en este paisaje exterior caracterizado por los signos de “lo natural” a través de la topografía, pero sin perder de vista la clasicidad representada a través del pequeño templo que aparece en el fondo de la figura. Para poder controlar esta escala necesitamos delimitar estos escenarios. Y así: la identificación de esta tarima superpuesta sobre el terreno, basamento como primera operación de la técnica arqui-tectónica, incluso de esta pequeña alfombrilla que refuerza aún más el lugar en el que se sitúan estos objetos, representa muy bien cómo este proyecto patrimonial sabe definir estos escenarios, dónde representar “una historia parada”.

Los arqueólogos en el valle representan la etapa en la que la extensión que abarca lo patrimonial subsume la dimensión territorial, superando la condición de entorno o área asociada al concepto de bien o conjunto. Siendo así, este collage permite representar una posición en un debate, que se abre con la incorporación o la traslación de esos monumentos a un contexto activo que los explica y preserva a un “medio” propio que nos permite poder hablar de ambiente, entorno o atmósfera, conceptos que caracterizan, epistemológicamente, la construcción de los lugares, las situaciones y las inmersiones.³⁰ Es en esa construcción epistemológica de una topología espacial contemporánea donde podemos encontrar los elementos que nos ayuden a construir una propuesta de una teoría propia para lo patrimonial. De esta forma, no estaríamos sino aceptando el giro de la predominancia que la cultura –como sistema icónico y comunicativo– ejerce sobre el patrimonio.³¹

Pero, finalmente, lo que ha ido sucediendo en el arte y ahora se traslada a lo patrimonial, tiene que ver con ese papel del individuo primero como espectador de esos objetos para, segundo, pasar a una actitud más activa en la que finalmente se le reconoce como actor del debate.

El papel desempeñado por *Espectador / Actor en el valle* es clave

30. Para ello Peter Sloterdijk definirá la república de los espacios y Bruno Latour el parlamento de las cosas para intentar describir “escenarios simultáneos, imbricados unos en otros, en los que los cuasi-objetos cuasi-sujetos caractericen la definición de los objetos.” (SLOTERDIJK, 2006: 23-24)

Esta definición contemporánea de los objetos y escenografías será tratada en relación a lo patrimonial en el siguiente apartado (p. 65)

31. Para situar la posición de esta inversión en Andalucía, podemos analizar las políticas cambiantes de las últimas legislaturas donde se “cambia” el modelo patrimonialista anterior por un protagonismo de lo “cultural”.



Actor en el paisaje cultural (Fuente: MGCG, 2011)

para definir cualquier estrategia del proyecto patrimonial en contextos amplios y extensos, desembocando costosamente en el escenario definido por *El actor en el paisaje cultural*.³² A la “teoría de los lugares” propuesta por Sloterdijk se añadiría ahora la de “una red de actores” que sustituiría a las explicaciones obsoletas de la sociología y así este *actor en el paisaje cultural* no sería sino el reconocimiento, para el patrimonio, del “principio actor” de la cultura de masas.

“Desde hace largo tiempo estamos acostumbrados a ver las estatuas en los museos; los diferentes aspectos que ellas toman en esos lugares son conocidos desde hace tiempo, y pintores y poetas los han explotado a menudo. Para obtener aspectos nuevos y misteriosos debemos recurrir a otras combinaciones. Por ejemplo: la estatua en una habitación, sola o acompañada de personas vivas, podría provocarnos sensaciones nuevas, sobre todo si tenemos la preocupación de hacer que sus pies no se apoyen sobre un pedestal, sino directamente en el pavimento. Pensar en la impresión que podría provocar una estatua sentada es un verdadero sillón o apoyado en una verdadera ventana”. Giorgio De Chirico “Statues, meubles et généraux”, Bulletin de l’Éffort Moderne, n° 38, París, octubre 1927, pp.3-6, ahora en La Pittura Metafísica, cit., pp. 206-209.

(...) Pero en el escrito de 1927, De Chirico ha detenido su atención en una palabra que él mismo subraya: verdadero, esa cualidad que, en sus imágenes, tienen algunos objetos (sillones, ventanas o paseantes).

No es su ociosa advertencia, porque tal cualidad introduce un valor a las cosas que el propio artista calificaba, antes, de comunes. Y ese valor ahí reconocido no puede ser otro, frente a la in-utilidad de la estatua, que el de su utilidad: es, en efecto, el valor de uso, todavía enganchado a los objetos, el que los hace verdaderos, el que permite decir, sin

32. Costosamente, sí, como muestra la tarea reiterada y continua, reforzada del MARPH (US/IAPH) para construir, explicar y transferir en aportación colectiva a este debate, de mano de su “proyecto patrimonial”.

ganga, sin desperdicio: sillón, ventana.

Habremos de volver sobre ellos más adelante. Veamos, antes, cómo la anterior cita se traduce, en el mismo 1927, en una pintura: Los arqueólogos.

Ahí, en una pequeñísima habitación irregular, vemos dos estatuas sentadas en verdaderos sillones.

¿Estatuas?

A eso, al menos, parecen pertenecer los blancos, marmóreos pliegues clásicos de las túnicas que cubren sus piernas. Sin embargo, el torso, los brazos, las manos sobre todo, son de carne, están vivas. Y, en fin, las cabezas, inclinadas para no rozar el techo del agobiante cuarto, se han convertido en cabezas de maniquí, sin rostro: tan sólo las puntadas de sus costuras son visibles; en su interior se adivina el serrín. Sin embargo, es tal la literalidad de la pintura con respecto al texto, con respecto al mundo que ya De Chirico ha reconstruido completamente, que no puede sentirse ante esta pintura aquella quietud que provocaban anteriores musas. Pero esa incómoda literalidad se hace todavía más evidente en el aviso que el pintor quiere transmitir a través del cuadro. En efecto, ambas figuras sostienen en su regazo una multitud de fragmentos arqueológicos: pedazos de fuste, arcos, tímpanos, cornisas, pequeños templos, murallas, acueductos... Tal amontonamiento, que a juzgar por otras pinturas de la misma serie no tiene nada de irónico, nos muestra, sin embargo, la sabiduría del arqueólogo: los pedazos que sostiene sobre su falda no son medios de su trabajo, sino fines. Encerrados entre su encorvado torso, sus largos brazos, su inclinada cabeza, quedan guardados de un tiempo al que no pertenecen: por eso aparecen todos juntos. Usos y fechas desaparecen en el descubrimiento arqueológico: el objeto deja definitivamente de pertenecer al instante del uso, al tiempo de su construcción, para pasar al congelado espacio que el saber del arqueólogo determina. (...)

“Es muy profunda la impresión que nos producen los muebles abandonados en parajes desiertos, en medio de la naturaleza infinita. Imaginarnos un sillón, un diván, sillas agrupadas en una planicie griega, desierta y llena de ruinas, o en las praderas sin tradición de la lejana América”. Giorgio De Chirico “Statues, meubles et généraux”, Bulletin de l’Effort Moderne, n° 38, París, octubre 1927, pp.3-6, ahora en La Pittura Metafísica, cit., pp. 208.

De nuevo se trata de la exacta descripción de otra de sus pinturas de 1927, Muebles en el valle: dos sillones, un paragüero, una alfombra, un armario de espejo colocados sobre un entarimado, llenan casi totalmente la superficie del cuadro. Al fondo, bajo un cielo azul, transparente, un templo clásico sobre una pequeña colina.

Los muebles, al igual que el sillón verdadero en el que se

sentaban las estatuas, vuelven a ser aquí protagonistas de la imagen metafísica. Pero si aquéllos convertían en inquietante la visión de las estatuas precisamente porque conservaban, a los ojos del pintor, su cualidad de verdaderos, es decir su valor de uso, estos que ahora nos muestra se vuelven misteriosos por todo lo contrario: desperdigados sin sentido en un paisaje clásico, se han desprendido de su valor de uso, o sea, han perdido cualquier conexión con la vida, se han hecho silenciosos.

Pero las imágenes (la descrita y la pintada) tan sólo son el efecto que fascina a De Chirico. Para encontrar las causas de tal fascinación (o sea, para comprender qué significa exactamente lo que acabamos de insinuar sobre esos muebles) debemos volver a atrás, a párrafos anteriores de su artículo:

“Tal vez habréis advertido qué singular aspecto toman las camas, los armarios de espejo, lo sillones, los divanes, las mesas, cuando se los ve de repente en la calle, en medio de un decorado en el que no estamos habituados a verlos, como ocurre en las mudanzas, o en determinado barrios, ante la puerta de los comerciantes o revendedores que exponen en la acera las mejores piezas de su mercancía”. Giorgio De Chirico “Statues, meubles et généraux”, Bulletin de l’Effort Moderne, nº 38, París, octubre 1927, pp.3-6, ahora en La Pittura Metafísica, cit., pp. 207.

Esta imagen es, sin duda, mucho más original (en el sentido profundo de encontrarse cerca del origen) que aquella en la que los muebles se muestran esparcidos en un valle clásico. En efecto, porque aquí De Chirico no ha tenido que representar templos griegos, suaves colinas, cielo azul, para recrear un espacio rarificado en el que cualquier presencia se vuelva extraña, sino que ha escogido el más trivial de los momentos, que es, precisamente, aquel en el que los objetos quedan investidos de la más profunda soledad: el momento en que son mercancías. (LAHUERTA, 1989a: 31-37)

A partir de las descripciones del propio De Chirico, se define el valor de uso como cualidad indispensable para adquirir el valor de lo verdadero frente a la consideración de lo abstracto como aquello que ha perdido cualidades relacionadas, fundamentalmente, con su origen y con su contexto.

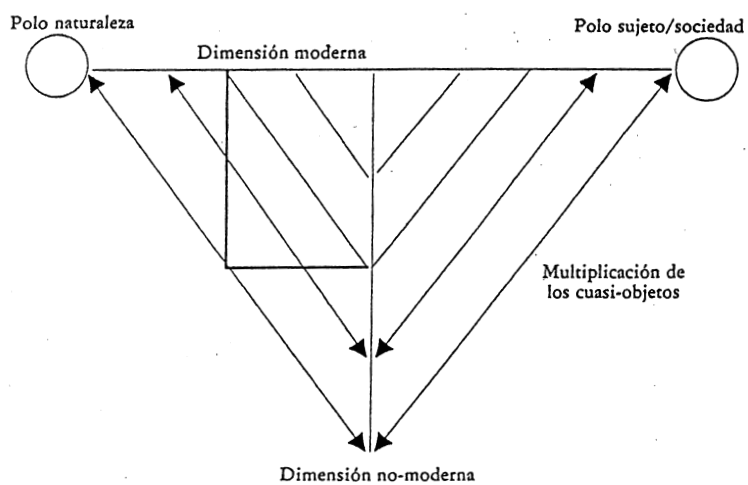
En lo patrimonial esa pérdida de uso puede admitirse en aquellos casos en los que determinados valores adquieren especial relevancia, generando cualidades que exigen ser transmitidas a generaciones futuras. Quizá aquí está la relación con la obra de arte como objeto que es contemplado y que, en cierto modo, adquiere cualidades de autorreferencialidad, en el sentido en el que pierde relación con el contexto presentando un importante grado de abstracción. Es por lo que adquiere especial importancia el soporte, sin duda trata-



Giorgio De Chirico. *Los arqueólogos*, 1968. Bronce. Prop. Isabella de Chirico
cedido a la galería Uffizi, Florencia. (Fuente: USTARROZ, 1997: 10)

mos con fragmentos del pasado extraídos de una realidad continua para la que debe elaborarse una nueva lectura.

El papel del que mira ha cambiado, ha pasado a formar parte de la realidad, realmente nunca había dejado de estar ahí pero, sin embargo, había sido excluido de lo que tenía valor.



Esquema descriptivo de los cuasi-objetos extraído del libro de B. Latour *Nunca hemos sido modernos* (Fuente: LATOUR, 1993)

1.1.3. Los cuasi objetos cuasi sujetos.

El parlamento de las cosas y la república de los espacios

Esta evolución de la materia y la estructura de lo patrimonial y la necesaria incorporación de hermenéutica renovada puede entenderse desde la categorización introducida por Bruno Latour en su diagnóstico de la modernidad, donde a partir de lo producido por la misma constata una situación híbrida en la que el método científico tiene que reconocer a unos cuasi objetos-sujetos y, con ellos, desmontar la argumentación de tajante y radical superación del observador y lo observado, de lo natural y lo artificial, de lo producido y del producto. Lo patrimonial siempre ha estado en un debate de intermediación entre estos polos, no sólo a través del estudio de lo singular desde una aproximación científica, sino también como parte del debate interno transdisciplinar en el que se han encontrado los profesionales que intervienen en el patrimonio.³³

(...) Tan pronto como estamos sobre la pista de un cuasi-objeto, éste se nos presenta unas veces como una cosa, otras como un relato, otras como un vínculo social, sin quedar nunca reducido a un simple ente. (...)

(...) De los cuasi-objetos cuasi-sujetos diremos simplemente que trazan redes. Son reales, muy reales, y nosotros los humanos no los hemos fabricado. Pero son colectivos puesto que nos ligan unos a otros, porque circulan en nuestras manos y definen nuestro vínculo social mediante su misma circulación. Son discursivos, sin embargo; son narrados, históricos, apasionados y poblados de actantes con formas autónomas. Son inestables y arriesgados, existenciales, y jamás olvidan al Ser. Este acoplamiento de los cuatro repertorios en las mismas redes, una vez que están oficialmente representados, nos permiten construir una morada lo bastante amplia como para alojar al Imperio de la Tierra Media, la auténtica casa común del mundo no-moderno y de su Constitución. (LATOUR, 1993: 134)

¿Qué es un cuasi-objeto?

Al utilizar las dos dimensiones al mismo tiempo, la de la longitud y la de la latitud, estamos ahora en condiciones de poder locali-

33. La decisión por parte del IAPH en 1995 de apostar por una “formación” inexistente en la Universidad de Sevilla que respondiera a esta organización cognoscitiva dio lugar a la creación del MARPH.



Arcos de la Frontera, Cádiz (Fuente: MGCG, 2005)

zar la posición de estos extraños nuevos híbridos y de entender por qué se tuvo que esperar a los Science Studies para llegar a definir lo que, apoyándome en Serres, denominaré cuasi-objetos cuasi-sujetos (Serres, 1987). Para ello basta con que contemplemos el pequeño diagrama de la figura 5.

(...) Para ser un científico de las ciencias sociales es preciso darse cuenta de que las propiedades inherentes a los objetos no cuentan, que estos son meros receptáculos de categorías humanas.

(...), no está claro por qué la sociedad precisa proyectarse sobre objetos arbitrarios cuando éstos no cuentan para nada. ¿Será acaso la sociedad tan débil que requiera una continua resurrección? ¿Tan terrible que, como a la cabeza de Medusa, sólo se la pueda mirar en un espejo? Y si la religión, las artes, los estilos son necesarios para “reflejar”, “reificar”, “materializar”, “dar cuerpo a” la sociedad (para usar algunos de los verbos favoritos de los teóricos sociales), ¿no serían los objetos a fin de cuentas coproductores de la sociedad? (1993: 82-85)

34. Latour en *Las atmósferas de la política* nos habla de la exportación de la razón científica hacia la razón política escenificando esta disolución de límites del conocimiento en el que se busca *Hacer que las cosas sean públicas*. Se apuesta así por una democratización del espacio (del conocimiento), sin cuestionar esta estructuración política aparentemente en crisis, describiendo la vida, las formas de vida, a partir de una nueva fenomenología del espacio (Sloterdijk en LATOUR, 2008: 30). Para ello Sloterdijk introduce la espuma como volumen que complementa la consideración de lo real como red, de tal forma que no hablamos de meras intersecciones sino de volúmenes como lugares de encuentro en los que además debemos aprender a heredar nuestra tradición, una tarea nada fácil que la contemporaneidad nos ha dispuesto como reto.

Se trata de explicar el cambio de una realidad constituida por objetos y sujetos a una realidad constituida por *cuasi objetos cuasi sujetos*, de dar cuenta del paso de naturaleza transcendental/inmanente a una naturaleza igualmente real en la que el laboratorio científico y la realidad exterior coinciden.³⁴ Para ello, Latour constituye lo que ha denominado *El parlamento de las cosas* en una especie de diagnóstico del presente en el que, a partir de la definición de *los cuasi objetos cuasi sujetos*, se constituye un nuevo escenario sobre el que se van a producir las dinámicas y reciprocidades propias de la contemporaneidad (y que ahora van a ser trasladadas a lo patrimonial). Este escenario ha sido definido por Sloterdijk como *una república de espacios*, describiendo la posibilidad de que se produzcan encuentros y relaciones entre diferentes situaciones complejas puestas en juego en un campo de equilibrios, donde lo que importa no son los objetos en sí sino las relaciones que se producen entre ellos.³⁵

cultura de masas

arquitectura

archivos y configuraciones patrimoniales

Tres líneas (MGCG, 2011) La arquitectura juega el papel de mediadora entre la cultura de masas y el reconocimiento de lo patrimonial como archivo o configuración (patrimonial).

Hemos sido modernos. Muy bien. Pero ya no podemos serlo de la misma forma. Cuando enmendamos la Constitución, continuamos creyendo en las ciencias, pero en lugar de tomarlas en su objetividad, su verdad, su frialdad y se extraterritorialidad (cualidades que nunca han poseído hasta haber pasado por el reto arbitrario de la epistemología), las tomamos en lo que ha sido siempre lo más interesante de ellas: su audacia, su experimentación, su incertidumbre, su calor, su mezcla incongruente de híbridos, su loca capacidad de recomponer la relación social. No les retiramos más que el misterio de su nacimiento y el peligro que hace correr a la democracia su clandestinidad. (...)

Retomemos de nuevo las dos representaciones y la doble duda sobre la fidelidad de los representantes, y habremos definido el parlamento de las cosas. En su recinto, se encuentra recompuesta la continuidad de la comunidad. No hay ya verdades desnudas como tampoco hay ciudadanos puros. Los mediadores tienen todo el espacio para ellos. La Ilustración tiene, por fin, una morada. Las naturalezas están presentes, pero con sus representantes, los científicos que hablan en su nombre. Las sociedades están presentes, pero con los objetos que las lastran desde tiempo inmemorial. (...); qué importa, mientras todos hablen sobre lo mismo, sobre un cuasi-objeto que han creado entre todos, el objeto-discurso-naturaleza-sociedad cuyas nuevas propiedades nos asombran a todos y cuya red se extiende desde mi refrigerador a la Antártida, pasando por la química, el derecho, el Estado, la economía y los satélites. Los embrollos y las redes que no tenían sitio, ahora tienen todo el espacio para ellos. Son ellos a los que es preciso representar; de ahora en adelante, ellos son el centro en torno al cual se constituye el parlamento de las cosas. “La piedra que los constructores habían rechazado se ha convertido en la piedra angular”.

Sin embargo, no tenemos que crear este parlamento de

35. (...) Si esto es así, la relación entre saber y vida hay que repensarla mucho más ampliamente aún de lo que se les ocurrió hacerlo a los reformistas del siglo XX. Es evidente que se ha agotado la forma de pensar y de vida de la vieja Europa, la filosofía; la bio-sofía acaba de comenzar su trabajo, la teoría de las atmósferas se acaba de consolidar provisionalmente, la teoría general de los sistemas de inmunidad y de los sistemas de comunidad está en sus inicios, una teoría de los lugares, de las situaciones, de las inmersiones se pone en marcha lentamente, la sustitución de la sociología por la teoría de las redes de actores es una hipótesis con poca recepción aún, consideraciones sobre la movilización de un colectivo constituido realístamente con el fin de aprobar una nueva constitución para la sociedad global del saber no han mostrado apenas más que esbozos. En estos indicios no puede reconocerse sin más una tendencia común. Sólo algo está claro: donde se lamentaban pérdidas de forma, aparecen ganancias en movilidad. (SLOTEDIJK, 2006: 23)

36. La reflexión que aquí se realiza pretende proporcionar un nuevo título para esta “nueva teoría cultural” que se inicia, que no debe cerrarse a partir de la definición de restauración, de forma que se propone la consideración del archivo cultural (GROYS, 2005) como definidor del objeto patrimonial, capaz de dar respuesta a las diferentes escalas y soportes que representan nuestro pasado y que proporcionan un escenario para dar cuenta de la definición de patrimonio que hemos atribuido a Sloterdijk y sobre la que ya se ha hecho referencia.

A propósito de una reflexión sobre la creación y sobre la concepción de la vida, en las últimas páginas de su ensayo *En el mismo barco*, en la tercera parte del ensayo titulada *El imperio ausente y la hiperpolítica. La metamorfosis del cuerpo social en los tiempos de la política global*, dice: *Esto, para la percepción que la sociedad tiene de sí misma, produce consecuencias apenas apreciables; una sociedad de nuevos y últimos se ve a sí misma como una pandilla sin sustancia, como un espacio de incalculables vectores. En ella, el futuro apenas sí puede definirse como el continuar escribiendo lo recibido. De ahí que los descendientes tendrá una manera de heredar, y de dejar en herencia, distinta a la del mundo tradicional; de los mayores se adoptan menos las cualidades que las cantidades, y mejor oportunidades de partida que virtudes concretas; en casos de legados, se pregunta nueve veces cuánto y una vez qué. Los testamentos se transforman en un encojerse de hombros: ¿quién va a querer creerse que los que vivirán en el futuro lo tendrán mejor y lo harán mejor? En todas las partes los hombres están por convertirse en vacuidades –o en marcas registradas.* (SLOTERDIJK, 2002b)

37. Una *república de espacios*, o un *parlamento de las cosas* tal y como ya hemos apuntado, en el que mediante una disolución de lo disciplinar entren en juego las diferentes actores del conocimiento para generar respuestas transversales.

golpe, llamando una vez más a otra revolución. Simplemente tenemos que ratificar lo que siempre hemos estado haciendo, con tal que reconsideremos nuestro pasado, que comprendamos retrospectivamente hasta qué punto nunca hemos sido modernos, y que juntemos las dos mitades del símbolo roto por Hobbes y Boyle en señal del reconocimiento. La mitad de nuestra política se construye en las ciencias y las tecnologías. La otra mitad de la naturaleza se construye en las sociedades. Volvamos a coserlas juntas y la tarea política podrá empezar de nuevo. (LATOURE, 1993: 208-211)

Esta consideración de la ciencia como método proyectivo que incorpora lo científico y lo cotidiano como representación de lo social, asume el compromiso de construir mensajes para ser transmitidos. Esta transmisión del conocimiento, como objetivo, comienza a gestarse en la generación de inscripciones específicas reconocidas en la actividad del laboratorio y también en las ciencias sociales. La estructura del conocimiento requiere de una organización interna que encuentra en el índice una forma de representación en la que el objetivo no es la resolución final, ya que se duda incluso de que exista. (LATOURE; WOOLGAR, 1995)

En este contexto, la identificación del método científico en el que se inserta lo patrimonial, tiene cabida como parte de la definición del término la reflexión que P. Sloterdijk nos proporciona al final del ensayo sobre la hiperpolítica que, bajo el título *En el mismo Barco*, reconoce nuestra incapacidad para conocer y presuponer cuáles son las condiciones en las que nuestros herederos recibirán aquello que les legamos.

Ante esta incertidumbre, no sólo debemos asumir la responsabilidad de conservar nuestro patrimonio en relación a su materialidad, sino que debemos aceptar el compromiso de transmitir su significación a través de su entendimiento como “archivos” o “configuraciones patrimoniales” (GROYS, 2005) “sobre” los cuales trazar lecturas transversales generadoras de conocimiento.³⁶ La dificultad ahora es doble pues, se sitúa en el conocimiento del objeto patrimonial en sí y, además, en las posibilidades de gestionar productivamente –es decir como conformadores de cultura- la información que tenemos sobre el mismo, para lo cual requerimos de nuevos instrumentos capaces de definir escenarios o lugares “comunes” en los que se produzcan interacciones entre la red de actores y las inserciones que atribuyan roles y comportamientos.³⁷

Es esclarecedor, en este sentido, el procedimiento que pone en marcha el proyecto patrimonial que se ocupa tanto de las condiciones de producción de los objetos culturales como de su publicitación y participación, entendiendo que en el contexto del “espectáculo” sólo así puede alcanzarse la eficacia cultural. Hasta ahora la apertura del concepto de patrimonio ha permitido actualizar un conocimiento para afrontar la construcción de una estrategia de

intervención capaz de situarlo en el campo de una cultura entendida como “sistema de inmunidad”. En efecto, ahora la demanda es diferente, a lo que nos asomamos es a un abismo sobre el que trazar puentes de comprensión.³⁸

José Ramón Moreno describe esta situación a partir de la incorporación de la arquitectura a una de las componentes más atractivas y discutidas de la cultura de masas en los últimos años: el nuevo y ampliado papel del pasado como patrimonio.

El rodeo antes iniciado podía terminar aquí, en este encuentro entre las tres grandes parcelas que ocupan esta reflexión y a la que hemos querido titular: el juego de lo impropio. Cultura, Arquitectura y patrimonio se empeñan en un intercambio aleatorio de propuestas, materiales y valores a través de procesos no codificados de transferencias mutuas, experimentales, que difuminan los contornos que las definían en el pasado, empeñadas en un juego de presente –o lo que es lo mismo de presencialidad– en el que intercambian papeles y personalidades: un travestismo tan aceptado como inquietante. Su funcionamiento coincide con el de todas las técnicas que componen un diseño global e integrado de la cultura del espectáculo, en la que los valores de lo móvil, lo inaparente, lo inmaterial, lo diferencial o lo confortable, impulsan el montaje de una subjetividad intercambiable, multiforme y poliédrica. Como esa subjetividad, la mercancía diseña una objetualidad ligada al cuerpo, fuertemente artificial y calidoscópica. (MORENO PÉREZ, 2009)

Lo que le permite aportar la siguiente definición de patrimonio:

En una cartera móvil de valores, sean financieros, identitarios, psíquicos, tanto da, el patrimonio como administrador del archivo de una historicidad constitutiva de la identidad o la continuidad o la permanencia, tiene su misión especial. No deberíamos caer en la tentación de situar el patrimonio en un escenario que no fuera éste, al menos que su función no sea la de “una imagen -que se muestra brevemente en el momento de su cognoscibilidad, para no volver a aparecer– puede el pasado ser aprendido”.³⁹ (2009)

Este nuevo reto que busca desvelar una protohistoria entendida como protohistoria de la teoría, es decir, como aquello que busca evocar lo que se nos ha perdido (BLUMENBERG, 2000: 9), demanda de nuevos instrumentos de aproximación.⁴⁰ En este sentido, la cuestión de la temporalidad tal como la plantea Latour en su ensayo *Nunca hemos sido modernos*, en el epígrafe denominado *El principio del pasado*, con idea de salvar la distancia con respecto a la idea de tiempo (moderno), se define como *la interpretación de este transcurrir del tiempo* (LATOUR, 1993: 105-106).⁴¹

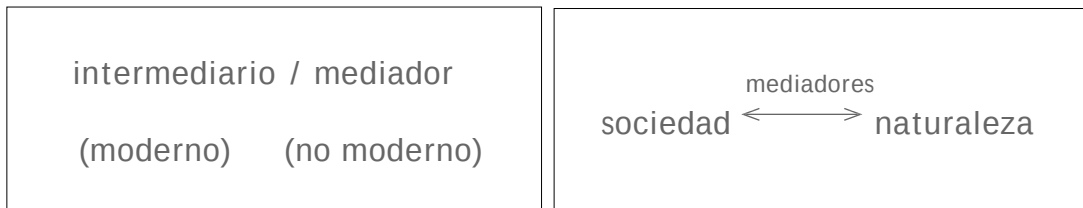
Lo contemporáneo es el resultado del triunfo de lo sincrónico, ello se dibuja bajo la apariencia de una multitemporalidad reducida por los

38. Se reformula, entonces, el estudio y la gestión del patrimonio, no solo como conservación y consagración de piezas con valores extraordinarios, sino como participación en los dilemas cognitivos, éticos y sociopolíticos de la interculturalidad. (GARCÍA CANCLINI, 2010: 97)

39. W. Benjamin, *Tesis de la Filosofía de la Historia*, en *Angelus Novus*. Edhasa: Barcelona 1971. (Nota del autor referenciado)

40. Desvelar la teoría, considerada como algo oculto, a través de otras lecturas entendidas como nuevos “enfoces” generados a partir de una especie de “movimientos de la historia”. (Ver la definición de protohistoria de Blumenberg en el glosario de términos anexo a esta investigación).

41. *Tenemos que volver sobre nuestros pasos para poder desplegar un espacio intelectual suficientemente amplio como para colocar tanto las tareas de purificación como las tareas de mediación, es decir, las dos mitades del mundo moderno. Pero ¿cómo podemos volver sobre nuestros pasos? ¿No se caracteriza el mundo moderno por la flecha del tiempo? ¿No devora el pasado? ¿Acaso no rompe definitivamente con él? ¿Acaso la propia causa de la postración actual no deriva precisamente de una época “pos”-moderna que inevitablemente habría sucedido a la precedente, la cual sucedió a su vez a las épocas premodernas en una serie de convulsiones catastróficas? ¿Acaso no ha finalizado ya la historia? (LATOUR, 1993: 104-105)*



(Fuente: MGCG, 2010 a partir de las descripciones del libro de *Nunca hemos sido modernos*. LATOUR, 1993)

lenguajes de la sincronía a un tiempo común, a una conminiscencia, y se caracteriza por la selección de esos tiempos múltiples. Se trata de romper el prejuicio que aporta la idea de marco temporal, ya que lo temporal cargado de una cierta provisionalidad –desde ese objetivo de lo común-temporal: de lo sincrónico- puede seguir modificándose o transformándose a partir del juego de relaciones que establezcamos.⁴²

Lo monstruoso en el corte transversal de los actos (criminales) modernos no puede ser reducido a un concepto conocido ni limitado a un campo determinado: es obra de arte, pero mucho más que obra de arte; es gran política, pero mucho más que gran política; es técnica, pero mucho más que técnica; es enfermedad, pero mucho más que enfermedad; es crimen, pero mucho más que crimen. Es proyecto, pero mucho más que proyecto. De ahí que los discursos de la ciencia jurídica, la estética, la ciencia política, la tecnología y la patología no puedan emplearse sino en condiciones para caracterizar el mundo moderno, porque con estos lenguajes pueden contabilizarse fenómenos y protocolizarse estados de cosas, pero no pueden expresarse lo monstruoso superfenoménico de la modernidad. (...) (SLOTTERDIJK, 2011: 241)

42. Nadie es capaz de categorizar en un solo grupo coherente a los actores que forman parte del "mismo tiempo". (...) Los posmodernos tienen razón en cuanto a la dispersión, todo conjunto contemporáneo es politemporal. (...) El tiempo no es un marco general, sino el resultado provisional de la relación entre los seres. (...) No, debemos pasar de una temporalidad a otra ya que, en sí misma, la temporalidad no tiene nada de temporal. Es un modo de conectar elementos y clasificarlos. Si cambiamos el principio de clasificación, obtendremos otra temporalidad a partir de los mismos acontecimientos. (...) Como decía la Clío de Péguy, y como repite Michel Serres, "somos permutadores y fermentadores del tiempo" (Serres y Latour, 1992). Lo que nos define es ese intercambio y no el calendario o el flujo que los modernos habían construido para nosotros. (LATOUR, 1993: 113-116)

O sea, que necesitamos de nuevos modelos de aproximación a las cosas, de dosis de transdisciplinarietà que completen las representaciones y que permitan, incluso, que entren en juego cuestiones inicialmente ajenas a lo que nos interesa, como *lo monstruoso superfenoménico de la modernidad*.

*El pasado, decía Proust, no sólo no es fugaz, es que no se mueve de sitio.*⁴³ (VILAS MATAS, 2006)

Esta referencia a Proust nos sirve para definir el pasado como una situación de quietud e inestabilidad. El pasado es representado por Vila Matas en su novela *París no se acaba nunca*, donde sugiere una aproximación a la realidad que no reconoce el origen ni el fin sino el desarrollo, los procesos...: un tiempo en continuo hacerse presente.

Entonces, ¿somos tradicionales? Eso tampoco. (...) No se nace tradicional, se escoge ser tradicional mediante constantes innovaciones. La idea de una repetición idéntica del pasado, y la de una ruptura radical con cualquier pasado, son dos resultados simétricos de una misma concepción del tiempo. No podemos volver al pasado, a la tradición, a la repetición, porque estos grandes dominios inmóviles son la imagen invertida de la Tierra que, hoy, ya no nos está prometida: el progreso, la revolución permanente, la modernización, la huida hacia delante.

¿Qué vamos a hacer si no podemos avanzar ni retroceder? Desplazar nuestra atención. Nunca hemos avanzado ni retrocedido, siempre hemos cribado activamente los elementos que pertenecen a tiempos diferentes. Todavía podemos seleccionar. “Es esta selección la que construye el tiempo, y no el tiempo el que construye la selección”.

(...) ¿Cómo ir del mundo de los objetos o de los sujetos a lo que yo he llamado los cuasi-objetos o los cuasi-sujetos? ¿Cómo pasar de la naturaleza transcendental/inmanente a una naturaleza igualmente real pero extraída del laboratorio científico y después transformada en realidad exterior? (LA-TOUR, 1993: 116-118)

La ambigüedad impera de nuevo ante la búsqueda de criterios, de tal forma que ese *desplazamiento* -tan experimentado en el arte contemporáneo- se configura como un dispositivo que opera con el pasado en el presente. ¿Aún somos capaces de seleccionar?. Esta es la acción que describe nuestra tarea como arquitectos, que La-tour define como de “mediación” a diferencia de los intermediarios que caracterizaban la modernidad de *Nunca hemos sido modernos*.

Se nos define, pues, como intercambiadores de realidad y no como meros transportadores de la misma, proponiendo vínculos con la naturaleza y la sociedad a través de los cuales definir una habitabilidad concreta y cambiante en los entornos donde se abre paso la vida contemporánea.⁴⁴

Estas interpretaciones, fruto de nuestro papel como mediadores y no meros intermediarios, son fiel reflejo de lo que algunos autores califican como asimetría. El propio Sloterdijk dedica un capítulo a este asunto en su ensayo *para una teoría filosófica de la globalización, En el mundo interior del capital*. Bajo el título *Elogio de la asimetría*, describe esta dualidad o “juego de opuestos” a partir de ese equilibrio que subyace en una relación especular que trabaja con realidades entre las que se producen relaciones. Algo parecido a lo que Juan Navarro Baldeweg describe en su texto *Movimiento ante el ojo, movimiento del ojo*, que utiliza para describir su trabajo “asimétrico” / simétrico, más bien especular, en el proyecto para el Museo de Altamira cuando precisa construir un soporte teórico que le permita sustentar la réplica de la cueva.

43. Entendiendo por ello, lo que acontece en el pasaje que cierra su obra monumental, cuando el Duque de Guermantes se levanta de su asiento en la fiesta e inicia unos titubeantes pasos que Proust interpreta como los de alguien que se movía sobre unos altos zancos enterrados en el pasado.

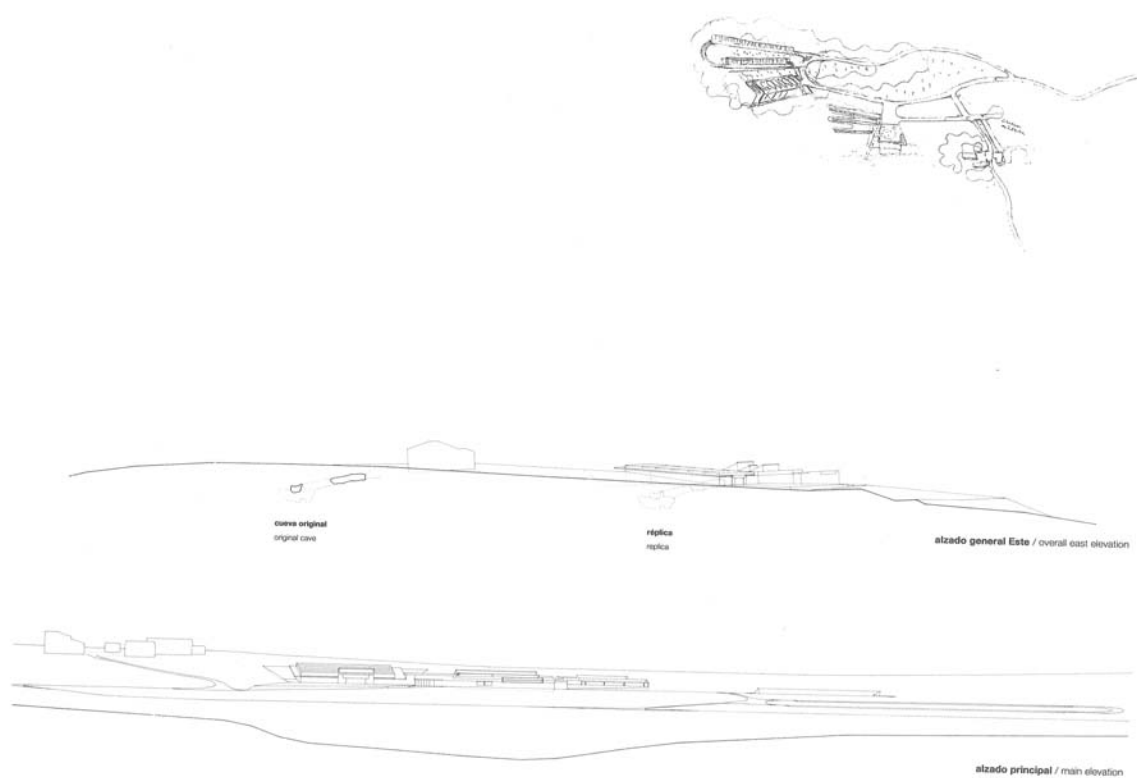
44. (...) *La naturaleza y la sociedad no ofrecen claves firmes en los que podamos enganchar nuestras interpretaciones (que deberían ser asimétricas en el sentido de Canguilhem o simétricas en el sentido de Bloor), sino que son lo que son, lo que hay que explicar.*

Somos en efecto diferentes de los demás, pero no debemos situar estas diferencias donde la cuestión ahora cerrada del relativismo las había localizado. (...)

(...) ¿Por qué ya no somos capaces de seguir los mil caminos que, con su extraña topología, van de lo local a lo global y vuelven a lo local?

Incluso una red larga sigue siendo local en todo punto. (...) La cuestión del mundo no moderno en el que sosten-go que estamos entrando, sin jamás haberlo abandonado verdaderamente. (...)

(...) Ahora bien, “local” y “global” son conceptos que se adaptan bien a las superficies y a la geometría, pero muy mal a las redes y a la topología. (LA-TOUR, 1993: 143-172).



Movimiento ante el ojo, movimiento del ojo. Sección del proyecto de Museo de Altamira. Juan Navarro Baldeweg, 1997.
(Fuente: EL CROQUIS N° 73)

Nuestra visita inicial al laboratorio estableció la importancia fundamental de la inscripción gráfica en la actividad del laboratorio: se puede entender el trabajo del laboratorio en términos de generación continua de diversos documentos, utilizados para transformar tipos de enunciados y aumentar o disminuir su estatu de factividad. (LATOURE; WOOLGAR, 1995: 109)

La inscripción gráfica puede relacionarse con la estructura del índice identificado o descrito en un texto. La estructura de la investigación, en cualquier caso, se constituye como soporte necesario para trazar hipótesis de trabajo y obtener resultados o, mejor, afirmaciones alternativas que en conjunto permiten apuntar resultados. La resolución final no existe, tal y como no existe el fin de la historia.

Baudrillard: La cultura está en todas partes; de todas formas en este momento está homologada con la industria, la técnica. Es una técnica mental, una tecnología mental que se adorna con prestaciones arquitectónicas, con todos esos museos... Esta historia me había interesado por la fotografía... Justamente, cuando Barthes hablaba de la foto, evocaba ese "punctum" que hace que una foto produzca un acontecimiento en la cabeza, en las mentalidades, y entonces es otra cosa, una relación singular. (...)

(...) Bien, ya Walter Benjamin hacía el análisis para el dominio de lo político. En este sentido asistimos a una estetización de todos los comportamientos y de todas las estructuras. Una estetización que no es del orden de lo real; esto significa, por el contrario, que las cosas devienen valor, que adquieren valor en lugar de ser un juego de formas que se oponen, lo cual es ininteligible y a esto no se le puede dar un sentido último: es un juego, una regla de juego, otra cosa. En una estetización generalizada, las formas se extenuan y se vuelven valor, en tal caso valor estético o cultural, que es negociable al infinito y cada uno puede hallar su ganancia, pero estamos en el orden del valor y su equivalencia, en el hundimiento total de las singularidades. Creo que estamos en ese orden, al cual nada escapa, pero pienso, sin embargo, que las singularidades como tales pueden ejercerse bajo formas quizás a menudo monstruosas. Y, por ejemplo, bajo forma de estos "monstruos" de los que hablas. A mí me interesaba la arquitectura bajo el aspecto del monstruo, esos objetos así catapultados en la ciudad, venidos de otra parte. En cierta forma, yo aprecio ese carácter monstruoso. El primero fue el Beaubourg. Uno puede hacer una descripción cultural de él, ver al Beaubourg como la síntesis de esta "culturalización" total y, en ese caso, estar perfectamente en contra. Lo que no quita que el objeto Beaubourg sea un acontecimiento singular de nuestra historia, un monstruo, y está bien, pues eso no demuestra nada. Es un monstruo y en ese sentido es una forma de singularidad.

Se ve bien que objetos como éstos, arquitectónicos u otros, escapan a su programación, al proyecto que se les había dado... Esta metamorfosis puede venir de una intuición singular personal o bien puede ser el resultado de un efecto de conjunto no deseado por nadie. Cualquiera sea el objeto en cuestión (arquitectónico o no), abrirá un agujero en ese culturalismo.

¿Un acto heroico arquitectónico?

Nouvel: Uno puede preguntarse por qué no existe el equivalente de Duchamp en el mundo de la arquitectura. No hay un equivalente porque no hay auto-arquitectura. No existe un arquitecto que pueda hacer un gesto escandaloso, inmediato y aceptado. Algunos han tratado de enfrentarse a esos límites —ése fue el punto de partida de la posmodernidad. (...) (BAUDRILLARD; NOUVEL, 2001: 35-38)

1.1.4. Sobre la condición mutada de los objetos hipermodernos (y sus consecuencias para los bienes culturales)

Los objetos hipermodernos se definen a través de la definición que Flusser proporciona en 1999 como cosas in-formadas disponibles, a diferencia de las cosas dispuestas pendientes de informar y que tendrían que ver con el escenario ya disuelto de la naturaleza. Ante esta consideración del mundo y de los objetos que lo constituyen, en la que nos interesa el papel que juegan los desechos como producto de la sobreinformación, no asumimos la posibilidad de la no-cosa entendida como lo que representa al hecho de disponer informaciones inconsumibles, “inolvidables”, porque estaríamos ante el reconocimiento de un “proceso lineal” de objetos intransformables del cual estamos muy alejados, sobre todo en este campo de lo patrimonial que queremos definir.

Junto a esta definición de la cosa-objeto hay que situar el papel desempeñado por los *ready-mades* de Duchamp, sobre el que reflexionaremos cuando abordemos el capítulo del método, ya que incorpora la posibilidad del *desplazamiento* como mecanismo operativo, introduciendo al mismo tiempo el papel de lo banal en relación a lo artístico. Trasladar este discurso duchampiano a la arquitectura no es inmediato, sin embargo hay ejemplos que se sitúan en paralelo a estos procesos y que, sobre todo, asumen esa cualidad hipermoderna de cosa in-formada que tiene, en este caso, una traslación directa a lo formal. Nos referimos al Beaubourg y al papel que desempeña como museo-máquina capaz de ofrecer actividades culturales en permanente reciclaje.

Baudrillard y Nouvel mantienen una discusión sobre este asunto en un texto que, publicado bajo el título *Los objetos singulares. Arquitectura y filosofía*, aborda la cuestión de los objetos hipermodernos sobre un soporte teórico actualizado y confrontado con lo arquitectónico. Identifican en estos objetos la cuestión del valor, definida como superación de lo formal, como aquello que es necesario reconocer, como aquello que “permanece” frente a la obsolescencia de lo físico. Sin que ello genere actitudes inmovilistas, todo lo contrario,



El Beaubourg. Centro George Pompidou, París (Fuente: RHL, 2006)

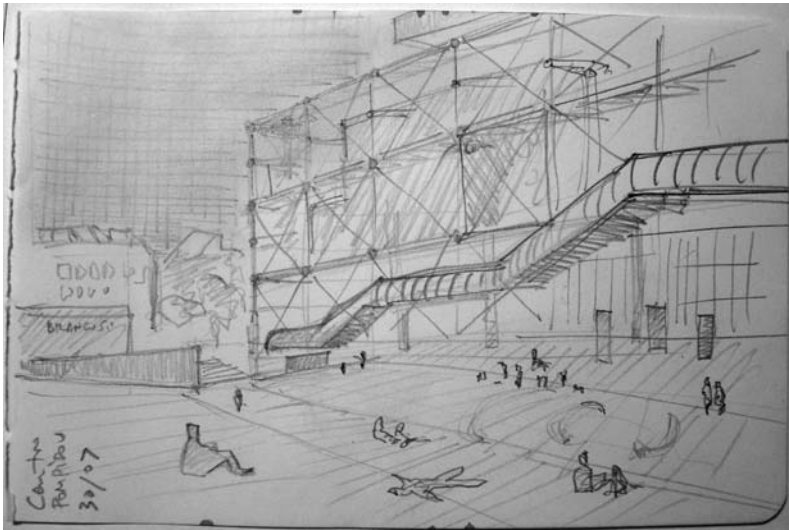
valores que permanecen (en transformación), como es el caso del Pompidou. Permitiendo que “lo monstruoso”, desde el nuevo paradigma de lo bello, pueda tener lugar. Sin olvidar el papel desempeñado por la fotografía con la que se establecen comparaciones con la cultura, estableciendo vínculos en relación a su capacidad sintética del acontecimiento.

La aproximación hermenéutica como “lectura” de estos objetos es el medio para asumir su condición cambiante. Para ello es necesario trasladar el discurso museológico/museográfico construido en torno a la historia del arte y que tiene que ver con lo que Eulalia Bosch ha definido como *el museo del visitante* (1998). La incorporación de la mirada (fenomenológica), de la percepción como resultado de un proceso lingüístico, así como del diálogo con el arte contemporáneo, definen un escenario de trabajo en el que generar preguntas como parte del resultado de la aproximación a la obra.

45. *El cubismo fue capaz de descubrir el arte africano como un objeto de pleno derecho de la historia del arte porque se dedicó, contra todo lo que lo había precedido en Occidente, a construir un “realismo específico del espacio” —y no un realismo de las cosas, de los personajes o de las historias. Este descubrimiento sólo podía efectuarse según la extraña modalidad de un anacronismo: no solamente porque la mirada cubista no era en sí “histórica”, sino también porque el descubrimiento del arte africano creaba nuevamente una brecha decisiva en la noción misma de la historia del arte. El anacronismo es un riesgo dialéctico, pero este riesgo —esta activación, este rodeo, este artificio peligroso— vale la pena: se trata ni más ni menos de levantar un obstáculo epistemológico y de abrir la historia a nuevos objetos, a nuevos modelos de temporalidad.(...) (DIDI-HUBERMAN, 2005: 250-251)*

Una nueva forma de entender la historia y el arte se hacen presentes para poder comprender cómo se produce la incorporación de estos nuevos objetos que entran en el juego. Para ello Didi-Huberman (2005) propone retomar el discurso de Carl Einstein para justificar esa nueva conceptualización que sitúa a la dialéctica como instrumento de intermediación, a propósito del debate generado en torno al papel del arte africano y su influencia en las vanguardias de principios del siglo XX, en concreto en el cubismo, como consecuencia de su autoría anónima y de su falta de anclaje con una cultura y lugar determinados. El resultado impulsa el uso del anacronismo como instrumento de aproximación (genealógico) capaz de introducir los desplazamientos y rupturas necesarios que permitan incorporar estas manifestaciones artísticas dentro del discurso cultural del siglo.⁴⁵

(...) *El anacronismo es un momento de antítesis, una clavi-*



Croquis desde la plaza situada junto al Centro George Pompidou, París. (Fuente: RHL, 2006)

ja dialéctica. Permite comprometer algo nuevo más allá de esta tesis-aporía que representa, según la visión de Carl Einstein, el punto de vista etnográfico y positivista. Ella no manifiesta una estasis, una existencia fija sino el movimiento propio de una exigencia. ¿Exigencia de qué? De un punto de vista que podríamos llamar “sintético”, a condición de no entenderlo como la clausura auto-pacificadora de un saber que cree haber llegado a sus fines. La síntesis, en ese movimiento, es una cosa incompleta, frágil, siempre en estado de inquietud: es una síntesis-apertura. (DIDI-HUBERMAN, 2005)

En este contexto nos interesa, por lo tanto, lo que se transmite, aquello que la museología debe describir para ser representado a través de lo que se ha denominado la museografía. Museología y museografía son disciplinas de la globalización, a veces cuestionadas en lo que a la necesidad interpretativa se refiere como parte de la comprensión del objeto que se contempla.

En este “juego expositivo” en el que insertamos lo patrimonial es necesario reflejar lo ocurrido en Berlín desde la caída del muro, una ciudad considerada por numerosos autores representativa de lo ocurrido a lo largo de la historia del siglo XX (Sloterdijk, G^a Vázquez, Augê, Torres Nadal, Hejduk, etc.).

Berlín, 1986. ¿Existe algo que pueda ser llamado arquitectura? La pregunta no es nueva. Ha existido desde siempre incluso para él mismo que antes también ha sido arquitecto. Lo que él ve allí en Berlín es la posibilidad de REPRESENTARLA y evitar su deriva hacia una nueva producción de arquitectura, por distinta que ésta sea. Pero, ¿por qué en Berlín, por qué allí? Allí en Alemania, en Berlín, se produjo uno de los VACÍOS del mundo, y allí en Berlín vivió la His-



Musealización del muro de Berlín. Fragmento del muro de Berlín musealizado frente al Memorial del muro de Berlín. Gedenkstätte Berliner Mauer, www.berliner-mauer-gedenkstaette.de. (Fuente: MGCG, 2005)

toría uno de sus momentos más difíciles. Es ese fangoso momento de la historia el que J. Hedjuk trata de entender del único modo posible: convirtiéndolo en una representación del inalcanzable mundo que se vislumbra a través del arte. Sólo en Berlín, en esa zona que no guarda sino sólo OLVIDO de la historia era posible volver a representar los nombres de las cosas, y empezar a pensar en las nuevas transferencias entre el proyecto político y entre las demandas culturales y los deseos del arte. Solamente allí, junto a ese vacío, era posible volver a pensar otras representaciones de esa instalación permanentemente inacabada que es la ciudad de occidente y sólo allí entre los vacíos de esa instalación podía esa eterna pregunta ser representada: ¿existe algo que pueda ser llamado arquitectura?

En Berlín, “el arte de hacer brotar la verdad”, de nuevo. Y averiguar las leyes de ese brotar, religiosamente, re-ligando, volviendo a unir palabras con palabras, recuerdos con palabras, es el trabajo que se ha tomado John Hejduk. (Torres Nadal en HEJDUK, 1993)

Su nueva realidad, definida en el *ahora*, se enmarca a partir de una puesta en valor de los valores culturales reconocidos en las diferentes escalas de lectura de lo urbano. Berlín es una ciudad en permanente proceso de musealización sin que el riesgo de museificación haya sido puesto de manifiesto de forma alarmante. La ciudad parece demandar un ejercicio de rememoración extrema que trate de solventar la deuda contraída con la historia. Huellas, trazas, heridas... materiales e inmateriales sirven de punto de arranque de una lectura patrimonial de una ciudad-soporte del pasado y del



Berlín: 1. Paneles expositivos serigrافيados en la isla de los museos 2. Explanada frente al Reichstag 3. Memorial al holocausto. P. Eisenman 4. Reichstag 5. Huella del muro de Berlín 6. Postdammer Platz 7. Huella del vacío entre muros 8. Interior de la Torre del holocausto, Museo Judío, Libeskind 9. Entrada al Museo Judío a través de edificio barroco existente. (Fuente: MGCG, 2005)

futuro. Un fragmento de muro musealizado representa una de las situaciones extremas en que algo que forma parte de un continuo pasa a convertirse en objeto. Para ello el fragmento es recortado y enmarcado, extraído de una realidad continua de la que ya no forma parte pero de la que puede dar cuenta como parte de una complejidad urbana prácticamente irreconocible.

Se han realizado numerosos estudios que tratan de comprender cómo se representa una ciudad caracterizada por la destrucción y la transformación y convertida ahora en objeto de permanente rememoración. La construcción de una ciudad que quiere dar cuenta del pasado parte del reconocimiento del lugar complejo sobre el que ir trazando proyectos de futuro, incorporando la conmemoración de la ausencia como instrumento.

En este caso la museología y la museografía se utilizan como técnicas que “desplazan”, en lugar de inmovilizar el punto de vista en el que nos situamos. Montajes expositivos diferentes generan aproximaciones diferentes de un mismo objeto. Proyectar vínculos con el pasado en cada mirada genera conocimiento sobre el objeto, proporcionando nuevas dinámicas de relación en el que la temporalidad adquiere un valor determinante y en el que se supera el rechazo al pasado propio de la modernidad.⁴⁶

Este juego de *experiencias visuales* vuelve a situar a la imagen, entendida como proyección de la interpretación, como instrumento de trabajo que ha dominado a lo largo del siglo XX y que ha sabido evolucionar para incorporar los acontecimientos que, de alguna manera, han ido matizando su configuración. De esta forma el cubismo

46. (...) Como observaba Nietzsche hace ya tiempo, los modernos padecen la enfermedad del historicismo. Quieren guardarlo todo, fecharlo todo, porque piensan que han roto definitivamente con su pasado. Cuantas más revoluciones acumulan, más guardan; cuanto más capitalizan, más exponen en los museos. La destrucción maníaca se equilibra con una conservación igualmente maníaca. Los historiadores reconstituyen el pasado, detalle a detalle, tanto más cuidadosamente cuando éste ha desaparecido para siempre. Pero ¿acaso estamos tan alejados de nuestro pasado como queremos creerlo? No, puesto que la temporalidad moderna, no afecta demasiado el transcurso del tiempo. El pasado permanece, pues, e incluso retorna. Ahora bien, este retorno es incomprendible para los modernos. Por eso lo tratan como si fuese el retorno de lo reprimido. Lo ven como un arcaísmo. (LATOUR, 1993: 106)

se entiende como responsable de la ruptura a partir de la cual *las relaciones entre continuidad y discontinuidad, identidad y diferencia, están aquí invertidas –subvertidas- en relación con los datos naturalistas de la pintura tradicional*. (DIDI-HUBERMAN, 2005: 267) Este nuevo paradigma incorpora a la destrucción como parte de ese proceso de transformación en el que hacer uso de la imagen para desvelar el conocimiento.

1.1.5. Transferencias arte / patrimonio: la imagen superviviente

Traslademos este enfoque a lo que podríamos denominar “la ciudad patrimonial”. Miremos a la ciudad heredada, aquella ciudad entendida como patrimonio en la que se hace imprescindible definir unos valores, aquello que finalmente construirá la esencia de lo que se quiere conservar.⁴⁷ Valores cambiantes, reconstrucciones inacabables, patrimonialización contra cultura, comunicación contra participación: una tarea abierta y participativa. El concepto de ciudad patrimonial ya ha sido referenciado por algunos autores a partir de una revisión crítica de los términos ciudad histórica y conjunto histórico, proponiendo sustituir la historia por conceptos como patrimonio y cultura. (FERNÁNDEZ-BACA,1996)

En cualquier caso, los valores patrimoniales de la ciudad heredada tienen que ver con el pasado y siempre se leen desde un presente en continuo cambio. Cuando miramos la ciudad histórica tratamos de ser capaces de percibir aquello que quiere contarnos, permitiendo que la interpretación sea la herramienta de comprensión que nos permita situarnos allí donde vivimos, alcanzar una habitabilidad capaz de conjugar las diferentes dimensiones temporales de un proyecto vital. Una multiplicidad de prácticas: desde la conservación más ortodoxa hasta la destrucción, sin dejar de lado la transformación, y todo ello para permitir que la ciudad siga modificándose, porque ésta es una de las características principales de su espacialidad, de su habitabilidad libre, condicionada y creativa.⁴⁸

El pleno reconocimiento de la sociedad como *sociedad del espectáculo* caracterizada por la cultura de masas y por lo que se ha denominado la *hipermodernidad* ha colocado a lo patrimonial en primera línea.⁴⁹ No sólo como una paradoja más, de forma que la necesidad de pasado es casi indudable, sino porque esa necesidad de pasado se ha convertido en producto de consumo, transformando radicalmente más de lo que ha sido una larga lista de configuraciones cambiantes. Cada vez parece más correcta la posición defendida por I. de Solà-Morales en su *Patrimonio o parque temático* donde

47. Por supuesto la ciudad heredada define un ámbito más amplio que el tradicionalmente definido por la ciudad histórica. La reflexión que aquí se hace podría trasladarse a la periferia, por ejemplo, dónde la metodología de trabajo igualmente incorporaría la definición de los valores a través de la construcción del objeto.

48. Experiencias de los últimos años, como la llevada a cabo por la Consejería de Vivienda y Ordenación del Territorio de la Junta de Andalucía, han situado el debate urbano y social en los conjuntos históricos incorporando lo patrimonial como aglutinante. Para ello, se han realizado seminarios y conferencias en torno a la reflexión sobre la ciudad construida:

- Foro Centros históricos: *El corazón que late*. Córdoba, 2004.
- Foro Barrios: *Nuevos centros urbanos*. Sevilla, 2006.
- I Encuentro sobre Arquitectura, vivienda y ciudad en Andalucía y América Latina: *Hacia Cádiz 2012*. Cádiz, 2006.
- Conferencia Internacional: *La ciudad viva*. Sevilla, 2008.

49. Def. hipermodernidad. *A saber: una sociedad liberal, caracterizada por el movimiento, la fluidez, la flexibilidad, más desligada que nunca de los grandes principios estructuradores de la modernidad, que han tenido que adaptarse al ritmo hipermoderno para no desaparecer*. (LIPOVETSKY; CHARLES, 2006)

También llamada Sobremodernidad por M. Augé. EL PAÍS, sábado 23 de junio de 2007.

se nos pone sobre aviso sobre el fenómeno que caracteriza a nuestra sociedad: la museificación. (SOLÀ-MORALES, 2002: 196-205)

En este sentido, la museografía y la museología se han convertido en disciplinas complementarias de la arquitectura, necesarias para dar respuesta a los contenidos del museo, como contenedor de objetos de valor, y a la ciudad-museo, estableciendo un nuevo escenario divulgativo. Esta evolución de los espacios expositivos a diferentes escalas sintetiza lo que está ocurriendo en el panorama de la arquitectura contemporánea actual, de forma que los equipos de arquitectos más relevantes están trabajando en este tipo de edificios. La genealogía que se realiza para la definición del objeto patrimonial se completa así con la superposición de la capa de museos de los siglos XX y XXI que sintetizan lo ocurrido desde el contenedor de objetos para ser contemplados hasta el contenedor de actividades culturales para ser experimentadas.

¿Queda algo en nuestra época que no sea museificable, restaurable o celebrable? La sociedad hipermoderna es contemporánea del todo-patrimonio y del todo conmemorativo. (LIPOVETSKY; CHARLES, 2006: 90)

Nos enfrentamos a una situación en la que el riesgo de saturación, por sobreinformación, demanda de nuevas respuestas ante una sociedad que además requiere de nuevos mecanismos para el consumo cultural. Ante este panorama, el patrimonio importa. De forma que esta situación unida a la incorporación de lo inmaterial como material de proyecto incorpora el reconocimiento de lo virtual en la arquitectura, así como de la fenomenología. Las nuevas lecturas de lo urbano desde conceptos como el paisaje o la incorporación de la arquitectura al ámbito de lo territorial hacen que intervenir el patrimonio se haya convertido en la tarea diaria de cualquier arquitecto.⁵⁰

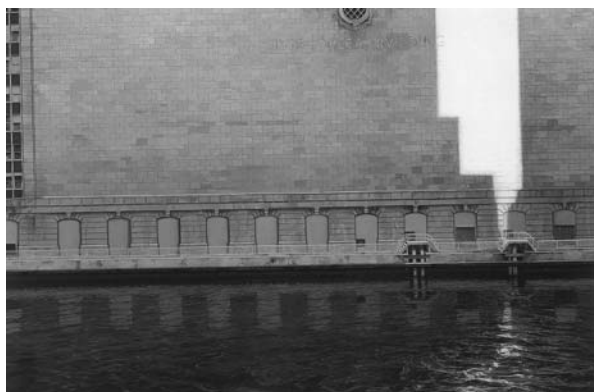
La difusión y la puesta en valor, y el uso, como premisas fundamentales a la hora de intervenir en patrimonio demandan una nueva forma de abordar el proyecto, siempre desde la arquitectura, que además de incorporar lo transdisciplinar ofrezca un instrumento-soporte que sea operativo como transmisor de valores. Esto supone incluso el reconocimiento de la necesidad de una figura de gestión de lo patrimonial que asuma los cambios en el tiempo, que los incorpore, actualizándose, generando una respuesta continua que programa y ejecuta todas las actuaciones necesarias para garantizar la conservación del objeto intervenido.

Cabe quizá preguntarse si, ante estas actitudes que hablan de conservar la ciudad heredada, es posible que “lo nuevo” pueda surgir. Para visualizar el debate compararemos dos imágenes que tienen que ver con la idea de musealizar la ciudad patrimonial:

- Enrique Santana es un pintor que trabaja desde el realismo superponiendo a esa figuración otra consistente en una capa de irreali-

50. Sobre el tema ya ha escrito Román Fernández-Baca Casares en múltiples ocasiones. Por ejemplo, ver Neutra 11. Sevilla: Colegio Oficial de Arquitectos de Sevilla (COAS), 2004.

Este reconocimiento se traduce incluso en la formación del arquitecto, desde los nuevos planes de estudio en los que se incorpora el patrimonio como línea curricular, hasta los cursos de posgrado o máster, donde se cubre la demanda sobre la necesidad de especialización a la hora de intervenir en el pasado.



Enrique Santana. *Civic Opera Building* 2001/2002. Óleo / Lienzo 127x183cm. Colección Mackenzie Consulting San Francisco (EEUU) (Fuente: Santana, 2004)



CORAJOURD, MICHEL (2009) Ordenación de los muelles de la orilla izquierda del Garona (Burdeos, Francia). (Fuente: Haut Relief. CORAJOURD, 2009)

dad que aporta una cierta atemporalidad a lo que se mira: la ciudad de Chicago representada en fragmentos. Sus cuadros muestran a una ciudad configurada por la presencia de grandes edificios, fragmentos de arquitecturas instaladas en un ambiente caracterizado por materiales pétreos, luces y reflejos. Imágenes que eliminan al ciudadano para así describir la ciudad a través de objetos que necesitan ser contemplados. Necesitados de un espectador enganchado a la contemplación de las imágenes pictóricas. Si miramos ese *Civic Opera Building* nos encontramos con un duro plano de ladrillo o piedra roto por una hendidura –canal- por donde se cuela una luz viva, casi lechosa, que se enfrenta a la horizontalidad del plano casi negro del agua. La escala de ese muro denso domina todos los detalles del cuadro: los huecos de la galería-muelle, las barandillas, el óculo. Todo parece aquí entregado a la presencia de la arquitectura.

- La ordenación de la margen izquierda del río Garona⁵¹ en Burdeos, del paisajista francés Michel Corajourd, además de intervenir y proponer un espacio resultado de una transformación continuada a lo largo del tiempo, construye una lámina de agua, especular, en la que el visitante puede incorporarse a la ciudad histórica musealizada como mecanismo en permanente cambio. Las imágenes que se construyen son infinitas, dependen de la capacidad de interacción del visitante, y sirven de punto de arranque, de inicio, de algo que quiere comprenderse o formar parte de un orden superior.

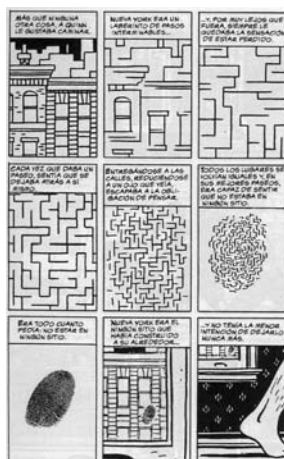
Ciudadano que mira o ciudadano que es contemplado, también ciudadano reflejado: la dictadura de la mirada moderna no ha hecho sino avanzar hasta someter todo lo real a un dominio – panóptico- ahora sí, por la fuerza de la razón técnica totalizadora.

Lo nuevo puede surgir, por lo tanto, a partir de la lectura del entorno, como proceso “cíclico” en el que los objetos in-formados volverán a sumergirse en el escenario de la vida a la espera de ser “excavados”.

51. CORAJOURD, Michel (2009) Ordenación de los muelles de la orilla izquierda del Garona (Burdeos, Francia). En *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* PH71, p. 83-95. Sevilla: IAPH. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía, agosto 2009. www.iaph.es (on line)

La crisis del sistema, bien representada por Sebald en su estudio sobre Elías Canetti, reconoce que *el sistema del poder no es sólo un sistema de jerarquización sino también de contigüidad* (SEBALD, 2005: 65). La propuesta describe el papel del poder en relación al saber que caracteriza a la sociedad del conocimiento en la que nos hemos situado, apostando por la necesidad de comprender lo que nos rodea no como paso previo a lo toma de decisiones sino como actitud permanente. Esta capacidad de "lectura" ininterrumpida se traslada desde la ciencia a lo cotidiano y cuando se convierte en recepción del conocimiento es cuando se sitúa en el ámbito del poder.

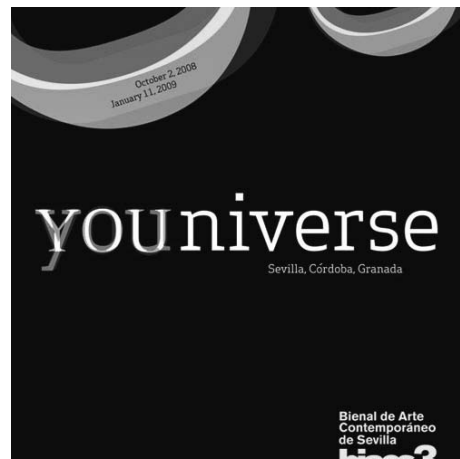
Como pocos, Canetti reflexionó sobre los funestos procesos de nuestro siglo, la ascensión del fascismo, el hipertrófico desarrollo del aparato de poder, el asesinato de los judíos y la escala de la aniquilación atómica, y como pocos otros escritores llegó en el curso de su evolución a la comprensión de que las representaciones del fin no sirven de nada. Su ideal no es el del profeta sino el del maestro, cuya felicidad constituye el hecho de que, como se puede leer en las observaciones de Canetti a las observaciones de Confucio, el aprendizaje nunca acaba. Si el gobernante está siempre en su lugar, el que aprende está siempre de viaje. "Aprender debe seguir siendo una aventura, porque, si no, habrá muerto al nacer. Lo que aprendas en este instante dependerá de encuentros casuales y así, de encuentro en encuentro, volverá a continuar, aprendizaje en las transformaciones, aprendizaje en el placer." Sin embargo, la actividad central del que aprende no es escribir sino leer. "Leer hasta que las pestañas tiemblen de cansancio". La sabiduría que el que aprende reúne, mientras el proceso de aprender no se interrumpe, no es posesión, ni formación, ni poder; sigue siendo algo presistémico y es en el mejor de los casos una función del estudio, de lo que se trata en primer lugar. Aprender le parece a Canetti idéntico a la vida misma, tal como ésta debiera ser. Con ello se sitúa en una larga tradición judía, en la que la ambición del escritor no se basa en la obra por él creada sino en la explicación de la escritura. La forma literaria de la que se sirve la iluminación es también para Canetti lo característico de la digresión, del comentario y del fragmento. Se mantiene fiel a los objetos de la contemplación sin devorarlos como el Cerdo los libros en la casa de préstamo. Para Canetti hay una diferencia decisiva entre el proceso de leer y la recepción del saber, que tiende al poder. La libertad le parece "liberar la libertad, una renuncia al poder". La actitud a que aquí se alude es la del sabio, capaz de resistir las tentaciones del saber que lleva dentro de sí. "De día en día comprendes más, pero te repugna sumar: como si finalmente pudiera ser posible expresarlo todo en un solo día, en pocas frases pero definitivamente." Esas pocas frases, dichas en su momento, serían para Canetti la respuesta correcta a la coacción del sistema, que se legan mutuamente, de forma continuada, la demencia y el poder y el arte y la ciencia. (SEBALD, 2005: 69-70)



La ciudad de cristal (novela gráfica) (Fuente: AUSTER, 2006a)



BIACS 2 (2006) / BIACS 3 (2008) (Fuente: Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla)



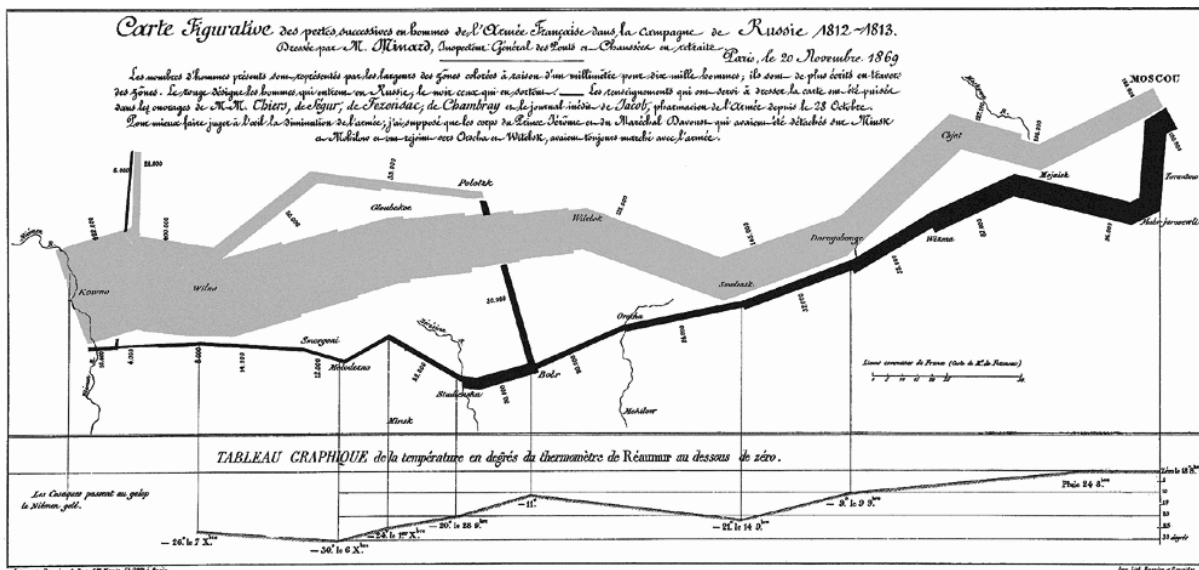
La disolución disciplinar es obvia en los planteamientos de Canetti, por lo que tienen que ver con la delimitación del conocimiento y las pérdidas que se generan durante estos procesos. Se trata ahora de poner de manifiesto la complejidad de los procedimientos a los que nos enfrentamos en los que se hace necesario construir una nueva metodología transversal que encuentra en lo patrimonial un ejemplo sin precedentes.

Ante este panorama de crisis del sistema y de búsqueda de alternativas, la clave puede estar en que la ciudad histórica sepa dar cuenta de sus transformaciones de forma que lo patrimonial se posicione como la disciplina que lo absorbe todo, proporcionando mecanismos de punto de arranque sobre la lectura de la ciudad, esta vez definida como archivo del siglo XXI en el que se trata de generar esas *imágenes-luciérnagas* entendidas casi como profecías de lo que está por venir.⁵²

En la introducción del libro *Documentos para la Historia de la Restauración* de Ascensión Hernández, texto de obligada lectura para aquellos que se inician en el campo de lo patrimonial, se plantean como objetivos desarrollar *las principales líneas de la Evolución de la Teoría e Historia de la Restauración* así como describir *el cambio sufrido por el concepto objeto de esta disciplina –el patrimonio–*. (1999: 15)

En las notas de la introducción se describe la necesidad de ampliar el concepto de patrimonio, asimilándolo, como es evidente, al de bien cultural, pero también al de obra de arte. Quizá algo tan obvio para un historiador del arte no pasa desapercibido para un arquitecto que se dedica al patrimonio. Constatar la posible similitud entre patrimonio y arte es una de las tareas asumidas por esta investigación, hipótesis de partida sobre la que discurre la metodología basada en un determinado (objeto) -¿artístico?- de la temporalidad contemporánea.

52. *Se comprende entonces cómo una experiencia interior, la más “subjetiva”, la más “oscura” posible, la más “no sabia”, puede aparecer como un resplandor para otro desde el momento en que aquella encuentra la forma justa de su construcción, de su narración, de su transmisión.*
(...) *No-saber o, más exactamente, saber-luciérnaga...* (DIDI-HUBERMAN, 2010: 15)



Cartografía figurativa que representa las pérdidas de hombres del ejército francés durante la campaña de Rusia 1812-1813. París, 1869: M. MINARD (Fuente: www.datavis.ca)

Como hemos apuntado antes –de manos de P. Sloterdijk– se trata de reconocer que la historia del arte es una historia de la nada, asumiendo las consecuencias de la *existencia como sincronización temporal* a la que nos somete la modernidad. La pretendida dejación en manos de lo individual, de la recepción de esta acción sistémica y determinativa, es algo tan ignorado por lo mediático-institucional como “divinamente” determinativo de nuestra existencia.

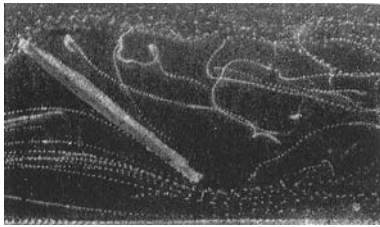
Una época distinta se inaugura así en la historia del Patrimonio, en la que tanto sus categorías, axiomáticas, procesualidad, gestión e instrumentación deberán ser re-visadas –¿desrestauradas?– como paso previo a un último encaje –dócil o alternativo– en la cultura del espectáculo. (MORENO PÉREZ, 2008: 146)

53. Asimismo, estamos reconociendo una herramienta de conocimiento de la realidad, la interpretación de imágenes, que ha sido suficientemente ensayada por los profesores (J.R. Moreno / C. Guerra / M. Pérez / C. Tapia) en los trabajos de las asignaturas de Teoría de la Arquitectura y Composición durante el Plan Estudios del 98 en la ETSA de Sevilla.

Se trata de un ejercicio de traslación de la hermenéutica gadameriana desde los textos al mundo de la imagen. Un ejemplo podría ser la tesis del Profesor Pérez (*Implicaciones sobre la situación de la arquitectura en el mundo de la imagen*, 2000) y, entre otros, los artículos que publicó en la revista del Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas sobre el Museo de Arte Romano de Mérida de Moneo o el Pabellón solar de A+P Smithson. En ambos ensayos se esbozaba una lectura interpretativa de la arquitectura a través de la selección de imágenes de ambas obras.

Esta traslación ha sido apuntada por algunos autores, muy pocos, a lo largo de la historia del siglo XX como es el caso de Aby Warburg (1866-1929), historiador del arte que a través de su discurso produjo una apertura de la disciplina capaz de representar la situación contemporánea. A través de Georges Didi-Huberman hemos asistido a una relectura de Warburg en la que se nos exige invertir la perspectiva: *Releer a Warburg hoy exige invertir la perspectiva. Su manera, tan particular y radical, de practicar la historia del arte, de abrirla, ha tenido en mi opinión, el efecto de replantear las cuestiones de la antropología histórica –la que él heredó sobre todo de Jacob Burckhardt y de Hermann Usener– a partir de un punto de vista de la eficacia simbólica de las imágenes.* (...) (DIDI-HUBERMAN, 2009: 34)

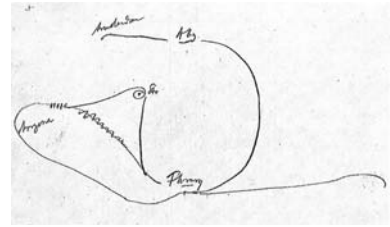
Para poder incluir aquí a Warburg es necesario aclarar por qué es trasladable este discurso sobre las imágenes a la cuestión patrimonial. En primer lugar ya se ha apuntado el punto de partida de la tesis, en la que lo patrimonial sólo puede entenderse si se mira desde la evolución de esos objetos artísticos singulares. Patrimonio y arte, constituyen así un tándem al que el lenguaje de las imágenes dota de discurso.⁵³



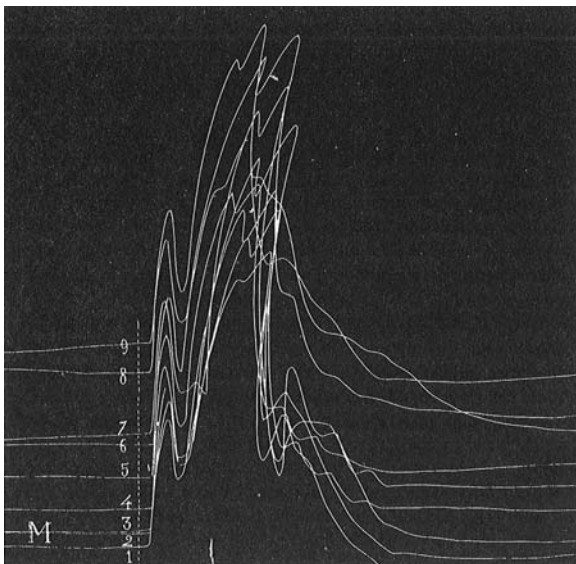
Étienne-Jules Marey, Movimientos de chapoteos visualizados por pastillas brillantes en suspensión en un líquido, y corriente de agua que encuentra un plano, 1892-1893. Cronofotografía sobre placa fija. París, Collège de France. (Fuente: DIDI-HUBERMAN, 2009: 108)



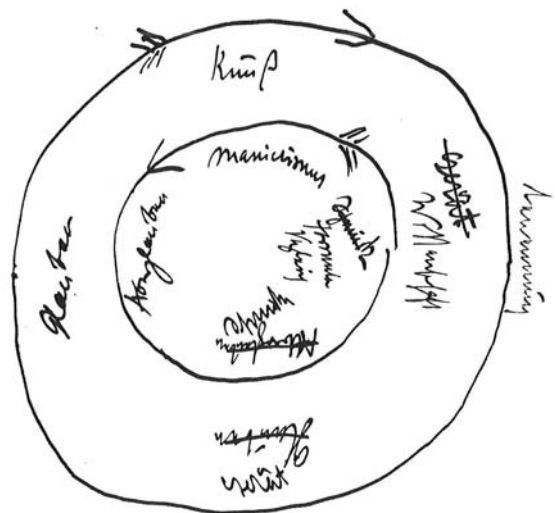
Étienne-Jules Marey. Trayectoria estereoscópica de un punto brillante colocado a nivel de las vértebras lumbares de un hombre que se aleja del aparato fotográfico, 1894. Cronofotografía sobre placa fija. De É.-J. Marey, Le Movement, Paris, 1894. (Fuente: DIDI-HUBERMAN, 2009: 109)



Aby Warburg, Esquema de una geografía personal, 1928. Dibujo a lápiz. Londres, The Warburg Institute. Foto: The Warburg Institute. (Fuente: DIDI-HUBERMAN, 2009: 124)



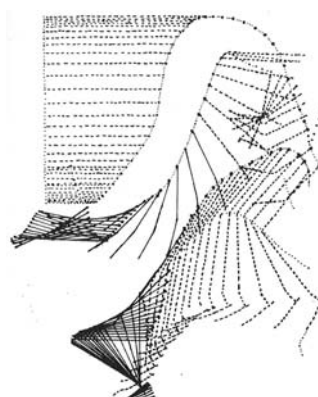
Miograma de una histérica: sacudida muscular durante el estado de sonambulismo. De P. Richer, Études cliniques sur le grande hystérie, Paris, 1885, p.642. (Fuente: DIDI-HUBERMAN, 2009: 111)



Aby Warburg, Esquema dinámico de relaciones entre útil, creencia, arte y conocimiento, 1899. Dibujo a tinta tomado de los Gundlegende Bruchstücke zu einer monistischen Kunstpsychologie, II, p.59. Londres, Warburg Institute Archive. Foto: The Warburg Institute. (Fuente: DIDI-HUBERMAN, 2009: 223)



Théodore Rivière. Loie Fuller en la danza del lirio, 1896. Fotografía. (Fuente: DIDI-HUBERMAN, 2009: 234)



Georges Demeny. Caída elástica sobre la punta de los pies, 1884. Dibujo sobre calco. De E.-J. Marey. Le mouvement, Paris 1894, p.138 (con el título de “Salto en profundidad con flexión de las piernas para amortiguar la caída”). (Fuente: DIDI-HUBERMAN, 2009: 235)



Aby Warburg, línea de frente en los combates franco-alemanes. Dibujo a tinta tomado de los Notizbücher, 26 de octubre de 1914, p.67. Londres, Warburg Institute Archive. Foto: The Warburg Institute. (Fuente: DIDI-HUBERMAN, 2009: 333)

Lo revolucionario de Warburg, además de reconocer en el mundo de la imagen la representatividad de lo complejo y de lo que significa el tiempo, es anteponerse a la ruptura o disolución disciplinar a la que ahora estamos asistiendo. Estamos ante *un investigador cuyo propio proyecto, la “ciencia sin nombre”, no podía adecuarse a las compartimentaciones disciplinares y otras disposiciones académicas.* (DIDI-HUBERMAN, 2009: 34)

No se trata únicamente de anteponernos al debate interdisciplinar contemporáneo sino que se hace hincapié en la idea de “tiempo complejo” asociada a la representatividad de la imagen. Si Berger⁵⁴ ya apuntaba a la imagen como instante dentro de un proceso que es continuo, es decir, definir la imagen como la abstracción y la simulación, algo irreal, ahora se trata de identificar la imagen con la idea de “tiempo complejo” como el mecanismo que permite hablar de un tiempo que siempre es dinámico, demandando de la apertura de las fronteras espaciales establecidas y del reconocimiento de la historicidad como instrumento de comprensión de la temporalidad que caracteriza a los objetos contemporáneos (que forman parte de la complejo).

54. Las fotografías testimonian una elección humana en una situación determinada. Una fotografía es el resultado de la decisión del fotógrafo de que merece la pena registrar que ese acontecimiento o ese objeto se han visto. Si todo lo que existe se fotografiara continuamente, las fotografías carecerían de sentido. Las fotografías no celebran ni el acontecimiento ni la facultad de la visión en sí. Son un mensaje acerca del acontecimiento que registran. (...)

El verdadero contenido de una fotografía es invisible, porque no se deriva de una reacción con la forma, sino con el tiempo. (...) Lo que varía es la intención con la que se nos hace conscientes de los polos de ausencia y presencia. Entre estos dos polos es donde la fotografía encuentra su significado (el uso más popular de la fotografía es como un recuerdo de lo ausente).

Al mismo tiempo que registra lo que se ha visto, una foto, por su propia naturaleza, se refiere siempre a lo que no se ve. Aísla, preserva y presenta un momento tomado de un continuo. La fuerza de una pintura depende de sus referencias internas. Su referencia al mundo natural más allá de los límites de la superficie pintada nunca es directa; opera siempre con equivalentes. (BERGER, 2006)

Sería correcto, pero incompleto, entender este llamado como una exigencia de “interdisciplinariedad”, o como la ampliación filosófica de un punto de vista sobre la imagen, más allá de los problemas factuales y estilísticos que plantea la historia del arte tradicional. (...) Pero hay más: la exigencia warburgiana en cuanto a la historia del arte tiene que ver con una posición muy precisa sobre cada uno de los términos, “arte” e “historia”.

Pienso que Warburg se sentía insatisfecho de la territorialización del saber sobre las imágenes porque estaba seguro de al menos dos cosas. En primer lugar, que no nos encontramos ante la imagen como ante una cosa cuyas fronteras exactas podamos trazar. Es evidente que el conjunto de las coordenadas positivas –autor, fecha, técnica, iconografía...- no basta. Una imagen, cada imagen, es el resultado de movimientos que provisionalmente han sedimentado o cristalizado en ella. Estos movimientos la atraviesan de parte a parte y cada uno de ellos tiene una trayectoria –histórica, antropológica, psicológica- que viene de lejos y que continúa más allá de ella. Tales movimientos nos obligan a pensar la imagen como un momento energético o dinámico, por más específica que sea su estructura.

Ahora bien, esto comporta una consecuencia fundamental para la historia del arte, una consecuencia que Warburg enunciaba con las siguientes palabras inmediatamente después de su “apelación”: nos encontramos ante la imagen como ante un tiempo complejo, el tiempo provisionalmente configurado, dinámico, de esos movimientos mismos. La consecuencia –o las implicaciones- de una

“ampliación metódica de las fronteras” no es otra que una desterritorialización de la imagen y el tiempo que expresa su historicidad. (DIDI-HUBERMAN, 2009: 34-35)

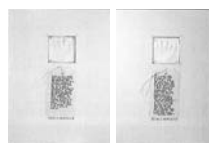
Este tipo de afirmaciones pueden ser trasladadas directamente al pensamiento de la complejidad cuyos inicios se han situado en la genealogía propuesta a principios de los años 80 aunque, como ha propuesto Morin, hay que buscarla entre la década de los 50-70. En este panorama es en el que lo patrimonial se sitúa como elemento complejo por naturaleza, en el que confluyen cuestiones espaciales y temporales suficientemente sedimentadas como para requerir de un ejercicio de lectura difícil en el que contar con herramientas de apoyo.

La identificación de lo patrimonial con el mundo de la imagen es posible en cuanto que constituye un momento, un instante que representa esa quietud posible en el movimiento a la que Sloterdijk nos hacía referencia cuando hablábamos de trabajar con ese pasado que está pasando. En lo patrimonial, en numerosas ocasiones, tenemos que mirar por partes, realizar ejercicios de fragmentación del objeto complejo para ser capaces de desvelar las capas constitutivas del mismo. Algo parecido a la definición de imagen como objeto de un tiempo complejo que proporciona Warburg y que tiene que ver con la consideración de la misma como índice.

En el Capítulo II del libro de Didi-Huberman sobre Aby Warburg, *La imagen-pathos (líneas de fractura y fórmulas de intensidad)*, se aborda la descripción de herramientas de visualización de “lo histórico” que tienen que ver con esa representación del tiempo a través de las intensidades. Para ello se recurre a la historia de lo que se ha denominado cronofotografía, atendiendo a la obra de Étienne-Jules Marey *El Método gráfico* aparecida en 1878, en un ejercicio denominado *Sismografía de los tiempos movedizos*, donde el papel del historiador se identifica con una especie de acercamiento a este uso de la fotografía como mecanismo de aproximación a lo que Warburg ha denominado la “vida en movimiento”.

Didi-Huberman define a la cronofotografía como una especie de *escritura o “inscripción del tiempo”*, algo que concuerda con la *lectura de lo que nunca fue escrito* de Cuesta Abad en su trabajo sobre la Historia en Walter Benjamin. *El historiador-sismógrafo no es el simple descriptor de los movimientos visibles que tienen lugar aquí y allá, sino, sobre todo, el inscriptor y transmisor de los movimientos invisibles que sobreviven, que se traman sobre nuestro suelo, que se cruzan, que esperan el momento –inesperado para nosotros- de manifestarse repentinamente.* (DIDI-HUBERMAN, 2009: 112)

La búsqueda de ejemplos de esta idea en el arte contemporáneo nos remite a obras como las de la artista Mary Kelly (EEUU 1941). *Post-Partum Document* (1973-1979) es una obra autobiográfica basada en el “distanciamiento” paulatino que se produce entre la



1. Mary Kelly con su hijo, 1975. Foto: Ray Barrie 2. Mary Kelly, *Post-Partum Document, Documentación II*, 1975 3. Mary Kelly, *Post-Partum Document, Documentación I*, 1974 4. Mary Kelly, *Post-Partum Document, Documentación VI*, 1978 5. Mary Kelly, *Post-Partum Document, Documentación II*, 1975 6. Mary Kelly, *Post-Partum Document, Documentación IV*, 1976 (Fuente: GUASCH, 2009)

autora y su hijo después del nacimiento, y que tienen que ver con procesos de *construcción de la sexualidad, la autorrepresentación y el lenguaje del niño* (GUASCH, 2009: 44). Un “informe” sobre la relación entre la madre y su propio hijo desde el nacimiento del niño hasta el momento en el que accede al mundo del lenguaje y la representación, identificado con el instante en el que es capaz de escribir su nombre por sí solo.

Este tipo de experimentaciones parten del uso de la fotografía y de la imagen como instrumento a partir del cual generar visualizaciones de procesos de la cotidianeidad que no suelen explicitarse. Para ello se reivindica el papel del índice como mecanismo de conceptualización de un proceso que ahora se traslada al ámbito patrimonial donde las imágenes y los objetos están y lo que tienen que esbozarse son los significados.⁵⁵

Lo que reivindica la artista es el papel del arte como texto, algo implícito en la arquitectura y en lo patrimonial. Asimismo se destaca el papel del espectador y la importancia de definir formas de lectura, en función de las cuales generaremos resultados diferentes.⁵⁶

En este sentido, Zalamea identifica fenomenología con la tríada imágenes/invención/conocimiento para dar cuenta así de la potencia de esta perspectiva contemporánea (ZALAMEA, 2008: 67)

José Luis Brea compara a la memoria con un acto de consigna, como si se tratara de un proceso de “patrimonialización” por lo que implica en relación a la idea de preservación. Lo que nos interesa es la consideración de la memoria como acto de *extracción, como un poner en afuera, en exterioridad, un suceso de su curso*.

*Desde ese afuera –del curso del tiempo, de los viajes mis-
mos de la luz que hacen brotar imágenes de cada objeto a*

55. Sería correcto, pero incompleto, entender (...) y que la propia Kelly reconoció como característica fundamental de su trabajo: “La mayor parte de mi trabajo, incluyendo *Post-Partum Document*, comienza con estudios fotográficos. Me desplazé de la fotografía hacia otro tipo de documentación, del icono al índice”. (GUASCH, 2009: 44)

56. Para Kelly el arte es un texto que puede y debe ser leído. Está en manos del espectador (en su mirada, en las prácticas de observación, en el placer visual) decidir cuál de las diversas formas de lectura debe activar (desciframiento, decodificación, interpretación). La noción de lectura posee gran importancia, al igual que el acto de visualización del texto. Esto supone un nuevo ejemplo de cómo las estrategias conceptuales “siguen vivas” incorporando la memoria gracias a la noción de archivo (GUASCH, 2009: 45)

cada segundo- la imagen es fuerza de archivo que retiene lo capturado para que, fuera de su tiempo propio, pueda de nuevo recuperarse, venir de nuevo a ocurrir. Para que, en realidad, en todo momento persista ocurriendo, suspendido en el tiempo estatizado de la representación. (...)

Desde ese tiempo interrumpido y por estar en él, la imagen se carga de impulso mnemónico, se hace memoria, fuera de reposición, entra en la lógica conmemorativa del monumento. Actuando como “memoria del ser” –como la mnemotecnica de la belleza definía Baudelaire el arte-, la imagen oficia entonces de disco duro del mundo (...)

El mundo de la imagen-materia es siempre un mundo en diferido. (BREA, 2010: 13)

Gérard Wajcman en su libro *El objeto del siglo* aborda la cuestión representativa a través de un arte conceptual, contemporáneo, que se dedica a representar la ausencia. Este juego entre objetos, que busca definir al objeto del siglo y que nos sirve de punto de arranque de lo que va a ocurrir en el siglo XXI, parte de una premisa en la que las ruinas entendidas como *objeto de la memoria / objeto del tiempo de la memoria / objeto del tiempo del arte de la memoria* constituyen lo que se ha denominado “Monumento de los Tiempos Presentes”, ofreciéndonos una nueva definición para el patrimonio.

Este punto de arranque parte de la necesidad de contraponer el arte del siglo y el objeto del siglo, porque son los objetos artísticos contemporáneos los que se definen como objetos pensantes. De esta forma analiza dos obras claves del arte del siglo XX, *Cuadrado negro sobre fondo blanco* de Malevitch (1915) y *la Rueda de bicicleta* de Duchamp (1913), entendidas, *en el sentido estricto de todos sus sentidos, objetos-de-pensamiento, arrojados al mundo para “mostrar” el mundo.*

En la búsqueda de ejemplificaciones contemporáneas se describen tres ejemplos de Jochen Gerz de monumentos de carácter conmemorativo que trabajan con la ausencia, en concreto con la invisibilidad como recurso:

- Monumento contra el fascismo, Hamburgo, 1986
- 2146 piedras- Monumento contra el racismo en Sarrebruck, 1993
- Monumento vivo de Bron, 1996⁵⁷

Una traslación de este discurso al ámbito más local de Andalucía nos lleva a incluir una referencia sobre el trabajo del artista sevillano Pedro G. Romero y su “ARCHIVO FX”, también llamado archivo de “efectos especiales” en el que desde 1999 se dedica a recopilar imágenes (como representaciones del pasado) para construir un fondo documental (en construcción) *sobre la iconoclastia*⁵⁸ *en el marco de la política anticlerical de España.* (GUASCH, 2011: 244)

Se trata de construir un registro de lo que se ha perdido, sin buscar que sea accesible. Se pone de manifiesto el valor de la destruc-



Puerto de Bolonia, Tarifa, Cádiz. Transformación epidérmica y traslación de objetos implicados en este lugar de la ensenada de Bolonia caracterizado por el paso del tiempo. (Fuente: MGCG, 2006 y 2010)

57. J. Gerz (Alemania, 1940) es un artista incluido en la categoría de aquellos que se dedican a trabajar con la memoria. En concreto se le conoce por su experimentación con los denominados “Monumentos de la invisibilidad” o invisibles, ya que en la mayoría de los casos se trata de intervenciones y experimentaciones que no se ven pero que están y, sobre todo, que transmiten un mensaje.

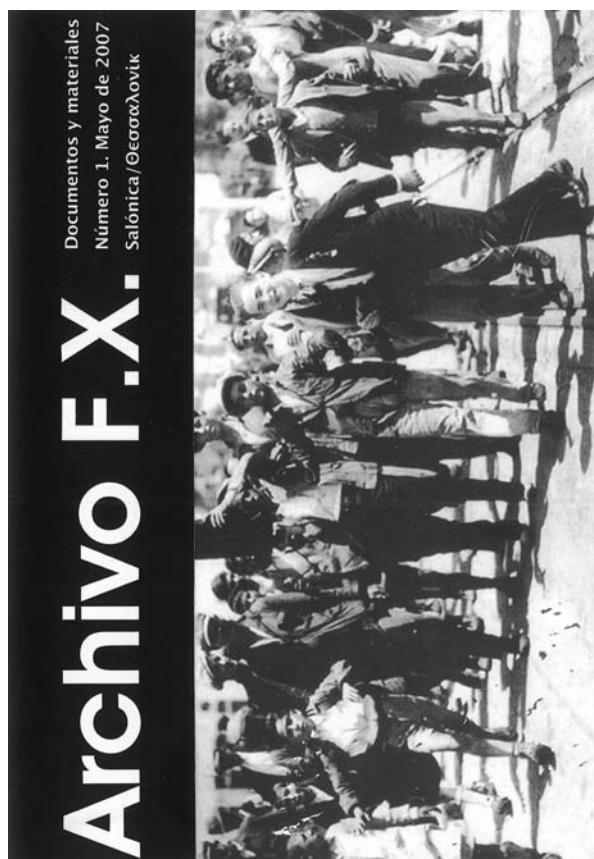
58. *iconoclasta* (Del gr. εἰκονοκλάστη, rompedor de imágenes)

1. adj. Se dice del hereje del siglo VIII que negaba el culto debido a las sagradas imágenes, las destruía y perseguía a quienes las veneraban.
2. adj. Se dice de quien niega y rechaza la merecida autoridad de maestros, normas y modelos.

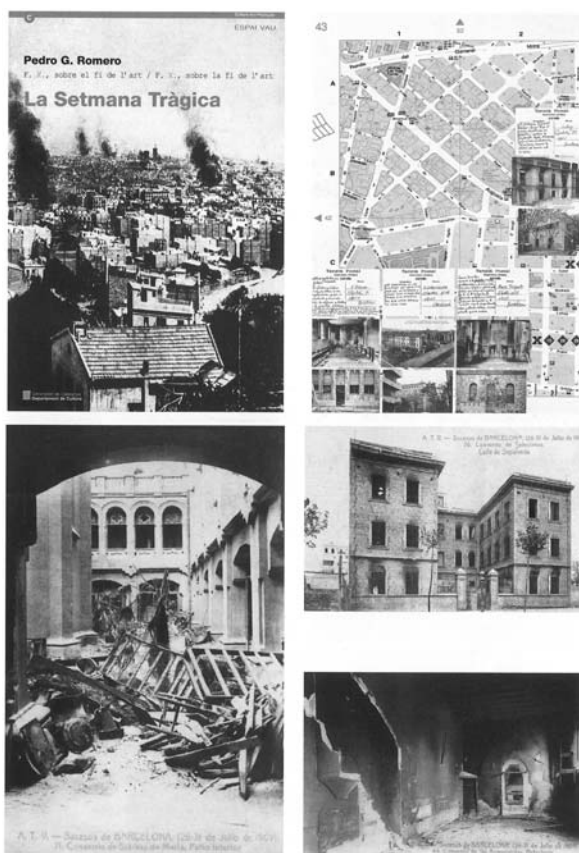
(Fuente: www.rae.es)

59. Estas notas corresponden al ciclo de conferencias que, bajo el título *Nuevos patrimonios*, tuvo lugar en el IAPH en abril de 2009, reuniendo a un grupo interdisciplinar de profesionales de la cultura contemporánea entre los que se encontraba Pedro G. Romero ofreciendo una controvertida, pero novedosa, visión de lo patrimonial de carácter proyectual.

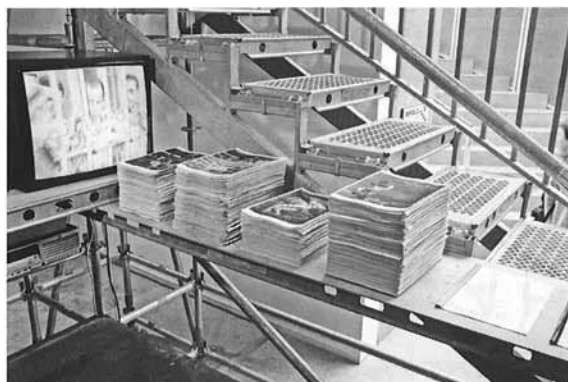
ción, sus efectos positivos, situándonos en un escenario ajeno a los habituales de la cultura de masas. Surgen aquí las referencias a los patrimonios indeseados: campos de concentración, cárceles, campos de batallas históricas, favelas, etc. Patrimonios disonantes o patrimonios incómodos pero, en definitiva, patrimonios. Lo que le interesa a Pedro G. Romero es la banalización del patrimonio y la incorporación de la memoria a través de la acción.⁵⁹



Pedro G. Romero. Archivo F.X. Entrada. Pedro G. Romero. Portada del Boletín número 1. Documento y materiales, Salónica, 2007. (Cortesía Archivo F.X.) (GUASCH, 2011: 261)



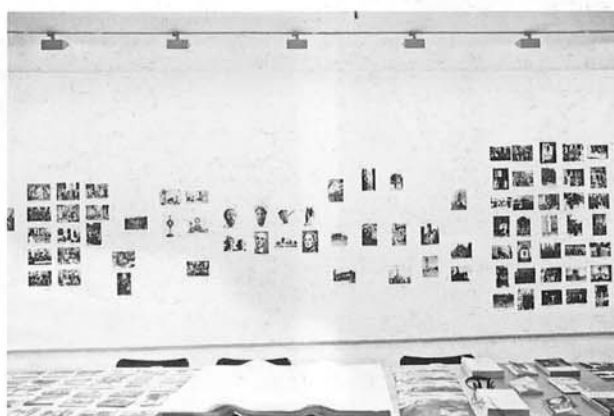
Pedro G. Romero. Archivo F.X.: La semana trágica, 2002. Entradas: Peter Eisenman; Hans Haacke; Helio Oiticica. De la edición de la Semana Trágica (Portadas y mapas de publicación), 2001, 100 postales, manuscritas, 15x10 cm. c.u. (Fotografías cedidas por el Centro de Arte de Santa Mónica, Barcelona. (Cortesía Archivo F.X.) (GUASCH, 2011: 259)



El Capitol. Fotografía de una escena del film alemanés "Nuestro capitán", de 1930.
Fundación Antoni Tapies
Fotografía: Lutz Beyer



El Capitol. Fotografía de una escena del film alemanés "Nuestro capitán", de 1930.
Fundación Antoni Tapies
Fotografía: Lutz Beyer



Pedro G. Romero. Archivo F.X.: La ciudad vacía. Comunidad. Vistas del montaje y exposición en la Fundación Antoni Tapies, Barcelona, 2006. (Fotografías cedidas por FAT, Barcelona. Cortesía Archivo F.X.) (GUASCH, 2011: 260)

1.2 Integrantes y participantes en el juego de la dialógica temporal

1.2.1. *Disciplinariedad: pluri-, multi-, inter-, trans-*

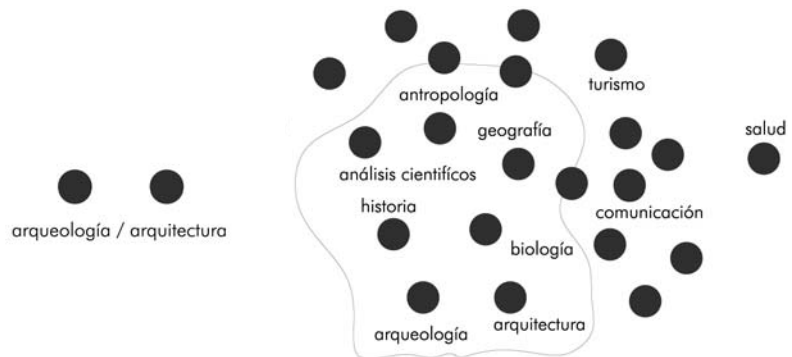
Ante este panorama, también se ha producido la evolución de lo disciplinar (pluri-, multi-, inter-, trans-) que, en el campo de lo patrimonial, ha estado caracterizada por las relaciones que la arquitectura ha ido estableciendo con otras disciplinas y su permanente reivindicación, o demanda de mayor presencia, en el juego de la intervención, en el que, hasta la fecha, sigue dirigiendo la ejecución de los procesos. Es necesario reconocer el papel desempeñado por la historia a principios de siglo y la relevancia que ha ido adquiriendo la arqueología, el auge del método científico a partir del período de entreguerras, para pasar a una situación más democrática durante los años 90 en la que se fueron incorporando gran número de profesionales. Finalmente, el posicionamiento de la arquitectura desembocará en una doble tarea en el debate, en el que podrá estar formando parte del equipo como una aportación más, o reivindicando un papel más sistémico, como patrimonialista, en el que empiezan a tener cabida otras profesiones habida cuenta, además, de que la arquitectura no siempre ha sido capaz de estar a la altura en estas situaciones.

El campo de lo patrimonial ha estado moviéndose a lo largo del siglo XX modificando sus estructuras internas representadas a partir de la contraposición entre la arqueología y la arquitectura, como acciones referidas a la duplicidad constitutiva de lo patrimonial, la reconstrucción y la ahorificación.⁶⁰

Frente a esto, la evolución disciplinar nos sitúa en un modelo de pensamiento contemporáneo en el que tiene cabida cualquier disciplina que tenga algo que aportar al discurso. Estamos ante una realidad en la que poco van a cambiar los objetos patrimoniales y sin embargo sí pueden hacerlo las lógicas patrimoniales; los discursos transversales que se produzcan entre ellos. Plantearíamos así una intertextualidad propia de lo patrimonial o, incluso, una patrimonialidad comparada, capaz como en lo literario de superar el patrón colonizador.⁶¹

60. Esta confrontación entre arqueología y arquitectura desembocó en la generación de una nueva disciplina denominada arqueología de la arquitectura, que se ha ido consolidando en los últimos años como consecuencia del rigor metodológico desarrollado en los proyectos de investigación en los que habitualmente se llevan cabo estas investigaciones.

61. Este nuevo escenario disciplinar que caracteriza a lo que se ha denominado en el campo de la ciencia "modo de investigación 2" ya había sido ensayado en los años 60-70 en otras áreas de conocimiento como la genética o la informática.



62. (...) Sin esta no contemporaneidad a sí del presente vivo, sin aquello que secretamente lo desajusta, sin esa responsabilidad ni ese respeto por la justicia para aquellos que no están ahí, aquellos que no están ya o no están todavía presentes y vivos, ¿qué sentido tendría plantear la pregunta “¿dónde?”, “¿dónde mañana?” (whither?).

Esta pregunta llega, si llega, y pone en cuestión lo que vendrá en el por-venir. Estando vuelta hacia el porvenir, yendo hacia él, también viene de él, proviene del porvenir. Debe, pues, exceder a toda presencia como presencia a sí. Al menos debe hacer que esta presencia sólo sea posible a partir del movimiento de cierto desquiciamiento, disyunción o desproporción: en la inadecuación a sí. Ahora bien, si esta pregunta, desde el momento en que viene a nosotros, no puede venir sino ciertamente desde el porvenir (whither?, ¿adónde iremos mañana?, ¿adónde va, por ejemplo el marxismo?, ¿adónde vamos nosotros con él?), lo que se encuentra delante de ella debe también precederla como origen suyo: antes de ella. Incluso si el porvenir es su procedencia, debe ser, como toda procedencia, absoluta e irreversiblemente pasado. “Experiencia” del pasado como por venir, ambos absolutamente absolutos, más allá de toda modificación de cualquier presente. Si la posibilidad de la pregunta es posible, si debe ser tomada en serio la posibilidad de esta pregunta, que quizá no es ya una pregunta, y que nosotros llamamos aquí la justicia, aquella debe llevar más allá de la vida presente, de la vida como mi vida o nuestra vida. En general. Pues mañana sucederá, para el “mi vida” o el “nuestra vida”, la de los otros, lo mismo que, ayer, sucedió para otros: más allá, pues, del presente vivo en general. (DERRIDA, 2003: 13-14)

Modelo de pensamiento del siglo XX en relación a lo patrimonial.
(Fuente: MGCG, 2011)

Modelo de pensamiento contemporáneo en relación a lo patrimonial.
Patrimonio siglo XXI: patrimonialistas produciendo discursos genéricos, no específicos.
(Fuente: MGCG, 2011)

La arquitectura debe ajustar su perfil profesional ante este nuevo escenario en el que deben tener cabida todos los agentes del conocimiento y en el que el arquitecto podría asumir un papel de mediador, siendo capaz de sustituir su pretendido protagonismo propositivo por una actitud de atención y encuadre. Se trata de poner de manifiesto la dificultad que tiene cualquier ejercicio de aproximación a este territorio complejo, en el que desvelar estratos materiales e inmateriales es condición imprescindible para trazar interpretaciones que posibiliten una acción propositiva para la “ahorificación” de ese pasado.

Este proceso se sostiene a partir de la tesis de la filosofía de la historia benjaminiana que, a través de la relectura realizada por Derrida a propósito de una revisión de los *Espectros de Marx*, incorpora la mirada deconstructiva para describir la imposibilidad o la posibilidad de tener certeza sobre la construcción de algo que está por venir. ¿Es posible afirmar que la “experiencia” del pasado es por venir? En este juego temporal en el que el origen está delante de nosotros, es necesario trazar un bucle capaz de enlazar con los diferentes momentos que entran en juego, con toda la dificultad que pueda tener el proceso. Derrida identifica este ejercicio sobre “la herencia” como justicia del pasado, describiendo un nuevo posicionamiento para estas relaciones pasado-presente.⁶² Otros autores, añaden a la justicia del pasado la experiencia del dolor como parte de la “historia cultural” de la humanidad. (MOSCOSO, 2011)

A la experiencia estética y a la fenomenología le debemos gran parte de esta forma de hacer historia a la que se incorpora esa doble mirada presente en toda la tesis, que describe, por una parte, el posicionamiento subjetivo de lo individual para, por otra, incorporar lo colectivo o “lo ajeno”. Lo que nos interesa en este caso es la lectura que se hace de la imagen como instrumento para el historiador cultural, en la que se reconoce *que las imágenes no son transparentes y que en consecuencia, no pueden ser interpretadas como nuevas representaciones de estados de cosas o de estados*

de ánimo. (...) Por el contrario, esas expresiones o materializaciones deben ser interpretadas como indicios de elementos valorativos, emocionales o intelectuales. (2011: 16)

De repente la acción patrimonial se convierte en una respuesta ante la vida, a partir de la cual la sociedad contemporánea necesita de una recepción cultural interesada. Ante las reivindicaciones de la cultura de masas, la arquitectura puede actuar como mediadora frente a lo que denominamos “archivos o configuraciones patrimoniales”: estamos ante un ejercicio de transferencia de conocimiento a las prácticas vitales de esa sociedad. A partir de aquí, las instituciones públicas deben dar respuestas a las demandas que la sociedad hace y a la necesaria constitución de un soporte transversal. El campo de lo patrimonial está situado en una posición de ventaja, en este sentido la evolución de los disciplinar, pluri-, inter-, multi-, trans-, no está resuelta pero nos ofrece mecanismos de aproximación y transformación hacia los nuevos requerimientos de la sociedad del conocimiento.

El presente se caracteriza por una nueva definición de lo patrimonial donde tiene cabida todo el conocimiento como mecanismo de trasvase. Un campo, el de lo patrimonial, que a partir del debate inicial en que se reconoce el papel de la historia, incorpora primero a las disciplinas tradicionalmente asociadas: restauración, física, química, biología, geología, antropología, geografía, paleobiología, etc., para llegar finalmente a una disolución de límites que pueda dar cabida a todo aquello que pueda aportar frente a la necesidad de generar respuestas a las demandas sociales: comunicación, medicina, ingeniería, educación, medio ambiente, turismo, etc. Estructuras del conocimiento aparentemente ajenas a lo patrimonial pero que empiezan a establecer relaciones y puntos de contacto.

La lectura sistémica de este gran entramado que representa a lo patrimonial queda en manos de los patrimonialistas que tienen la responsabilidad de producir discursos genéricos, no específicos. Por lo tanto el perfil de los patrimonialistas puede venir de cualquier profesión siempre y cuando sean capaces de superar su propia disciplina. Se trata de ver totalidades, frente a fragmentos contruidos a partir de miradas parciales.⁶³

La interdisciplinariedad, a propósito de “una protohistoria de la teoría” se identifica en *La risa de la muchacha tracia* como una posición excéntrica en la que aquellos espectadores que están situados fuera de la escena la consideran como objeto de discusión (BLUMENBERG, 2000: 210). Por lo tanto estamos ante lo que hemos denominado el uso del “desplazamiento”, desplazamiento en todos los sentidos y como herramienta deconstructiva.⁶⁴ Un “saber en movimiento” en el que incorporar diferentes vocabularios, un *espacio de pensamiento que nos permite aceptar el paso de la historia del arte a una ciencia de la cultura*.⁶⁵

63. Los estudios de casos incluidos en la tesis se afrontan desde el reconocimiento de este segundo modelo, que representa a la axiomática de la investigación, y pretender arrojar luz sobre la constitución de esta nueva situación reconocida como parte de la contemporaneidad en la que estamos inmersos.

64. Para responder a esta insatisfacción, Warburg puso en práctica un constante desplazamiento: desplazamiento en el pensamiento, en los puntos de vista filosóficos, en el campo del saber, en los periodos históricos, en las jerarquías culturales, en los lugares geográficos. (...) Pero, sobre todo, su desplazamiento a través de la historia del arte, en sus bordes y más allá, creará en la disciplina misma un violento proceso crítico, una crisis y una verdadera deconstrucción de las fronteras disciplinares. (DIDI-HUBERMAN, 2009: 32)

65. Más que un saber en formación era un saber en movimiento el que poco a poco se constituía a través del juego –errático en apariencia– de todos los desplazamientos metodológicos. (...) El deslizamiento de vocabulario es significativo: se pasa de una historia del arte (Kunstgeschichte) a una ciencia de la cultura (Kulturwissenschaft) que, al mismo tiempo, abre el campo de los objetos y estrecha el enunciado de los problemas fundamentales. (...) “espacio de pensamiento” (...) Pero este espacio era todavía la working library de una “ciencia sin nombre”: biblioteca de trabajo, por tanto, pero también biblioteca en trabajo. (DIDI-HUBERMAN, 2009: 33-43)



Artes de pesca en el puerto de Essaouira, Marruecos. (Fuente: MGCG, 2001)

Se trata de aportar una visión disciplinar de lo patrimonial que sirve de llamada de atención para cuestionar la necesidad del cambio de actitud ante lo que está por venir, así como la búsqueda de mecanismos de actualización que proporcionen esa cualidad en el acto de heredar a favor de la cantidad. No podemos conformarnos con *continuar escribiendo lo recibido*.

Si lo patrimonial forma parte de esta realidad en la que los que están por venir forman parte de una cultura globalizadora caracterizada por la inmediatez, la individualidad, etc; y otros parámetros aparentemente contradictorios con lo que hasta ahora ha significado a lo patrimonial: superposición de estratos del tiempo (pasado), colectividad..., debemos empezar a plantear la necesidad de incorporar nuevas formas de consumo cultural, ya que hasta ahora únicamente el turismo cultural se ha mostrado como indicador que muestra cómo esta puesta en valor de aquello que queremos transmitir a generaciones futuras ha funcionado.⁶⁶

66. Quizá el cambio social-económico de los últimos años (2007-2012) empiece a mostrar sus consecuencias en lo cultural y, sobre todo en el uso (cultural) de los espacios públicos del siglo XXI cargados de dosis de temporalidad.

La existencia de diferencias culturales dentro de las denominadas sociedades civilizadas constituye la base de la disciplina que paulatinamente se ha autodefinido como folclore, demología, historia de las tradiciones populares y etnología europea. Pero el empleo del término “cultura” como definición del conjunto de actitudes, creencias, patrones de comportamiento, etc., propios de las clases subalternas en un determinado período histórico, es relativamente tardío y préstamo de la antropología cultural. Sólo a través del concepto de “cultura primitiva” hemos llegado a reconocer la entidad de una cultura entre aquellos que antaño definíamos de forma paternalista como “el vulgo de los pueblos civilizados”. (...) (GINZBURG, 2009: 14)

En efecto, al “diferenciar la diferencia”, según el mote de Deleuze, puede llegar a recomponerse una integral, y la ondulante vibración de una estructura puede dar lugar a una nueva estructura, mucho más rica, elástica y compleja que la armazón inicial. En los bordes vibrantes del entramado se acumula la seriedad e importancia del acto cultural, pues como lo enfatizaba Bajtin, “el dominio cultural no tiene territorio interior: está situado en las fronteras”. (ZALAMEA, 2008: 67)

1.3 Cultura vs patrimonio: dialéctica, hibridación, dialógica, aculturación...

1.3.1. El déjà vu

La definición de una situación de partida en la que reconocer el juego dialéctico entre cultura y patrimonio no llega a resolver el eterno debate genealógico de lo cultural /patrimonial en el que se sitúan la cultura de élite y la cultura de masas. Lo patrimonial al menos se ofrece como instrumento y proporciona el soporte necesario para que tenga lugar el encuentro propositivo, resolviendo las dicotomías intelectual / popular, oral / escrito, alto / bajo.

Hemos reconocido a lo largo de la investigación la necesaria reformulación de la historia que ahora Paolo Virno llega a identificar con *El Fin de la Historia* (Vidler lo denomina *El Fin de la Línea*), proceso unido al reconocimiento del *déjà vu* como posible mecanismo de relación pasado/presente. El objetivo del *ensayo sobre el tiempo histórico* de Virno es *probar la relación entre la Teoría de la memoria y la Filosofía de la Historia*, de tal forma que se describe a la memoria como recuerdo del presente y no como memoria histórica.⁶⁷

El *déjà vu* se define como *toma de la experiencia en curso por la copia fiel de un original que, en realidad, no existió nunca*. Se identifica como “falso reconocimiento” y no representa una alteración o defecto de la memoria, superando la necesidad de construir mediante relatos o fragmentos el pasado para convertirse en un acto de actualización en el ahora. *El presente instantáneo toma la forma del recuerdo, es evocado al mismo tiempo que se cumple*, casi como “un acordarse del presente”.⁶⁸

Lo que aquí nos interesa no es tanto el acto en sí, el momento en el que se produce el *déjà vu* y lo que significa, sino la capacidad de la mente de comprimir el tiempo, incluso transponerlo, generando sensaciones infinitamente posibles en las que el pasado ocurre después del presente y donde sin duda seguimos operando con fragmentos (a través de las imágenes del recuerdo). Este juego temporal trasladado al discurso patrimonial aclara esa idea inicial de la tesis en la que el pasado no se mueve, sino que permanece,

67. El objetivo preliminar de estas páginas es probar la relación entre la teoría de la memoria y la filosofía de la historia. (...) Pero ¿en qué consiste el significado suprapersonal de los procesos mnésicos? A propósito de esto se perfila un segundo equívoco, opuesto y especular al anterior. Su nombre es “memoria histórica”. Como es sabido con esta fórmula se designa la conciencia de los eventos ocurridos y su verdadera influencia sobre la situación actual. Hay que vérselas, sin embargo, con una metáfora paralela: más que memoria deberíamos hablar de conocimiento o de cultura histórica. Y es adecuado a fin de determinar la forma, y también la crisis, de tal conocimiento o cultura (por lo tanto de la misma “memoria histórica”) que debamos recurrir, tal vez, a la constelación conceptual atinente a la... memoria estrictamente comprendida (aquella, para entendernos, que cada uno trae desde la infancia). (VIRNO, 2003: 11-12)

68. Con la expresión *déjà vu* los psiquiatras no definen la reedición de un evento conocido del pasado, acompañada a lo sumo de estupor eufórico o aburrida condescendencia. Lo que está en juego es una repetición sólo aparente, totalmente ilusoria. Se cree haber ya vivido (visto, oído, hecho, etcétera) algo que, en cambio, está sucediendo en este momento por primera vez. Se toma la experiencia en curso por la copia fiel de un original que, en realidad, no existió nunca. Se cree reconocer algo que, por el contrario, recién se conoce ahora. Es por ello que, refiriéndose al *déjà vu*, se habla también de “falso reconocimiento”. (2003: 76)

de tal forma que es atravesado para actualizarse en un aquí y ahora.

Asimismo el *déjà vu* nos interesa por la importancia que confiere al espectador como responsable final del ejercicio interpretativo que es la mirada. La mirada fenomenológica es aquella que hace uso de los recuerdos, que no se forman a posteriori sino de forma contemporánea o simultánea a la percepción.⁶⁹ El presente se duplica y aparece la furia coleccionista como aquella tarea que resuelve la salvaguarda de lo que quiere valorizarse. Mundo archivado/mundo representado (presentado). La división encuentra problemas para situar a lo real así como para situar al yo que necesita desdoblarse. Es un yo y un yo reflejado que ya apunta a cuestiones autobiográficas que iremos desarrollando a medida que avance la investigación, consecuencia de la formación del recuerdo en el acto simultáneo de la percepción.

69. Según Bergson, "la cuestión importante no es saber por qué el *déjà vu* surge en cierto momento, en cierta persona, sino por qué no se produce en todas, a cada instante". (...)

La formación del recuerdo, dice Bergson, "no es nunca posterior a la de la percepción, sino contemporánea a ésta". (...) el recuerdo, con respecto a la percepción, muestra una diferencia de naturaleza y, simultáneamente, la misma potencia. (...) "Desdoblarlos a cada instante en percepción y recuerdo en todo lo que vemos, sentimos, experimentamos, todo aquello que somos con todo aquello que nos circunda. Si tomamos conciencia de este desdoblamiento, la totalidad de nuestro presente se nos aparecerá, a un tiempo, como percepción y como recuerdo." Bergson

(...) No habría memoria si ella no fuese, ante todo, memoria del presente. La virtualidad es contemporánea de la actualidad, surge con ella, la duplica. Así, duplicando lo real, lo posible se impulsa en el pasado, se instala con un movimiento retroactivo: "a medida que la realidad se crea (...), su imagen se refleja hacia atrás en un pasado indefinido; se encuentra así habiendo sido siempre posible; pero es sólo en este preciso instante en que comienza a haber sido." Bergson.

(...) Precisando, el recuerdo del presente: aquel que "pertenecer a un pasado en cuanto a la forma y al presente en cuanto a la materia". Bergson (VIRNO, 2003: 19-25)

Este efecto de desdoblamiento que se produce entre la percepción y el recuerdo (del presente) que ocurre a través del *déjà vu*, puede ser trasladado a la experimentación de lo patrimonial sobre la que venimos trabajando. Este fenómeno, el *déjà vu*, asociado en este caso a la experiencia estética, es decir, entendido desde la fenomenología de la percepción como mecanismo de punto de arranque de un proceso comprensivo, puede asimilarse a las relaciones que se producen cuando experimentamos el objeto patrimonial. Realmente el ejercicio de remembranza que venimos describiendo como mecanismo de relación con el pasado no se construye a través de los recuerdos del pasado sino a través de un recuerdo del presente, ya que en la mayoría de las ocasiones asistimos a la experimentación de edificios patrimoniales que visitamos por primera vez, o bien somos conscientes de que en cada visita pueden generarse recuerdos de ese presente que siempre se modifica.

En la defensa de su tesis doctoral, en 1946, Merleau-Ponty proporciona las pautas para una definición pragmática de la percepción:

Percibir es volver al presente alguna cosa gracias al cuerpo, situando a la cosa en un horizonte de mundo, y descifrándola al reemplazar cada uno de sus detalles en los horizontes perceptivos que le convienen. (...)

El conocimiento radicado en un cuerpo, y conectado a su vez con una red de horizontes de mundo, rechaza la censura cartesiana mente/cuerpo y vuelve a conectar en forma continua el saber y la naturaleza. Nada sucede "fuera del mundo", de los sentidos, de la visión en particular. Los horizontes humanos, las contextualizaciones de los intérpretes, resultan imprescindibles en todo saber. La fenomenología enlaza el ojo humano, los horizontes generales del mundo donde se inserta la visión, y los subhorizontes particulares en donde las cosas renacen a través del cuerpo del observador. Así, sobre un fondo perceptivo, se van acumulando los sedimentos de la cultura, del conocimiento, de la vida

social, y las cosas se modalizan a lo largo de múltiples horizontes, donde se van detectando sus variados registros (estructura, fibración, función, sensación, etc.) La forma y el fondo dejan también de dualizarse y se enlazan en un continuo, particularmente incisivo y visible en las manifestaciones modernas del arte (Mallarmé, Proust, Cézanne son revisados en detalle por Merleau-Ponty). (ZALAMEA, 2008: 60-71)

Escribe Bergson: “lo posible es el espejismo del presente en el pasado”. (VIRNO, 2003:25) Por lo tanto el reflejo del presente en el pasado es un mecanismo de generación de proyecto, de futuro. Lo virtual es simultáneo a lo actual porque el recuerdo es simultáneo a la percepción. (2003: 26)

El pasado no es cronológico, se construye desde el presente por lo que se realiza como genealogía.

(...) El pasado-en-general, además de un “cómo” es, principalmente, un “qué cosa”: remite a un aspecto de la existencia, se encarna en una experiencia concreta e ineludible.

(...)

El pasado-en-general es, en primer lugar, la lengua. (...)

El “recuerdo del presente”, lejos de coincidir con el “falso reconocimiento” (como afirma Bergson, quien utiliza las dos expresiones como sinónimos), encuentra en él a su auténtico opuesto. Ya hemos observado que mientras el primero provoca la experiencia de lo posible, el segundo disimula o la bloquea. El presente recordado es virtual: potencia que coexiste con el acto (percibido), sin anularse. En el “falso reconocimiento”, por el contrario, la vigencia simultánea de las instancias heterogéneas (potencia y acto, precisamente) se camufla de repeticiones, repartidas cronológicamente, de lo homogéneo (el acto); el “ahora” –posible es desplazado por un “entonces” –real; el evento presente parece la réplica automática y alucinada de otro evento, consumado en un período anterior. (2003: 31-34)

Cualquier intervención en patrimonio que se realiza bajo criterios de reconstrucción en estilo que no tenga en cuenta criterios de discernibilidad entre “lo nuevo y lo viejo” no hace más que contribuir a una pérdida de generación de recuerdo del presente, fomentando la producción del “falso histórico” que contribuye a restringir las posibilidades de que se produzca un acto creativo, un ejercicio de traslación del presente hacia el pasado como mecanismo de proyecto futuro.⁷⁰

El *Fin de la Historia* es una condición necesaria para comenzar a plantear la posibilidad de que surja la historia. Se trata de permitir que la acción histórica se convierta en el germen de lo que está por venir a través de una experiencia fenomenológica en la que “todo es posible”. La historia tendrá lugar *cuando la historicidad de la ex-*

70. (...) Nietzsche afirma que una sobreabundancia de memoria paraliza la acción, elimina el futuro, favorece la melancolía: (...) Para todo comportamiento es necesario el olvido.

(...)

La Historia tropieza y se extenua porque la memoria se hipertrofia. Mientras que los “hombres históricos” podían “usar el pasado para la vida”, colocándolo al servicio de una acción vuelta hacia el futuro, los individuos “pasivos y retrospectivos” de los tiempos modernos se dejan hipnotizar por los recuerdos, los cultivan como un bien en sí mismos, ya no saben seleccionarlos con miras a un nuevo emprendimiento. Así dice Nietzsche. Ahora bien, nos preguntamos: ¿en qué situación logra la memoria una autonomía inquietante de las tareas vitales, dilatándose desmesuradamente? Sobre todo en un caso: cuando toma al presente como un objeto propio tratándolo como algo ya ocurrido; es decir, cuando se experimenta el sentimiento del déjà vu. (VIRNO, 2003: 50-60)

perencia se manifiesta también históricamente (2003: 42). Pero evitando, lo que Virno leyendo a Nietzsche denomina la hipertrofia de la memoria en la que una determinada parte de la sociedad ha quedado instalada dejándose hipnotizar por los recuerdos. Frente a estos, los "hombres históricos" podían "usar el pasado para la vida" colocándolo al servicio de una acción vuelta hacia el futuro. Su tarea es tomar el presente como un objeto propio tratándolo como algo ya ocurrido; es decir, cuando se experimenta el sentimiento del déjà vu. (2003: 50) El resultado es un ficticio pasado construido a partir del déjà vu en el que pueden tener lugar consideraciones sobre la historia asociadas a lo monumental, generando modelos a imitar, a la crítica, aportando renovaciones, y a la historia anticuaria donde una excesiva conservación del pasado sin permitir ausencias ni destrucciones pueda acarrear daños irreparables.⁷¹

71. (...) La pregunta que surge ahora ante el texto de Nietzsche es más o menos así: ¿Cuál "historiografía" corresponde al ficticio pasado que el déjà vu instala en escena? ¿Qué género de narración histórica se consolida en el "fin de la Historia"?

Nietzsche distingue tres aproximaciones posibles al catastro de la res gestae. Denomina monumental a la historia (léase historiografía) que se esfuerza en destilar modelos dignos de ser emulados: "una colección de efectos en sí", como de advenimientos que "hagan efecto" en todo momento. Crítica es, en segundo término, la historia que "juzga y condena": la cultivan aquellos que, no soportando un presente miserable, intentan darse "a posteriori un pasado del cual puedan provenir, en contraste con aquel del cual provienen". Finalmente (aunque en las divisiones de Nietzsche ocupe la posición central) está la historia anticuaria: ella "preserva y venera el pasado" tal como específicamente ha sido, en su totalidad, sin excluir el detalle más insignificante. Para el historiador anticuario todo merece ser guardado en la memoria: la fiesta del pueblo, una frase incidental escapada, los humildes "trazos casi borrados". La historiografía monumental puede generar en bulliciosa retórica, la crítica en hosco resentimiento: sin embargo, dado que una u otra mantienen un cierto vínculo con la acción y el devenir, su sobreabundancia perjudica a la vida en medida limitada. Solamente el exceso de historia anticuaria acarrea daños irreparables. (VIRNO, 2003: 59-60)

1.3.2. *El modernariato*

(...) *El modernariato es el género historiográfico que prevalece cuando la Historia parece marcar el paso, es decir, que prevalece cuando parece –como escribe Bergson a propósito del déjà vu- “que el futuro está cerrado, que la situación está aislada de todo y que nosotros estamos ligados a ella”. La historia anticuaria del presente da paso, para decirlo con Nietzsche, a una “ciego furia coleccionadora”. El modernariato elabora una especie de culto por cualquier cosa digna de existir ahora: la clasifica con “insaciable curiosidad”, le atribuye la autoridad y el encanto glacial de un destino. Walter Benjamin ha intentado poner al servicio de la “historia crítica” algunas prerrogativas de la historia “anticuaria”, o de tornar supremamente crítico al anticuario: en consecuencia, ha cantado loas al coleccionista (pensamos en el ensayo “Historia y coleccionismos: Eduard Fuchs”, a su vocación por rescatar el “pasado oprimido”, en manos de los vencedores de turno, por medio de una solicitud especial hacia lo infinito, inadvertido, silente. El propósito de Benjamin sufre hoy una atroz caricatura de parte del modernariato. El peculiar coleccionismo que este último alimenta, en vez de hacer valer en el presente la trama de un pasado mal conocido y pleno de peligros (según las intenciones de Benjamin), le otorga al presente el estigma de un pasado sacro e inmodificable. No satisfecho con contemplar el “ahora” como si fuese un “entonces”, el coleccionista post-histórico abriga en sí mismo una admiración capaz de concluir que “es muy tarde para hacer algo mejor”.*

La historia anticuaria del presente, es decir, el modernariato, se identifica plenamente con la sociedad del espectáculo. Recíprocamente, se podría decir que la sociedad del espectáculo es modernariato a la enésima potencia. La “ciega furia coleccionadora” de nuestra época entiende la actualidad como una “exposición universal”. Una exposición en la cual el mismo individuo participa ya sea como actor (“asume un

rol, y también muchos roles —escribe Nietzsche-, recitándolos por ello mal y superficialmente”), ya sea como espectador de sí mismo; y también, aunque sea la misma cosa, que colecciona su propia vida mientras ella transcurre, en lugar de vivirla. ¿Por qué el presente se duplica sin pausa en el espectáculo del presente? ¿Por qué toma el aspecto de una “exposición universal”?

Éstas son ahora preguntas retóricas. El presente se duplica a causa del déjà vu. Es en ocasión de un falso reconocimiento que nos hace sentir, al mismo tiempo, actores y espectadores de nuestra vida. Es entonces que, según Bergson, “asistimos a los propios movimientos, a los propios pensamientos, a las propias acciones”, llegando a escindirnos “en dos personajes, uno de los cuales se ofrece en espectáculo del otro”. Lejos de referirse solamente al creciente consumo de mercancías culturales, inclinación post-histórica a mirarse vivir. Dicho de otro modo: el espectáculo es la forma que asume el déjà vu, apenas deviene fenómeno exterior, suprapersonal, público. La sociedad del espectáculo ofrece a hombres y mujeres la “exposición universal” de su propio poder-hacer, poder-decir, poder-ser, reducidos, sin embargo, a hechos realizados, palabras dichas, actos ya efectuados. Reducidos, en suma, a objetos del modernariato. (...) Potencia y acto son dos conceptos imprescindibles para toda reflexión sobre la temporalidad. Este par de conceptos constituye, según Aristóteles, la fuente y garantía del devenir. (VIRNO, 2003: 62-69)

También denominada historia anticuaria del presente, el *modernariato* pretende dotar de actitud crítica a esta historia dando paso a un peculiar tipo de coleccionismo identificado plenamente con la sociedad del espectáculo. *La ciega furia coleccionadora* de nuestra época entiende la actualidad como una “exposición universal” en la que el presente se duplica a causa del *déjà vu* y en la que vivimos obsesionados por la reducción a los objetos (del *modernariato*).

El escenario se configura, por lo tanto, a través de los objetos observados, desvelados, apropiados, etc. y transmitidos a través de un acto de transferencia permanente. Esta sensibilidad hacia lo que nos rodea se identifica en Ruskin a través de su *bucólica nostalgia de la Naturaleza* que parte de la consideración del trabajo del artista como un ejercicio perceptivo. Surge aquí una primera concepción del paisaje a través de Turner, y los nuevos pintores del momento. Ruskin reconoce en ellos su capacidad para transmitir, su cualidad como mecanismo de aprendizaje, de tal forma que nos *ayudarán a entender el movimiento de las nubes, la esplendor de las tardes escarlatas, la pureza del color de una montaña*, recuperando el viejo tema platónico sobre el problema de la mirada, del ver y mirar que Ruskin define como “seer and thinker” y que caracteriza esta nueva forma de entender el paisaje en la que se considera al lector e intérprete. (RUSKIN, 2000: 13-26)



VENECIA: 1. Plaza de San Marcos desde el canal 2. Fachadas hacia el canal 3. Recogida de basuras 4. Puente nuevo. Calatrava 5. Imagen desde el aparcamiento en altura existente en “la entrada” a la ciudad. (Fuente: MGCG, 2009)

El resultado en Ruskin nos ofrece un texto, *Las siete lámparas de la arquitectura*, cuya estructura pretende aportar mucho más que una simple lectura descriptiva, aunque sea definido como el libro de un observador. Los títulos *Sacrificio, Verdad, Poder, Belleza, Vida, Memoria y Obediencia*, nos introducen en un campo de reflexión sobre la cultura en la que se inscribe. (2000: 15)

Un paradigma de esta consideración del paisaje como “pasado en representación” lo encontramos en sus aportaciones sobre Venecia. *En este cruce de paisaje y arquitectura emerge la ciudad como obra de arte*. Es decir, en el siglo XIX encontramos reflexiones sobre la necesidad de situarnos en el grupo de las transferencias arte-arquitectura. Dando un paso más en la última parte de *Las piedras de Venecia*, Ruskin incluye un apartado que denominó “Índice veneciano” (*Venitian Index*), *donde se anotan los principales edificios de la ciudad para uso de viajeros, así como las obras pictóricas más importantes*. (2000: 30). Como consecuencia de la edición de este índice se produjo el inicio del turismo organizado de Venecia. Pero lo que nos interesa aquí es la idea de índice, como instrumento anterior al archivo, como representativo de una ciudad. La elección realizada por Ruskin de los elementos que van a formar parte de la Venecia turística constituye un ejercicio de valorización clave para entender el futuro de una ciudad patrimonial como ésta. Lo que Ruskin inicia como un acto de conservación rigurosa a través de la documentación se convierte finalmente en el inicio de lo que significará la pérdida de identidad de un lugar simbólico, condenado a convivir con el visitante, algo que sin duda le ha llevado a reformularse como espacio cultural del siglo XXI, manteniendo a pesar

RUSKIN		VIOLETT	
- discurso visual	(imagen)	- diagnóstico crisi arq.	
- obra literaria	(texto)	- tratado	
- interconexión epistemológica de los saberes	(interdisciplinariedad)	- innovación	
INTERPRETACIÓN / IMÁGENES			
- asistémico	hermenéutica / texto	- sistémico	
- del detalle		- a lo general	

Esquema comparativo de algunas de las características más representativas del discurso teórico de Ruskin y Viollet Le Duc (Fuente: MGCG, 2012)

de todo muchos de los valores definidores de la proyección de su autenticidad en el tiempo.

Los análisis de las aportaciones de Ruskin y Viollet Le Duc se realizan a partir de los numerosos estudios existentes sobre sus obras más representativas. En concreto, las presentaciones, introducciones y prólogos realizados en las últimas versiones de las obras de referencia de ambos autores se realizan por especialistas en arquitectura y patrimonio. Este trabajo ha sido fundamental para el desarrollo de esta investigación ya que además de servir de preámbulo constituyen una puesta en relación de estas aportaciones, es decir, consiguen ubicar las obras en relación a la construcción de una teoría de la arquitectura del siglo XX que permite dar cuenta de cuáles son las influencias ejercidas así como de cuáles son los planteamientos vigentes.⁷²

La aportación de Ruskin no debe reducirse a una mera reivindicación del valor de las ruinas como representativo del origen y de la belleza del pasado. R. Moneo e I. Solà-Morales describen en sus apuntes de doctorado del año 75 el mecanismo de comprensión del mundo en el que se instala Ruskin que trata de buscar respuestas ante una realidad que necesita ser contemplada y vivida. Los sentimientos y la percepción aparecen en los textos de Ruskin frente a una consideración más aristotélica de la estética donde lo que tiene importancia es el orden, la simetría y las proporciones.

Es curioso ver como una observación más detallada de las ilustraciones de Ruskin nos permite identificar rápidamente su obsesión por el detalle, siendo casi inexistentes sus valoraciones de conjuntos de edificios o de entornos urbanos. Así lo describe Xavier Costa

72. Esta parte de la investigación se ha considerado fundamental para el desarrollo de una tesis sobre Intervención en Patrimonio. El objetivo es superar el manido debate inicial Ruskin/Viollet para dar cuenta del alcance de sus propuestas, sin simplificaciones, identificando incluso puntos de conexión, y rescatando parte del discurso para la lectura contemporánea del problema.

73. *El método gráfico, omnipresente en las ilustraciones y grabados de Ruskin, de estudiar constantemente detalles y raramente –prácticamente en ninguna ocasión– los conjuntos de edificios o incluso urbanos constituye una característica de la mirada ruskiniana sobre Venecia y, por extensión, sobre la arquitectura, que continúa con naturalidad en el texto. (...) (Costa en RUSKIN, 2000: 31)*

cuando habla de las características de la mirada ruskiniana sobre Venecia y de su método gráfico.⁷³ Otros autores han identificado el lenguaje de Ruskin como un lenguaje del nombre, lo que nos interesa especialmente en cuanto que dar *el nombre de las cosas* se ha identificado como parte de la tarea patrimonial descrita.⁷⁴

En el caso de Viollet Le Duc trataremos de clarificar su “restauración en estilo”, como posicionamiento frente a la restauración, a través de su *Dictionnaire raisonne* y las reflexiones aportadas por Moneo y Solà-Morales en sus apuntes de doctorado para la ETSAB sobre *Pugin, Ruskin y Viollet Le Duc*. Como punto de partida nos interesa su definición de restauración en la que se aclara la inevitable transformación como característica fundamental de cualquier proceso de intervención por muy mínimo que sea.

“Restaurar un edificio no es cuidarlo, repararlo o rehacerlo. Es restablecerlo por completo en un estado que no puede haberse dado en ningún momento” (Dict. VII, 14)

Su modo de hacer se apoya en el desarrollo del conocimiento del objeto como premisa, buscando un conocimiento completo y global, superando el detalle, para reivindicar una unidad general que desembocará en lo estilístico. La cuestión del gótico como respuesta debe entenderse desde la actitud romántica que impera en el momento y como contraposición a la crisis de lo clásico. En este sentido Viollet se compromete con ser consciente del diagnóstico de la situación de la que parte y de las necesarias respuestas que debe proporcionar. Por lo tanto asume su papel de mediador para lo cual elabora además el *Dictionnaire* en el que ofrece, a modo de tratado, una sistematización del proceso restauratorio. Construir la codificación de un proceso complejo en el que no es posible la reducción a lo cronológico y en el que se tiene la certeza de que la comprensión del pasado es tarea imprescindible para seguir avanzando sobre el presente.⁷⁵

(...) Si el objeto del discurso se escurre continuamente, el discurso mismo es infinito: y la infinitud de las interpretaciones, de la textualidad o del deseo conduce más allá de cualquier presente histórico y más allá del futuro. (GROYS, 2005: 36)

74. (...) El lenguaje de Ruskin no es un lenguaje del Verbo, sino del Nombre: para él, bastaba con llamar las cosas por su nombre para revelar aquella verdad olvidada que deseaba recordar a sus contemporáneos. (Plá en RUSKIN, 2000: 34)

75. Para demostrar esto, el *Dictionnaire* trabajará constantemente en una labor de reflexión y de sistematización. Se trata de razonar todos y cada uno de los elementos que caracterizan el “corpus” gótico como un todo. Y por ello jamás la descripción de ejemplos, y la acumulación de información, es un fin en sí misma. Por el contrario, se trata de definir los términos y sus relaciones más allá de su concreta existencia histórica.

Proceso de codificación, por tanto, que introduce una complejidad mayor en el campo de la teoría en la medida en que la realidad no puede ser asumida antológicamente, pero tampoco puede ser reducida al puro fluir cronológico.

(...) La razón última del *Dictionnaire*, está en la convicción de que las formas del pasado entendidas racionalmente, en sus principios, servirán para comprender también los problemas presentes de la arquitectura. Defensa de la lección racional de la arquitectura gótica contra toda la comprensión puramente arqueológica de la restitución del pasado por procedimientos más o menos miméticos. (MONEO; SOLÀ-MORALES, 1975: 57-58)

1.3.3. Interpretar e intervenir

Esta dualidad descrita para justificar los procesos del pasado en el presente tiene que ver con la identificación de dos acciones que caracterizan la tarea patrimonial: interpretar e intervenir. Dos términos ya equiparados que tratan de representar una actitud generalista que engloba diversas acciones sobre obras históricas.

Hasta ahora, *Interpretar* e *intervenir* el patrimonio se había convertido para la arquitectura en un desafío consistente, fundamentalmente, en definir criterios de intervención que guiaran la conservación de los restos de una realidad histórica pasada compleja. De esta forma, el patrimonio se convirtió en esa parte de la arquitectura donde la creatividad estaba limitada, por no decir que en algunos casos era casi inexistente, generando actitudes aparentemente más conservadoras y carentes de referencias con lo contemporáneo.

Solà-Morales clarifica el posicionamiento que nos interesa cuando define intervención *como cualquier tipo de actuación que se puede hacer en un edificio o en una arquitectura*, e incluso cuando equipara el término al de interpretación.⁷⁶ Por lo tanto intervenir es interpretar e interpretar es intervenir. *Es decir, que suministrar nuevas interpretaciones es lo mismo que producir una nueva obra* (GROYS, 2005: 58). Se trata de reconocer en Solà-Morales la reivindicación de la interpretación (hermenéutica) como mecanismo de aproximación al pasado sin que ello signifique una pérdida de rigor conceptual, sino todo lo contrario, la generación de una lectura a partir del conocimiento científico debe trazar aproximaciones al objeto.⁷⁷

Se trata de reconciliar patrimonio/arquitectura, vectores que hasta ahora habían estado separados quizá por una falta de responsabilidad de la arquitectura que desde la modernidad había olvidado al pasado. El reconocimiento del pasado como clave de lectura de un presente en continuo cambio posibilita esta unión, reivindicando de la arquitectura su papel como instrumento desarrollado para intervenir en lo patrimonial. Efectivamente, el discurso interpretativo

76. El término intervención es elegido cuidadosamente y explicado por el autor: se trata de un concepto generalista que engloba diversas acciones sobre las obras históricas, desde su estricta conservación hasta la transformación profunda. Se trata también de un término que Solà-Morales equipara al de interpretación. (Costa en SOLÀ-MORALES, 2006: 1)

77. (...). En realidad, todo problema de intervención es siempre un problema de interpretación de una obra de arquitectura ya existente, porque las posibles formas de intervención que se plantean siempre son formas de interpretar el nuevo discurso que el edificio pueda producir. Una intervención es tanto como intentar que el edificio vuelva a decir algo y lo diga en una determinada dirección. Según la forma en que la intervención se produzca, los resultados serán unos u otros. Que la intervención significa, por tanto, interpretación y que estas interpretaciones pueden ser diversas lo prueba, incluso, esta diversidad terminológica con que los problemas de la intervención acostumbran a presentarse. (SOLÀ-MORALES, 2006: 15)

puede dar lugar, más que a interpretaciones diferentes, a respuestas diferentes que, basadas en la interpretación, se apoyan en los discursos generados desde las diferentes disciplinas, en una búsqueda de la idea de verdad relacionada con el objeto que no puede dejar de redefinirse en cada mirada interpretativa que se realiza.

La apuesta de Solà-Morales se centra en el reconocimiento del problema de lo que ha denominado *conformitas*, definida como la *coherencia o incoherencia respecto a las condiciones existentes*, una consideración crítica respecto al lugar donde se interviene y a las condiciones que ofrece.

Aunque se trate de un discurso muy centrado en el objeto (incluyendo en su definición la idea de lugar, de entorno), en el sentido de que se llega a afirmar que la cuestión metodológica se resuelve a través de cada uno de los objetos sobre los que se actúa, subyace la cuestión contemporánea que debe reconocer la actualización permanente que se produce al incorporar el punto de vista y el momento desde el que se aborda la lectura del pasado. Las condiciones han cambiado, y van a seguir cambiando. Nos situamos en un terreno movedizo, acusado en el ámbito de lo patrimonial por la complejidad representada en la consideración del objeto como proceso espacio-temporal. Se trata de reconocer la importancia que tienen no sólo las condiciones de partida que puedan ser externas, por ejemplo, programas, usos compatibles, etc, sino la inserción que este ejercicio debe realizar en la cultura contemporánea como parte de la misma.

Porque no caben intervenciones mínimas e inocentes en lo patrimonial, sobre todo si reivindicamos el papel del proyecto patrimonial en esta tarea interpretativa.⁷⁸ Aunque reconozcamos la permanente transformación que caracteriza a lo patrimonial, como parte de ese paisaje caracterizado por la interacción hombre-medio, las velocidades de cruce son diferentes, es decir, lo que va a cambiar, sobre todo, es la lógica patrimonial y no los materiales patrimoniales en sí.

78. (...) Pero debe explicarse con claridad, y desde el principio, que la intervención que aquí interesa es aquella entendida en los términos fijados por Ignasi Solà-Morales de exégesis arquitectónica, interpretación única, personal, que resulta de la fusión entre texto y lector, estructuras del material histórico existente y su utilización como pauta analógica del nuevo artefacto. Es decir, la intervención como la tan denostada y temida operación arquitectónica que siempre se ha considerado atentado contra el documento existente, porque no hay operaciones inocentes en el patrimonio. (ESTEBAN, 2006: 531)

1.3.4. Lo nuevo en el archivo

(...) Lo nuevo es más bien el resultado de determinadas estrategias cultural-económicas de transmutación de valores, que tienen como condición el conocimiento de mecanismos culturales efectivos y de sus principios funcionales. Porque lo nuevo parte del supuesto de que aquella distinción respecto de la tradición, lo antiguo y lo permanente, a la que se dará valor en cada tiempo, puede tasarse, puede dársele un valor y a través de esa tasación puede tenerse la oportunidad de entrar en el sistema de la memoria cultural. (GROYS, 2005: 64)

Nuestro objetivo, por lo tanto, es reconocer la posibilidad de que lo nuevo tenga lugar en lo patrimonial. El hecho de que nunca se haya conseguido que la tradición, lo idéntico, la identidad, y la verdad, permanezcan inmutables alimenta esta hipótesis de trabajo en la que lo nuevo puede tener lugar en el archivo, una vez aceptada la definición de patrimonio como tal.⁷⁹

Cuando se interviene sobre un monumento se establece una proximidad con él. La manera de apreciar dicha proximidad no está tanto en investigarlo de nuevo, en su calidad de incomparable asunto histórico, sino más bien en escuchar las preguntas que surgen de aquella realidad particular, preguntas que se interesan por el eventual concepto y por la representación de aquel entonces y de ahora. El retorno al momento en que fue construido, o los procesos a los que fue sometido, podría ser experimentado como una cuestión inquietante que pone en entredicho nuestra manera de utilizar, comprender y construir el pasado, que en cualquier caso requiere de describir y escribir la versión que prevalecerá hoy. (ESTEBAN, 2008: 536)

Patrimonio identificado con la famosa frase del capitán Nemo “mobilis in mobili” en el que partir de la idea de algo que se transforma

79. (...) Esa convicción nace, en parte, del hecho de que, a pesar de todas las preocupaciones de tiempos pasados, nunca se ha conseguido que la tradición, lo idéntico, la identidad y la verdad permanecieran inmutables. (GROYS, 2005: 49)

80. *Preguntar por lo nuevo es lo mismo que preguntar por el valor: ¿por qué aspiramos en absoluto a decir algo, a escribir, a pintar o a componer algo que antes no existía? ¿De dónde proviene la fe en el valor de la propia innovación cultural, si está claro desde el principio que la verdad es inalcanzable? ¿No será el deseo de “creatividad” quizá nada más que la caída en una tentación diabólica, de la que uno debería defenderse para salvaguardar su propia integridad?*

Dicho de otra manera: ¿qué sentido tiene lo nuevo?

Estas preguntas tienen como presupuesto una convicción que aún no ha sido cuestionada: la convicción de que el deseo de lo nuevo es deseo de la verdad. (...) Sólo a partir del orden de la significación recibe una jerarquía o un sistema de valores su vigencia; y sólo en el orden de los significantes puede formularse la pregunta acerca del significantes de la presencia, de lo nuevo, de lo actual, de lo verdadero, de lo pleno de sentido, de lo auténtico e inmediato: la pregunta por la manifestación inmediata de lo presente en su presencia metafísica, más allá de toda significación no puede plantearse, a no ser que esté preguntando por un signifiante al que se puede y se debe conceder el valor de significar, aquí y ahora, la presencia de lo presente, o la de lo otro respecto a la tradición. (GROYS, 2005: 17)

81. *Después de que el arte de vanguardia fuese interpretado por muchos también como una imagen de la realidad interior, oculta, como una búsqueda más de la verdad, el uso artístico del Ready-made, esto es, el procedimiento de la cita directa de la realidad exterior a la cultura, que se practica en el arte desde Marcel Duchamp, supuso el cuestionamiento radical del concepto de verdad. En efecto: en la medida en que la obra de arte cita directamente la propia realidad, se hace verdadera de modo trivial, pues su conformidad con la realidad exterior es obligatoria. (...). En conclusión: la pregunta acerca del valor de una obra continúa siendo la pregunta por su relación con la tradición y con otros productos de la cultura. (GROYS, 2005: 24)*

sobre un soporte en movimiento. Describiendo la posibilidad de que la quietud puede tener lugar dentro del movimiento, en el sentido de ser capaces de detenernos para mirar y construir la mirada.

La búsqueda de la verdad se traslada en este caso al debate patrimonial, que inicialmente solventó esta cuestión mediante su aparente adscripción al método científico pero que finalmente debe posicionarse para aclarar cuestiones relacionadas en torno a la manida autenticidad, con toda la ambigüedad que el término conlleva. Si el pasado hay que inventarlo en cada época es porque lo que se modifica no son los objetos patrimoniales en sí, que entran dentro de una especie de “evolución”, sino las lógicas patrimoniales propias de cada período de la historia, que dependen de la formalización de una cultura contemporánea que tiene en cuenta lo social, lo económico y todo lo que caracteriza al mundo en el que vivimos.

Esto no ha sido siempre así puesto que a lo largo de la historia se han intentado fijar estas lógicas patrimoniales como garante (metodológico) para reconocer los valores patrimoniales de un bien. Porque sólo cuando *un determinado producto obtiene un valor cultural, se hace interesante y relevante para la interpretación –y no al contrario–*. (GROYS, 2005: 27)

Este reconocimiento, esta pregunta por el valor, tiene que ver con el proceso de lectura extemporánea en el que lo nuevo tiene cabida, identificando valor con el orden de los significantes, estableciendo jerarquías. Generando imágenes, abstracciones del objeto, capaces de transmitir parte del mensaje instalado en el objeto. Asistiendo a los ejercicios de desdoblamiento del objeto, incluyendo la posibilidad del desplazamiento como mecanismo dislocador, para situarnos fuera de la cultura. Este será el único procedimiento posible para situarnos en la cultura y frente a la cultura, para seguir produciendo relaciones generadoras de conocimiento.⁸⁰

En su libro *Sobre lo nuevo*, Groys continúa trazando una lectura genealógica de lo que ha sido la definición de la obra de arte en relación a la cultura, con la tradición cultural, hasta llegar a las vanguardias y a la aparición del *ready-made* como procedimiento que rompe esta consideración al tratarse de un objeto cotidiano desplazado de su realidad continua, y que ahora es “transformado” en obra de arte. Son recurrentes las referencias que hacen que no pueda obviarse el papel de Duchamp en esta construcción de la evolución del objeto artístico que está siendo trasladada a lo patrimonial. Los *ready-mades* le sirven para justificar esa dualidad del objeto patrimonial que forma parte de lo cotidiano pero que, desplazado, también forma parte de la cultura más vanguardista, o al revés, justificando así el uso del arte como hilo conductor de su discurso.⁸¹

Situados de manera insistente en la “búsqueda de la verdad”, no se trata de alcanzar un fin sino de formar parte de la tarea de desvela-

miento de estratos del objeto, generando otros nuevos que deberán ser desvelados en el futuro. Por lo tanto, “la búsqueda de la verdad” define una actitud ante lo patrimonial que no trata de alcanzar un objetivo, en este caso inalcanzable, sino más bien de construir una estrategia de aproximación reconocible ahora y en el futuro, y que sin duda incorpora al pasado como parte de la construcción del significado cultural que se proyecta.

Hoy está extendida la opinión de que, en la modernidad, la orientación hacia lo nuevo se transformó completamente, hasta convertirse en un tema puramente apologético. Pero ese cambio no ha sido tan radical como parece. El pensamiento moderno, a diferencia del pensamiento de la mayoría de los siglos precedentes, parte del supuesto de que la verdad universal puede revelarse en el presente o en el futuro, y no sólo en el pasado. Dicho de otra manera: parte del supuesto de que la verdad se manifiesta más allá de la tradición: se manifiesta en la realidad, y lo hace como sentido, esencia, ser, etcétera. Por eso, el hombre moderno tiene tendencia a la espera y a la esperanza de que esa nueva verdad se le pueda revelar, liberándole de sus antiguos errores. Y, en esa medida, en la modernidad se siguió considerando a la verdad como algo eterno y fuera del tiempo, que se va revelando en el transcurso temporal. (GROYS, 2005: 32-33)

El reconocimiento de valores (“verdades”) transformados a lo largo del tiempo, conservados, matizados, evolucionados, ofrece criterios de intervención sustentados en el rigor metodológico a partir del cual se haya obtenido esa definición cultural de bien objeto de estudio. La incertidumbre siempre formará parte del proceso, ya que la representación del mismo situada sobre un escenario en continuo cambio debe realizarse definiendo esos mecanismos de relación con la tradición en tiempo real, es decir, el concepto de tiempo global nos demanda de respuesta inmediatas (no por ello menos rigurosas) a la vez que actualizadas.

“El inicio sigue existiendo. No está detrás de nosotros como lo sucedido hace tiempo, sino ante nosotros (...). El inicio ha invadido nuestro futuro, está allí como una prescripción remota de que volvamos a alcanzar su grandeza” (Heidegger citado en BLUMENBERG, 2000: 15)

Porque la mirada debe cambiar el sentido hacia dónde mira, de tal forma que el origen no está detrás sino delante de nosotros. El proyecto patrimonial debe hacerse cargo del problema del tiempo y de la búsqueda de verdades.⁸² La incesante demanda de criterios de intervención y normalización reflejada en textos y cartas internacionales viene a solventar la necesidad de abstraer metodologías y trasladar a la comunidad científica los resultados. Todo ello sin perder de vista la imposibilidad de generalizar lo ingeneralizable. (ESTEBAN, 2008: 533)

82. Sobre el asunto de cómo la arquitectura debe instalarse en este campo de la temporalidad contemporánea como clave proyectual ante lo patrimonial ha escrito de forma clarificadora Julián Esteban Chapaprí a propósito de su participación como ponente en la III Bienal de Restauración Monumental “Sobre la des-Restauración” que tuvo lugar en Sevilla, en la sede del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, en noviembre de 2006. (...) *Abrir el cuerpo de la historia y exponerlo a la reivindicación del mundo implica la adopción de una figura de tiempo, de conocimiento, que es también una figura de discurso, de escritura, capaz de mantener en suspensión la ambigua verdad de nuestra continua reescritura del pasado mientras investigamos el potencial histórico del presente.* (ESTEBAN, 2008: 531)

Intervenir el patrimonio es definir las bases de un discurso interpretativo para describir y escribir la versión del objeto hoy, para generar lo nuevo a partir de sus representaciones sucesivas.⁸³

83. (...) Si la arquitectura se introduce en lo antiguo quebrantando cualquier ilusión de recuperar aquel mundo tal y como era, lo antiguo surge de nuevo para convertirse en una instancia contemporánea de la arquitectura, que busca representarlo y circunscribirlo. El mundo tal como era se perdió para siempre, lo que queda son los restos de su representación. (...)
(...) La historia, el monumento, no es lo que fue, sino el testimonio de lo que es, como conocimiento, discurso, debate, representación e interpretación. (ESTEBAN, 2008: 536-539)

2. SOBRE EL MÉTODO

2.1 La cuestión del método: textualidad, hermenéutica, proposiciones, deconstrucción, complejidad

p. 127

2.1.1.- *El ready-made como precedente*

p. 135

2.1.2.- Del archivo al índice: autobiografías visuales

p. 145

2.2.3.- *W. Benjamin*: La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica

p. 151

2.2 Genealogía de la definición del objeto patrimonial a partir de la cronología de los siglos XIX, XX (y XXI): la evolución del archivo y de las configuraciones patrimoniales, un continuo de revoluciones-extensiones

p. 159

2.2.1.- *Soporte teórico para el desarrollo de un diagnóstico patrimonial de los siglos XX-XXI. Lectura genealógica*

p. 159

2.2.2.- *5 secciones para leer el siglo: transversalidades*

p. 171

2.1 La cuestión del método: textualidad, hermenéutica, proposiciones, deconstrucción, complejidad

Abordar la intervención en patrimonio desde la transdisciplinariedad supone el desafío de contraponer un proceso abierto y dialógico al prejuicio de la definición de una metodología que tiene como objetivo generar protocolos. Desde luego, este prejuicio no es más que la herencia de un modo de conocimiento que necesita del método científico como acuerdo y soporte de las diferentes y autónomas disciplinas convocadas a la tarea de lo patrimonial, pero que asiste en estos momentos a una redefinición de sus modelos de pensamiento en los cuales este proceso de investigación transversal, que constituye lo patrimonial, se muestra como posible referente.

Lo científico, entendido como modelo de aproximación unidireccional es superado aquí, sin carácter excluyente, para dar paso a la generación de conocimiento a partir de lecturas transversales propiciadas por lo patrimonial como soporte. Así, la investigación pretende aproximar lo arquitectónico a lo patrimonial, entendiendo que es ahora, en la contemporaneidad, donde debe tener lugar esta confrontación tan esperada.

La arquitectura como segunda lengua o como entre-texto definida por Eisenman sirve para esbozar un primer escenario de encuentro a través de lo disciplinar.

La idea de temporalidad y de valor originario es clave si esta noción de SEGUNDA LENGUA se transfiere a la idea de arquitectura" "(...) Un primer sentido de la arquitectura como segunda lengua sugeriría que la arquitectura es siempre una segunda lengua incluso para aquellos que hacen uso de ella. En otro sentido, el término segunda lengua podría sugerir que la arquitectura estaría fundada en otras disciplinas, es decir, que sería secundaria a la filosofía, la ciencia, a la literatura, al arte, a la tecnología. Pero finalmente existe una tercera posibilidad para la idea de segunda lengua en arquitectura: esto es, la arquitectura como texto. (...) El texto ya no es un término genérico e impreciso que implique significado, sino que es de hecho un término que disloca

siempre la relación tradicional entre una forma y su significado. En la primera de estas aportaciones, texto no es tanto la representación de una narrativa sino la representación de una estructura de la forma de la narrativa. En la segunda, texto ya no es algo completo, cerrado en un libro entre sus tapas; es una red diferencial, un tejido de huellas que se refiere hasta el infinito a algo diferente en sí mismo. Texto en este sentido es una condición fundamental de DESPLAZAMIENTO. No es un objeto estable sino un proceso, una actividad transgresiva que dispersa al autor como centro, límite y garantía de verdad,(...) El texto nunca permite un único significado. Todo se presenta para significar más de una cosa. La arquitectura, debido a su presencia, su especificidad de tiempo y espacio, ha sido tradicionalmente vista como algo necesariamente unívoco. Es decir, se resiste a la multivalencia dislocadora del texto. Implicaría lo mismo entender la arquitectura como texto que como segunda lengua, en otras palabras, como algo no originario y no natural. (...) La arquitectura, al contrario que la literatura o el cine, nunca ha tenido la capacidad de contener o exponer un tiempo lineal o interno. Esto ha planteado problemas a la existencia de un texto arquitectónico (...) el tiempo como un aspecto de la experiencia del sujeto y no de un modo intrínseco a la arquitectura.

(...) A la arquitectura no se le permite ser textual porque se piensa que tiene una dimensión temporal única vinculada al ahora, y porque se piensa también que el objeto estático de la arquitectura es incapaz de exponer un tiempo multivalente. Sin embargo, la idea de arquitectura como texto no reside en la presencia estética o funcional del objeto, sino en un estado intersticial. De ahí que el tiempo textual pueda ser introducido para producir una arquitectura que disloque no sólo la memoria del tiempo interno sino también los aspectos de presencia, origen, lugar, escala, etc. El potencial de este tiempo textual siempre ha existido pero siempre ha permanecido oculto en el intento de hacer coincidir el tiempo narrativo y el tiempo cronológico como sucedía en las primeras películas.

Una arquitectura dislocada afronta los conceptos de origen y de autor; muestra sus significados múltiples mediante la representación de varias relaciones entre otros textos, entre un texto arquitectónico y otros textos.

Un texto dislocador es siempre una segunda lengua. (...) Un texto dislocador es o representa las diferentes relaciones entre estos otros textos. En este sentido, el texto es siempre una estrategia que parece estar dislocando y por lo tanto es una segunda lengua. (...) (Eisenman en CIORRA, 1994)

Para completar esta visión, Didi-Huberman nos sitúa *ante el tiempo* describiendo la tarea que nos proponemos desvelar, introduciendo como subtítulo en el capítulo de “apertura” *La historia del arte como disciplina anacrónica*. De esta forma construye una hipótesis de partida que tiene como primer objetivo romper con el prejuicio temporal de lo histórico, apostando por la presencia de la imagen como instrumento. Texto e imagen se presentan como instrumentos a través de un ejercicio dialéctico permanente. (DIDI-HUBERMAN, 2005: 11)

Por si quedaran dudas sobre la insistencia en la anacronía de la historia, Cuesta Abad define el ejercicio de lectura como un procedimiento extemporáneo, algo parecido a lo que los artistas encuentran en el uso del archivo y el índice como instrumentos¹. La sistematización que inicialmente se construye permite crear una separación temporal entre lo que finalmente se gestiona y la realidad de la que forma parte.

¿Y para qué la arquitectura?² La arquitectura debe dar respuesta a lo patrimonial desde la praxis, entendida como la aceptación de un *modo de hacer* que genera (mejor elabora) en cada caso, los criterios de intervención. Y que se encuentra inmersa en una acto de comunicación permanente.³

El desarrollo de esta praxis no puede dejar de reconocer el punto de partida que es la hermeneútica, asumiendo como la 1ª fase cognitiva de la intervención en el patrimonio una labor de interpretación constante por parte de las disciplinas implicadas.

(...) Vemos entonces desplegarse todo un campo de preguntas algunas de las cuales son ya familiares, y por las que esta nueva forma de historia trata de elaborar su propia teoría: ¿cómo especificar los diferentes conceptos que permiten pensar la discontinuidad (umbral, ruptura, transformación)? Por medio de qué criterios aislar las unidades con las que operamos: ¿Qué es una ciencia? ¿Qué es una obra? ¿Qué es una teoría? ¿Qué es un concepto? ¿Qué es un texto? Cómo diversificar los niveles en que podemos colocarnos y que comportan, cada uno, sus escansiones y su forma de análisis: ¿Cuál es el nivel legítimo de la formalización? ¿Cuál es el del análisis estructural? ¿Cuál el de las asignaciones de causalidad?

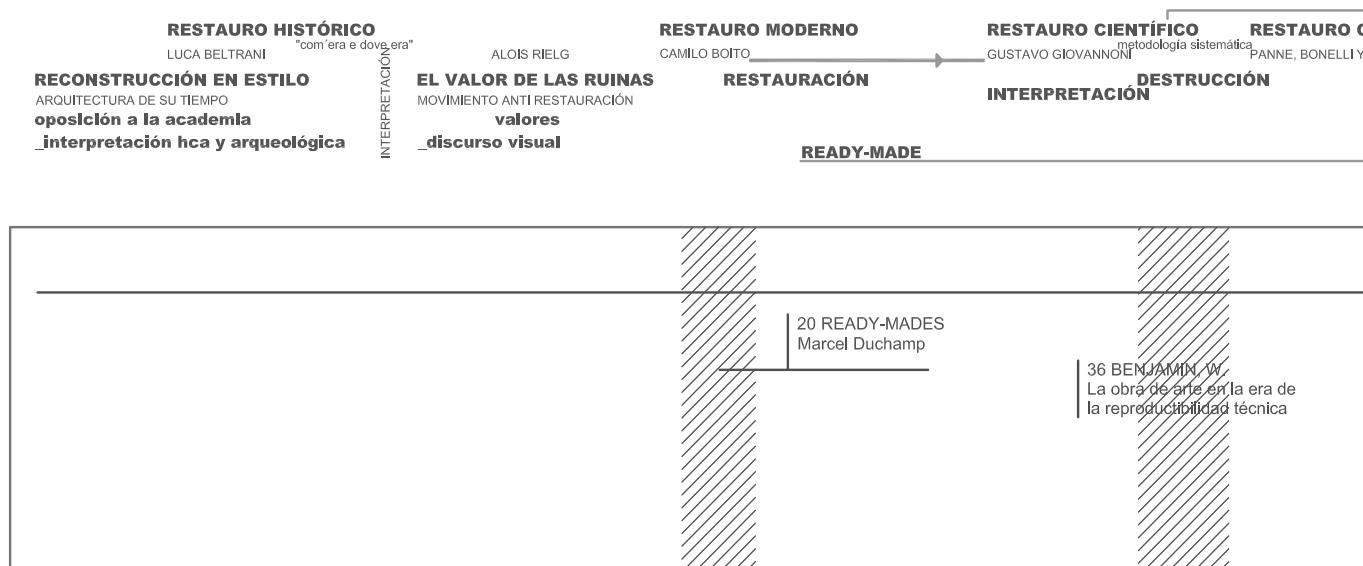
En suma, la historia del pensamiento, de los conocimientos, de la filosofía, de la literatura parece multiplicar las rupturas y buscar todos los erizamientos de la discontinuidad; mientras que la historia propiamente dicha, la historia a secas, parece borrar, en provecho de las estructuras más firmes, la irrupción de los acontecimientos. (FOUCAULT, 2009: 14-15)

La búsqueda de la generación de una teoría cultural que sitúe a lo patrimonial junto al discurso contemporáneo, en el discurso contemporáneo, requiere de la aceptación de nuevas metodologías del

1. La lectura suscita sin embargo una cuestión crítica de mayor alcance, en la medida en que todo indica que tiende a ser incompatible con el diseño cronológico-causal que suele prevalecer en la exposición historiográfica. LA LECTURA ES EXTEMPORÁNEA DE RAÍZ. Lo que significa que, lejos de atenerse —cuando se “deja llevar” en lo posible por la dinámica de los textos— a un patrón temporal prefabricado o a un esquema etiológico impuesto desde fuera, el acto de lectura produce sus propias trayectorias temporales y propicia algo semejante a una coalescencia de lo sincrónico, lo diacrónico y lo anacrónico. (...) Y para insinuar, entre otras cosas, que cuanto se podrá leer después, a pesar (o tal vez en razón) de las aparentes limitaciones del vector histórico señalado, no pretende en el fondo sino rastrear en el pasado pretextos que permitan hablar del presente evitando incurrir en el más craso actualismo o en la celebrada costumbre, hoy universalmente extendida, del “diagnóstico epocal”. (CUESTA ABAD, 2010: 9)

2. Pero, de verdad, lo que nos propone este razonamiento va más allá de una ya sabida falta de identidad entre Mundo y arquitectura, lo que nos lanza a la cara como un desafío, que no hace sino inquietarnos, es el interrogante sobre la necesidad de la arquitectura: ¿para qué la arquitectura? (MORENO PÉREZ, 2003)

3. Por eso, en el mismo momento en que los flujos de información y energía que recibía el sistema comienzan a cambiar hasta hacerse visibles —como consecuencia de la transformación del entorno artificial— la arquitectura comienza a reclamar, paradójicamente, una autonomía propia, que se muestra cada vez más ficticia cuanto más se adentra en el final del siglo XX, hasta que situada en el tránsito hacia el entorno virtual, no pueda sino asumir un nuevo y diferente papel: aquel que le corresponde como una técnica más de la comunicación mediática. (MORENO PÉREZ, 2003)



Hipótesis de partida para abordar la construcción de una teoría de intervención en patrimonio: en la línea superior se introduce un esquema de la llamada "Teoría de la Restauración Monumental" que es puesta en relación con la cronología del siglo XX en la que se identifican especialmente la aparición del *ready made* y la obra de Walter Benjamin *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Son casi dos eslabones perdidos de la historia necesarios para abordar la comprensión de los estudios de caso.

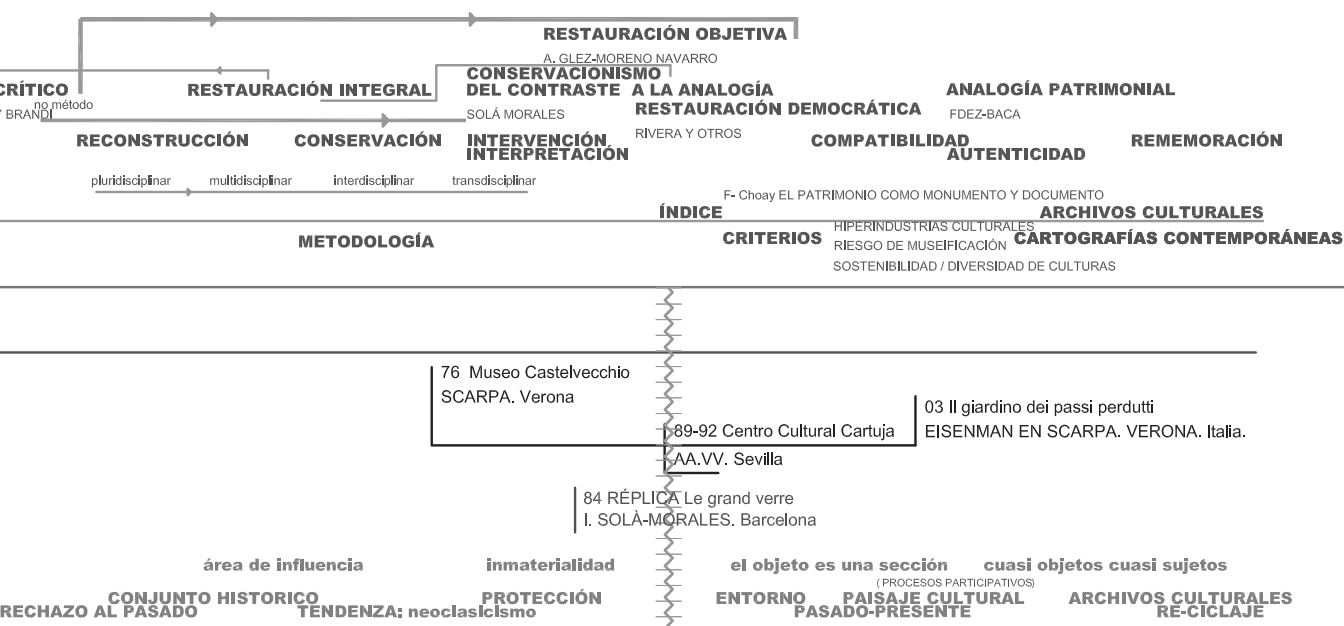
saber que trascienden la idea de historia como tal, ofreciendo nuevos mecanismos de comprensión de la realidad. Estos mecanismos se generan a partir del reconocimiento de lo discontinuo y el establecimiento de relaciones frente al valor del acontecimiento en sí.

Foucault enfatiza, en su *Arqueología del saber*, la importancia que tiene el documento para construir la historia, trascendiendo su naturaleza para convertirlo en monumento. La historia tiende a la arqueología, a la descripción intrínseca del monumento (2009: 17). El documento como monumento y el monumento como documento sitúan a lo patrimonial como respuesta frente a la generación de conocimiento (CHOAY, 2007), constituyendo un soporte sobre el que empezar a desvelar estratos⁴. Para ello se definen una serie de consecuencias entre las cuales *el tema y la posibilidad de una historia global comienzan a borrarse, y se ve esbozarse los lineamientos, muy distintos, de lo que se podría llamar una historia general* (FOUCAULT, 2009: 19).

Esta herramienta de trabajo se complementa con dos ejercicios que tratan de apoyar la hipótesis de partida. Por una parte, se plantea la construcción de una genealogía que permite realizar lecturas transversales y diagnósticos que proporcionan un entendimiento más claro de lo ocurrido en este siglo y, por otra, se abordan dos estudios de casos representativos, capaces de visualizar el debate así como de representar una operatividad contemporánea que sirve de punto de arranque o de actualización de un modelo vigente.

4. De ahí, la multiplicación de los estratos, su desgajamiento, la especificidad del tiempo y de las cronologías que le son propias: de ahí la necesidad de distinguir (...). (FOUCAULT, 2009: 17)

Para ello construiremos una genealogía que, apoyada en la cronología del siglo XX, constituya un soporte "in progress" que permanezca abierto a correcciones e incorporaciones. Asimismo se trata de ofrecer mecanismos de lectura capaces de actualizarse, requisi-



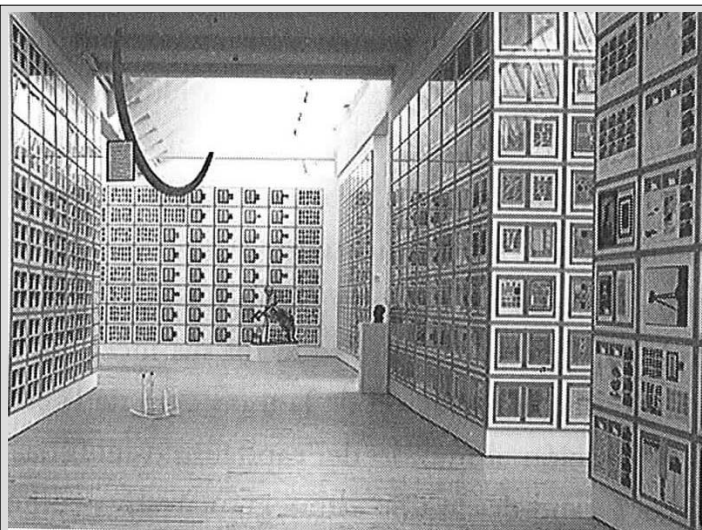
El Museo de Castelvecchio de Scarpa, releído a partir de una instalación de Peter Eisenman del año 2003, y el claustro de monjes de la Cartuja de Santa Mª de las Cuevas en Sevilla de los hermanos Sierra.

La línea inferior apunta los inicios de un diagnóstico que, centrado en la segunda mitad del siglo XX y en el cambio de siglo, sirve de punto de arranque de una alternativa de futuro en la que lo patrimonial ("actualizado") puede convertirse en respuesta. (Fuente: MGCG, 2011)

to fundamental que subyace en la investigación. Y todo esto desde el convencimiento de que se trata de un proceso que continúa. No tenemos miedo a lo inacabado sino que, por el contrario, asumimos este estado como cualidad casi permanente de cualquier procedimiento esbozado.

Esta teoría necesita apoyarse en dos grandes acontecimientos del siglo XX que no son ajenos al gran acontecimiento de la historia que ha permitido modificar la comprensión del mundo: la fotografía. El *ready-made* como precedente y el papel desempeñado por el ensayo de Walter Benjamin *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, no sólo son materiales a tener en cuenta en la investigación y, además, relacionados entre sí, son el punto de apoyo necesario para comprender el papel de los archivos como representación de lo patrimonial, así como del índice como instrumento estructurante que además de "ordenar lo complejo" permite generar abstracciones ajenas a la temporalidad.

Son numerosos autores los que han detectado estos vínculos, y no tantos los que los han relacionado con lo patrimonial. Este es el reto de la investigación, trasladar a lo patrimonial lo que ha tenido lugar en la historia del arte, y de la humanidad, y que es considerado como clave para comprender el diagnóstico del presente. Lo patrimonial no es ajeno a la habitabilidad sino que, por el contrario, se ofrece como alternativa.



Hanne Darboven es una artista alemana que trabaja en torno a lo que Derrida denomina “panorama de la escritura”. Sus reflexiones como artista, también como escritora, tratan de reescribir la historia como un proceso más que interpretativo, representativo. De esta forma pretende clarificar cualquier discurso temporal en el que deban tenerse en cuenta los acontecimientos históricos. Para ello incluye reflexiones en torno a la obra inacabada de Benjamin, *Pasajes*, que se traduce en una especie de montaje como estrategia narrativa: *sin orden aparente, mediante yuxtaposición y sobre todo silenciando la voz del autor para dar lugar a la reflexión del espectador. Creando un terreno de reflexión abierto a través de la acumulación, nunca trazando fronteras ni caminos a través de la restricción del discurso.*

(...) la ciudad como mundo y como paisaje, el tiempo como lugar concreto. Estas autobiografías podrían ser denominadas biografías de la sociedad o, incluso, topografías de una metrópolis (Berlín) en el caso de Benjamin, o en el caso de Darboven, de una nación (Alemania), con un mundo de vida y experiencias. (GUASCH, 2009:55)

A propósito de una descripción de la obra de Hanne Darboven titulada *Kulturgeschichte 1880-1983*, formada por 1.590 paneles de 50x70 cm cada uno y 19 objetos escultóricos, que según Lynne Cooke, *es uno de los mayores trabajos de Darboven, en el que se mezclan referencias culturales, sociales, e históricas con documentos autobiográficos y en el que queda sintetizado lo privado y lo social y la historia personal con la memoria colectiva* (GUASCH, 2009:53), se incluyen referencias a textos de filósofos como Jean-Paul Sartre o Heinrich Heine, *en los que se habla del empobrecimiento de la cultura surgida a partir de la Ilustración Anárquica en su distribución interna como Menschen und Landschaften*, *Kulturgeschichte 1880-1983 busca presentar en el espacio, de manera masiva y expansiva, un recorrido visual a través de la representación documental de un siglo que ha visto y vivido en paralelo dos procesos claramente relacionados: el auge de la cultura de masas y la progresiva banalización del arte y la realidad en general a través de su consumo. Consciente de que el mundo se ha transformado en un especie de ready-made listo para ser consumido a través de su imagen, Darboven pretende situar al espectador, como ocurre en Menschen, en un espacio envolvente en el que tomar conciencia de la propia identidad como parte de ese mismo proceso de consumo y comercialización del mundo que es, según Darboven, el siglo de nuestra cultura.* (GUASCH, 2009:54)

2.1.1. *El ready-made como precedente*

- Duchamp

Para situarnos en este escenario de trabajo es necesario apuntar a las claves que nos ofrece el reconocimiento de las transferencias arte/arquitectura que se han ido produciendo a lo largo de la historia y que, ahora más que nunca, constituyen una respuesta contemporánea que se traslada directamente al campo de lo patrimonial. Para ello, es necesario explicitar el papel de la fotografía en la historia del siglo XX, representado en las reflexiones sobre la reproductibilidad técnica de Walter Benjamin, y la correspondencia que ahora podemos hacer con el papel desempeñado por el *ready made* como mecanismo de abstracción que tiene que ver con la imagen pero que además incorpora el índice como recurso formal.

Las consecuencias de esta propuesta se sitúan en el arte de los años 70, caracterizado por una excesiva multiplicidad que ha permitido identificarlo como “expresionismo abstracto” o “minimalismo”, para finalmente englobarlo en lo que se ha denominado *Post-Movement Art in America* (KRAUSS, 2002: 209). Este panorama se caracteriza así por la gran cantidad de posibilidades que forman parte de la lista definitoria del arte, en la que la influencia duchampiana se identifica finalmente en el uso del índice como mecanismo conceptual, en el que además la tipología de autorretrato reinventada adquiere un especial protagonismo.

Nos interesa esta identificación del *ready-made* con la fotografía porque concreta el escenario que tratamos de construir a través de la tesis, en el que el objeto patrimonial precisa de la incorporación de estos referentes para representarse pero, sobre todo, para definir los mecanismos de aproximación, de interpretación. La fotografía, trasladada al mundo de la imagen, se ha convertido en el modelo de abstracción que domina lo contemporáneo. El propio Duchamp incorporó la mirada de Man Ray como parte del *índice* que representa *El Gran Vidrio*, fue el primero en establecer la conexión entre el índice (como tipo de signo) y la fotografía. (2002: 214)

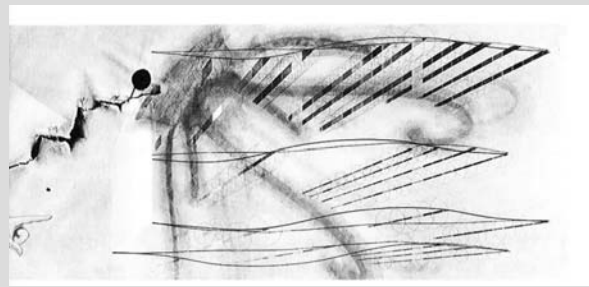
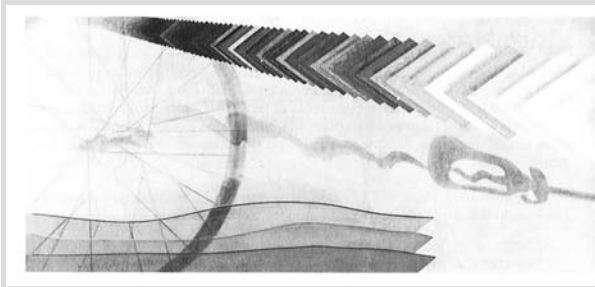
Asimismo, se trata de asumir la necesaria incorporación de lo cotidiano al discurso cultural, reivindicando la importancia de su papel, no sólo como conectores con la sociedad, como enlace, sino como recurso. La introducción de estos objetos provenientes de lo cotidiano, de lo profano, o de lo que se ha denominado “arte bajo”, no puede realizarse si no es a través del desplazamiento conceptual como mecanismo proyectual. La diferenciación, de nuevo, se sitúa del lado de la creatividad contemporánea pero esta vez garantizando el enganche con lo social como premisa fundamental.⁵ Y esto está implícito en la definición contemporánea de lo patrimonial. La diferencia está en que la fotografía y el *ready-made* son objetos contruidos normalmente por un único autor, aunque el desvelamiento del proceso artístico en ocasiones llegue a complejizarse independientemente de este hecho.

El ejercicio comparativo aporta una comprensión sobre lo que significa trabajar con el tiempo, incorporando “cualquier” elemento que quiera entrar en juego en un debate que, a través del índice entendido como estructura, ofrece la representación de un documento-monumento como aglutinante de conocimiento. Esto resuelve la primera aproximación a lo patrimonial como entidad compleja en la que, a través de estratos, es necesario desvelar discontinuidades espacio-temporales. Sin embargo, no resuelve la necesaria capacidad cambiante de estos objetos aunque su relación con el sujeto permita actualizar aproximaciones. Asimismo, la importancia de los pies de foto, o las anotaciones que acompañan a este tipo de manifestaciones artísticas adquieren una relevancia en cuanto a su significado y a su diferenciación con lo que hasta ahora representaban los nombres o títulos de las obras a las que nos enfrentamos.⁶

Los trabajos de Benjamin sobre la reproductibilidad técnica como resultado de la irrupción de la fotografía en el campo del arte empiezan a aclarar algunos de los cuestionamientos pero, sobre todo, sirven para apuntar algunas de las líneas de trabajo que necesariamente se abrirán para resolver cuestiones en torno a la idea de aura, a la autenticidad, o simplemente a la interpretación de estos objetos-procesos.

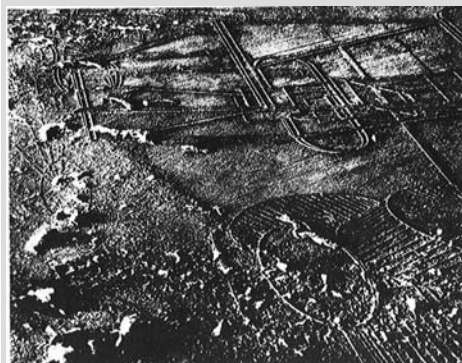
5. (...) Si el pop art consiguió que nuestra atención se detuviera en el imaginario de la vida cotidiana, reclamando la eliminación de la distancia entre el arte elevado y el arte bajo, entonces la tarea del artista consiste hoy en evadirse de la torre de marfil del arte y colaborar en la transformación de la vida cotidiana. (HUYSEN, 2002: 273-274)

6. En este sentido, la obra de Peter Eisenman que será objeto de estudio de caso ejemplifica la traslación de este discurso a la arquitectura. De una manera intencionada, a través del índice, se proyecta una instalación efímera en el Museo de Castelvecchio en Verona como representación de la trayectoria profesional del autor. Una obra autobiográfica que debe acompañarse de anotaciones para desvelar el conjunto de estratos que entran en juego, algunos de los cuales no son inherentes a la figura de Eisenman sino que forman parte de la materialidad de un edificio ejecutado a través de un ejercicio de “acupuntura moderna” museológico y patrimonial.



MARCEL DUCHAMP. *Tu m'.* 1918. Óleo y lápiz sobre lienzo con un limpiabotellas, tres imperdibles y una tuerca. 69,8x313cm. (Yale University Art Gallery, New Haven, legado de Katherine S. Dreier, 1952.) (Fuente: KRAUSS, 2002: 210)

Tu m'. es una pintura realizada por Marcel Duchamp en 1918. Podría decirse que es un panorama del índice. A lo largo de sus diez pies de anchura desfilan las sombras de una serie de ready-mades de Duchamp, proyectadas en forma de índice. Los propio ready-mades no aparecen representados. La rueda de bicicleta, la percha para sombreros y el sacacorchos se proyectan sobre la superficie del lienzo mediante la fijación de sus sombras: las huellas indicadoras significan a los objetos. Para que no perdamos de vista lo esencial, Duchamp sitúa en el centro de la obra una representación realista de una mano que señala: su dedo índice indica el establecimiento de la conexión entre el modificador lingüístico “esta...” y su referente. Dado el papel que cumple este signo indicador en el seno de esta particular pintura, su título no debería sorprendernos. *Tu m'.* es simplemente “tú” / “me”, los dos pronombres personales que, como modificadores, constituyen en sí mismo una especie de índice. (KRAUSS, 2002: 212).



Elevage de poussière (Cría de Polvo), 1920. (Fotografía de Man Ray.) (Fuente: KRAUSS, 2002: 215)



MARCEL DUCHAMP. *La novia desnudada por sus solteros, mismamente* (El gran vidrio), 1915-1923. (Philadelphia Museum of Art, legado Katherine S. Dreier, 1953.) (Fuente: KRAUSS, 2002: 219)

5. Hacia la posmodernidad, Notas sobre el Índice: Parte 1.

(...) 10. El Gran vidrio es, desde luego, otro autorretrato. En uno de los pequeños bocetos de la obra que Duchamp realizó y que incluyó en la Caja verde, etiquetó el registro superior como “MAR”, y el inferior como “CEL”. Duchamp retiene estas sílabas de su propio nombre en el título de la obra definitiva: La mariée mis à un par ses célibataires même; la sílaba MAR de mariée unida a la sílaba CEL de célibataires; el yo proyectado como doble. En el seno de este campo del autorretrato escindido se nos hace sentir la presencia del índice. Los “tamices”, por ejemplo, están coloreados mediante la fijación del polvo que había caído sobre la superficie horizontal del vidrio durante varios meses. La acumulación de polvo es una especie de índice físico del paso del tiempo. Duchamp denomina a esa acumulación Cría de polvo (*Elevage de poussière*); tal es el título de la fotografía de la superficie de la obra realizada por Man Ray que Duchamp incluyó en las notas del Gran vidrio. Las firmas de ambos artistas aparecen en la parte inferior de la foto.

Man Ray no sólo se cruza en la carrera de Duchamp en este documento del Gran vidrio, sino en otros eventos fotográficos de la obra duchampiana: en la realización de la película *Anémic Cinéma* y en los ambiguos retratos de Duchamp/Rose Sélavy. Esto es interesante. Man Ray es el inventor del rayo grama, esa subespecie fotográfica que determina la existencia de la fotografía como índice. Los rayogramas (o fotogramas, como se les suele llamar) se producen colocando objetos encima de un papel ultrasensible, exponiendo el conjunto a la luz y procesando posteriormente el resultado. Las imágenes creadas mediante este procedimiento son como huellas fantasmales de objetos desaparecidos; se parecen a las impresiones que dejan los pies sobre la arena, a las marcas sobre el polvo.

Pero el fotograma no hace más que determinar o poner de manifiesto lo que ocurre en toda fotografía. Una fotografía es el resultado de una impresión física sobre una superficie fotosensible. Es por tanto un tipo de icono, o registro visual, que actúan como índice de su objeto. Se distingue de los verdaderos iconos por el carácter absoluto de su génesis física, que parece provocar un cortocircuito o anular los procesos de esquematización o intervención simbólica que operan en el seno de las representaciones gráficas de la mayoría de las pinturas. Mientras que en la pintura lo Simbólico encuentra su camino a través de la conciencia humana activa tras las formas de representación, no ocurre igual en la fotografía. Su poder responde a su identidad como índice, y su significado reside en las modalidades de identificación que se asocian a lo Imaginario. En el ensayo “The Ontology of the photographic Image”, André Bazin describe la condición indiciaria de la fotografía:

Después de todo, la pintura es una forma inferior de producción de semejanzas, un sucedáneo de los procesos de reproducción. Sólo una lente fotográfica puede ofrecernos un tipo de imagen capaz de satisfacer la profunda necesidad del hombre de sustituir el objeto en sí, el objeto liberado de los determinantes temporales y espaciales que lo gobiernan. No importa lo borrosa, distorsionada o descolorida que esté, no importa que carezca de valor documental; la imagen fotográfica comparte, en virtud del propio proceso de su gestación, la identidad del modelo al que reproduce: es el modelo.

Cualquiera que sea su poder, podría decirse que la fotografía es “sub” o “pre-simbólica”, que remite el lenguaje del arte a la imposición de las cosas. (KRAUSS, 2002: 216-217)

Nota.- índice del volumen *Intervenciones* que recopila una serie de artículos de Solà-Morales ordenados en cuatro epígrafes: Intervenciones, Ready-made, Mies van der Rohe y el pabellón de Barcelona, El Pati Llimona y el Liceu. La publicación se enmarca dentro del discurso patrimonial como desarrollo de lo que Solà-Morales ha denominado Teoría de la Intervención Arquitectónica que ha sido entendida desde la reivindicación disciplinar de la arquitectura como instrumento para intervenir en el pasado. La aportación se lee ahora como punto de inflexión en la construcción genealógica del siglo XX y como referente contemporáneo que apuesta por la definición del método a partir de la lectura interpretativa del objeto patrimonial.

intervenciones (GG, Barcelona 2006)

Intervenciones

Teorías de la intervención arquitectónica

Del contraste a la analogía. Transformaciones en la concepción de la intervención arquitectónica.

Ready-made

Espacios impenetrables. Notas sobre el montaje de la exposición *Marcel Duchamp*

La réplica de *Le grand verre*

Mies van der Rohe y el Pabellón de Barcelona

La arquitectura como representación. El problema figurativo de la arquitectura moderna

Hacia el grado cero. Mies, un aniversario minimalista

La reconstrucción del Pabellón Alemán de Barcelona

El Pati Llimona y el Liceu

El Pati Llimona, un centro cívico con siglos de historia

El Gran Teatre del Liceu. El proyecto de reconstrucción y ampliación

- Solà-Morales

A propósito de la realización de la exposición sobre Marcel Duchamp (1983: Fundación Miró, Barcelona, Sala de exposiciones La Caixa, Madrid), Solà-Morales reflexiona sobre las características que aportan los *ready-mades* en relación a su condición de objetos que son extraídos de una realidad continua para redefinir las relaciones en las que se apoyan construyendo las condiciones de contorno, así como sobre lo que significa realizar una versión (huyendo de todo lo que tenga que ver con la idea de original y réplica) de un objeto “duchampiano”, definiendo la apariencia del objeto como el objetivo finalmente conseguido: *el conjunto de datos sensoriales usuales que permiten poseer una percepción ordinaria de dicho objeto*.

No puede ser una casualidad el hecho de encontrar entre los artículos que conforman el volumen *intervenciones* (GG, 2006) de Solà-Morales, dos aportaciones dedicadas a M. Duchamp y encajadas como parte de la estructura a partir del título *Ready-made*. La primera de ellas, *Espacios impenetrables. Notas sobre el montaje de la exposición Marcel Duchamp*, esboza la idea de lo que significa la experiencia dadaísta y la conformación de un espacio museístico para exponer la obra de este artista en el que las relaciones de contorno se producen a partir de dos mecanismos, el extrañamiento y el aislamiento. La segunda aportación, *La réplica de Le grand verre*, relata el desarrollo de los planteamientos conceptuales y la ejecución de lo que, inicialmente, era la réplica de la que Duchamp consideró su obra más relevante.

El interés que suscitan estos dos artículos encajados en el discurso patrimonial construido en esta edición de Gustavo Gili, conocida sobre todo por el famoso artículo titulado *Del Contraste a la analogía* (1985), radica en la necesidad que tiene Solà-Morales de incorporar esta referencia artística situada en un marco temporal muy preciso. La ruptura en relación a la consideración de la obra de arte que

supone la aparición del *ready-made* es trasladada ahora a la definición del objeto patrimonial y al escenario de trabajo generado por el debate metodológico que construye la teoría de la intervención arquitectónica de la que se parte. La aportación que hacen los *ready-mades* a lo patrimonial tiene que ver con la necesidad de superar el discurso manido original/réplica, y que estos objetos consiguen complejizar en su representación, aportando descripciones de procesos e incorporando la idea del índice como método.⁷

El propio Xavier Costa en el prólogo a *intervenciones* cita a Deleuze: “*la repetición más exacta, la más estricta, presenta como correlato la máxima diferencia*”, sentenciando así cualquier duda sobre la posibilidad de conservar esa anhelada autenticidad que no está en el origen ni en el final y, sobre todo, reconociendo la diferencia (en relación a un objeto del pasado) como cualidad de lo nuevo. El discurso sirve de base para aclarar el debate del siglo sobre la reproductibilidad del objeto artístico, superado en el ámbito del arte desde la aportación de Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, y aún vigente en el debate patrimonial.

Intervenciones se completa con dos de los grandes ejemplos que permiten representar lo que ha significado la intervención en patrimonio en el final del siglo XX: las reconstrucciones del Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe y el Gran Teatro del Liceo.

Ya hemos indicado como autores como Gerard Wajcman en su ensayo *El objeto del siglo* dedican gran parte de la investigación a describir una obra de Duchamp, *Rueda*, y una obra suprematista de Malevich, *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, como obras claves de la historia del arte del siglo XX. Estas obras sirven para visualizar el cambio de paradigma en la definición del objeto artístico que es “objeto que piensa” primero para “hacer ver” como paso segundo, asumiendo de esta forma el reto de convertirse en intermediarios del mundo que se representa en cada momento.⁸

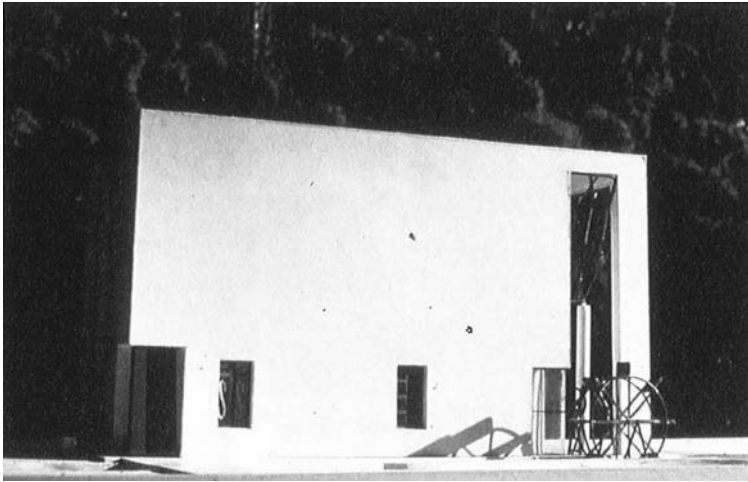
J.R. Sierra en su artículo publicado en la revista *Neutra* vuelve a plantear una cuestión repetida a lo largo de la historia y aún no resuelta: *Tal vez la cuestión clave siga siendo la anticuada cuestión de si los caminos del patrimonio son o no son los caminos del arte* (2005). Ya que es el arte el que permite *la mirada dilatadora del patrimonio*. Resolver la cuestión sobre qué es patrimonio sigue estando en relación a lo que consideramos arte, y es el proyecto patrimonial el que se manifiesta como posible elemento de conexión entre el arte alejado de la gente y el patrimonio como soporte de relaciones con el ciudadano. El proyecto patrimonial, por lo tanto, actúa como mediador, como respuesta contemporánea frente a lo moderno.

Por otra parte, en su libro *territorios*, de la misma colección de Gustavo Gili, y dentro de su famoso texto sobre los *Terrain Vague*, Solà-Morales nos remite a Rosalind Krauss y a sus reflexiones en torno

7. *La oportunidad de diseñar el montaje de la exposición sobre Marcel Duchamp organizada en 1982, permitió a Solà-Morales experimentar directamente la lógica del ready-made y su reproductibilidad abierta, infinita. En la medida en que el ready-made anula la distinción entre obra original y réplica, se aparta también de la fetichización y sacralización de la originalidad de la obra de arte, inaugurando así una dirección nueva en la producción artística que se interesa más por la lógica de la reproducción que por la veneración del original.* (Costa en SOLÀ-MORALES, 2006: 9)

8. *Mirar las obras de arte como objetos pensantes y mirar el mundo con ayuda de estas obras: hacia este deseo que nos embarquemos. Quizá tengamos ocasión de observar el Objeto del siglo un poco de cerca.* (WAJCMAN, 2001: 25)

a la idea de índice en la fotografía, *identificando en la imagen la capacidad de transmisión de indicios como impulsos físicos que dirigen en una determinada dirección la construcción de un imaginario que establecemos como el de un lugar o una ciudad determinada.* (SOLÀ-MORALES, 2002: 185).



Maqueta del proyecto Casa para una intersección (1976). (NAVARRO BALDEWEG, 2011:27)

- Navarro Baldeweg

Identificado como su primer proyecto, Navarro Baldeweg realiza el ejercicio denominado *Casa para una intersección* (justo en el mismo año que damos por finalizados los trabajos de Scarpa en Castelvecchio).

El descubrimiento de este ejercicio de proyecto es clave en el desarrollo de la tesis, ya que se trata del arquitecto que aportará desde su texto *La habitación vacante*, una forma de mirar las cosas a través de la importancia de los espacios intermedios. De hecho su texto *El objeto es una sección* se aportará como posible definición actualizada de la idea de objeto, para construir una evolución del mismo trasladada a lo patrimonial.

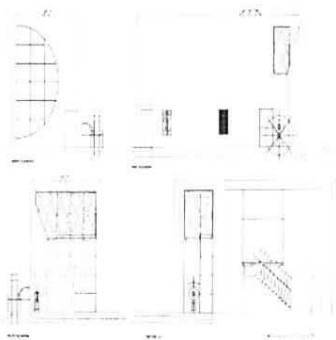
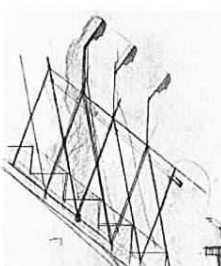
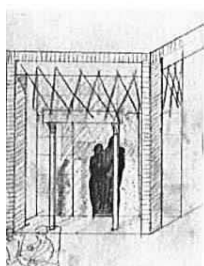
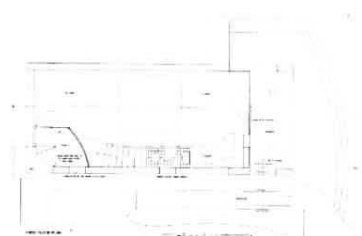
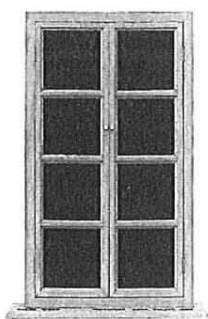
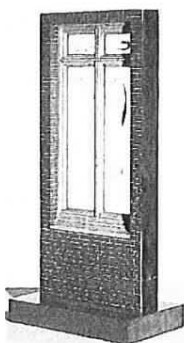
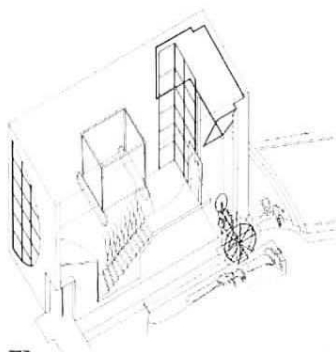
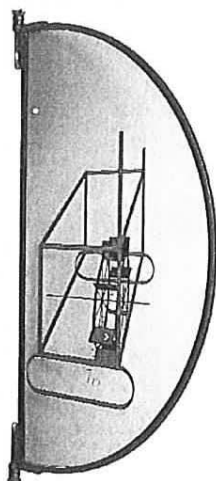
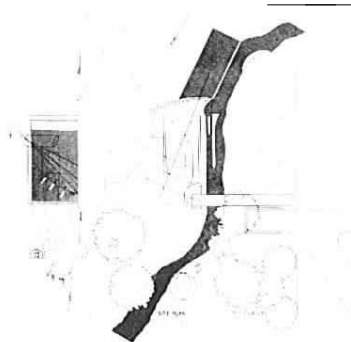
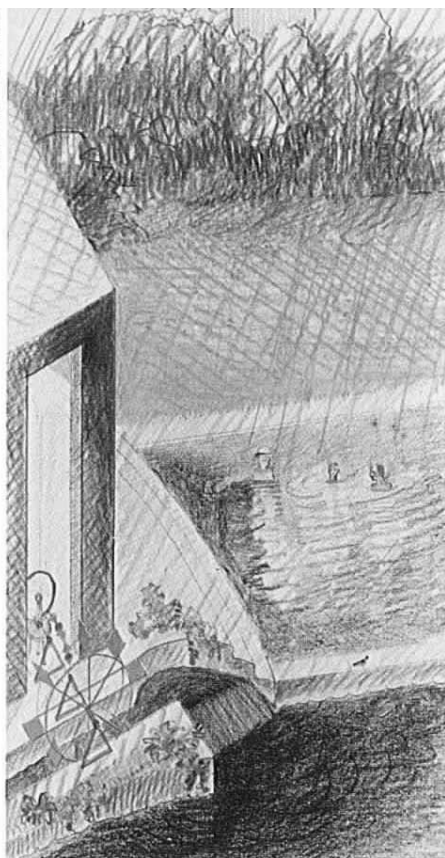
Su faceta como artista es sobradamente conocida, su pintura y sobre todo sus experimentaciones con los objetos para trabajar la materialidad (fenomenológica) a través de la luz, la gravedad, el horizonte y la mano. Lo que Baldeweg nos proponía ya en 1976, justo en sus inicios profesionales, es un ejercicio de traslación/inclusión de los objetos duchampianos a la casa, recomponiendo lo inicialmente fragmentado y extraído de su entorno. Sin embargo no se produce la pérdida de la consideración de estas piezas como objetos “independientes” ya que la generación de imágenes (históricas) contribuye a una lectura consecutiva de las mismas. De hecho así se denomina en la memoria del proyecto: *una habitación “constelada”*.

La idea de una habitación “constelada” de obras de arte con una determinación común cristalizó ya en mi primer proyecto: Casa para una intersección (1976), un divertimento que requirió cierta habilidad. Este ejercicio consistió en la introducción de algunas piezas de Marcel Duchamp, no ya en la sala de museo, sino en una casa junto a un arroyo que pudiera estar habitada por él, con la particularidad decisiva de que, con un doble descarrilamiento, se restablecía la natura-

leza útil de estas piezas. Coloqué Porte, 11 rue Larrey como puerta de entrada a la casa; empleé Bagarre d'Austerlitz (La trifulca de Austerlitz) y Fresh Widow como ventanas; Un descendant un escalier (Desnudo bajando la escalera) sirvió de balaustrada de la escalera que une las dos plantas en este proyecto; usé el trineo de Glissière contenant un moulin à eau en métaus voisins (Trineo conteniendo un molino en metales vecinos) como dosel de la cama, y el vidrio de esa misma pieza como ventana; la puerta Gradiva comunica la cocina con el estudio y, por último, conecté la Roue de bicyclette (Rueda de bicicleta) a la noria mediante la hilera de conos del Grand verre. Añadí a la maqueta del proyecto un dibujo en el que aparecían, bañándose juntos en la piscina de la casa, Duchamp, Brancusi y Mary Reynolds. De mi propia invención son la sombra del pórtico que da a la piscina y el reloj de sol del interior de la casa. (NAVARRO BALDEWEG, 2011: 27-28)

En la página siguiente:

Fotografía de Duchamp, Brancusi y Mary Reynolds. Dibujo, perspectiva a color del porche de entrada a la casa y los tres bañándose en la piscina. Plantas alzados, secciones y axonometría del proyecto. Ready-mades de Duchamp. (Fuente: NAVARRO BALDEWEG, 2011)



2.1.2. Del archivo al índice: autobiografías visuales⁹

La investigación llevada a cabo para abordar el estudio de casos, en concreto la instalación de Eisenman en Castelvechchio, ha permitido desvelar cuál es el mecanismo de aproximación a estas arquitecturas o patrimonios y cómo se produce esa posible relación planteada en la hipótesis de partida de la investigación en la que se asume la necesaria traslación de procesos o procedimientos desde el arte contemporáneo.

Eisenman construye su autobiografía visual en Castelvechchio a partir de un texto que trabaja sobre la idea de índice en un contexto arquitectónico.¹⁰ Para profundizar en esta idea descrita por Rosalind Krauss en una conferencia impartida en el año 73 en el Instituto de Arquitectura y Estudios Urbanos de Nueva York (IAUS) incorporaremos las reflexiones que aporta Anna María Guasch a través de dos libros publicados en los últimos años (2009 y 2011). Su diagnóstico en torno a la definición de arte contemporáneo nos va a permitir establecer un vínculo entre esta idea de índice (como estructura metacrítica de una trayectoria profesional) y la definición última de patrimonio, en la que la idea de archivo o configuración (patrimonial) ha resuelto el reconocimiento de los objetos patrimoniales como objetos complejos que forman parte de una realidad continua.

Autobiografías visuales. Del archivo al índice, es una publicación de Anna María Guasch fruto del proyecto de investigación "Biography" desarrollado a lo largo del 2003 en el Getty Research Institute de Los Ángeles, en la que un grupo de expertos trataba de resolver algunas cuestiones planteadas en torno a la emergencia de la biografía como género, planteando como hipótesis la transformación que las convenciones biográficas han sufrido a lo largo del tiempo y a través de las culturas y cómo éstas han influido en la interpretación de los objetos, de forma que la interacción entre objetos se considera como contribución a los procesos de formación de la identidad.

9. Apartado que parafrasea, pero al revés, el título del ensayo de GUASCH, Anna María (2009) *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*. Madrid: Ediciones SIRUELA, 2009

10. *El proyecto de la Plaza de Cannaregio fue mi primer intento de hacer una obra de sitio específico y, más específicamente, con una confrontación con la historia y la memoria. Había escuchado y leído dos conferencias de Rosalind Krauss "Notes on the Index", que dio en el Institute for Architecture and Urban Studies en 1973. Desde entonces, buscaba un proyecto donde pudiera emplear la idea de índice en un contexto arquitectónico. (...) La idea del índice era proponer en presencia física la idea de superar potencialmente la metafísica asociada con esas convenciones formalistas, tales como las de fondo-figura, dentro-fuera, centro-contorno, etcétera. Además, la idea de índice llevaba el pensamiento arquitectónico a un campo lingüístico planteado por primera vez por Charles Sanders Peirce cuando definió un sistema de signos como: un icono, que se distingue por su semejanza física con su significado; un símbolo, que funciona en un contexto cultural; y el índice, que funciona como mecanismo interno de estructuración.* (DAVISON, 2003: 12)



GUASCH, Anna María (2009) *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*. Madrid: Ediciones Siruela, 2009.



GUASCH, Anna María (2011) *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal / Arte Contemporáneo, 2011.

El interés que esto tiene en lo patrimonial tiene dos vertientes. Por un lado, la necesidad de constatar cómo esta actualización de lo biográfico influye en el proceso de interpretación de los objetos que hemos iniciado como punto de arranque de lectura de lo patrimonial. Y por otra parte, la incorporación de ese tiempo genealógico como respuesta proyectual frente a la vida y al pasado.

11. Ahondando en esta línea de reflexión, habría que situar las observaciones de Paul Man en un texto clave para comprender la existencia del sujeto "autorreferencial" dentro del proyecto autobiográfico. En "La autobiografía como des-figuración", Paul de Man se refiere a la autobiografía no como un género que proporciona conocimientos sobre un sujeto que cuenta su vida, sino como una estructura del lenguaje ("la autobiografía como escritura") en la que dos sujetos (un yo pasado y otro presente, el yo autobiográfico y el yo real) se reflejan mutuamente y se constituyen a través de esta reflexión. Y de las tres frases correspondientes a los órdenes a los que se compone la palabra autobiografía: el bios, el autos y el grafé, Paul de Man apuesta decididamente por el grafé, es decir por la escritura, como un conjunto de tropos y metáfora ("la estructura tropológica que subyace a toda cognición", afirma De Man) y por una organización "textual" de este impulso, acto o espacio autobiográfico, basado en el conjunto de tres elementos básicos: la memoria, la metáfora y el lenguaje. (GUASCH, 2009: 17-18)

Esta nueva contribución que viene del arte contemporáneo, en este caso de las artes visuales (más conceptuales), permite reforzar la justificación que accede a incluir como estudio de caso de intervención en patrimonio la instalación de Peter Eisenman. Se trata de una instalación temporal más próxima al arte contemporáneo que a un ejercicio de arquitectura. Sin embargo, el estudio de esta obra como "autobiografía visual" en la que se incorpora el índice como recurso proyectual resuelve el tránsito entre el arte y la arquitectura proporcionando una aproximación que se entiende como respuesta absolutamente contemporánea. El mismo Eisenman reconoce la influencia de un texto de Rosalind Krauss en torno a la idea de índice que se complejiza cuando se produce la aproximación al lugar. Se trataba de experimentar con esta idea autobiográfica que se ve enriquecida, en este caso, por la obra de Scarpa, generando una respuesta, fruto de la interpretación de distintas temporalidades y del entrelazamiento de las mismas. Esta idea de lo autobiográfico no puede entenderse si no es a través de un desdoblamiento del yo, incorporando al yo pasado y al del presente, y en el caso de la instalación de Eisenman incorporando además la figura de Scarpa.¹¹

Las referencias incluidas en la publicación de Siruela de Guasch centran su interés en aquellos artistas que incorporan lo visual a la vez que lo textual. Se trata de artistas que han sido clasificados como artistas conceptuales pero que son capaces de esbozar, una fácil traslación a lo cotidiano que permite afrontar el conocimiento

de sus obras como parte de una aproximación a la vida en un acto de comprensión básica de la sociedad del conocimiento.

De la autobiografía literaria a la autobiografía visual.

En este línea de reflexión nuestro interés se centró en el estudio de una serie de artistas que se valían de imágenes o en algunos casos de la combinación entre imágenes y textos para conformar un nuevo género autobiográfico: la autobiografía visual estableciendo un nuevo nexo entre el autor, la vida y el trabajo que la describe más allá del autorretrato. (...)

*Con el fin de acotar dicho enfoque, y aún reconociendo que todo trabajo artístico es hasta cierto punto autobiográfico y que el género autobiográfico, tal como queda de manifiesto en el texto *Autobiography*, ha sido un crisol para diversas formas y maneras de narrar la vida y el “yo”, escogimos una serie de artistas que la historia del arte “oficial” había etiquetado en su mayoría de conceptuales como On Kawara, Hanne Darboven, Mary Kelly, Sol le Witt, Cindy Sherman y el cineasta Jean-Luc Godard, artista que “problematizan” y desafían algunas de las constantes tradicionales de la autobiografía unidas al yo romántico como el sujeto único y trascendente o la narración continua, secuencial o consecutiva y el culto al ego a partir del recurso al archivo, la relación entre el registro y el recuerdo, el diálogo entre lugar y memoria (lo privado, lo arcaico) y el concepto de índice y en todos los casos desde una “des-figuración” del yo autobiográfico, tal como sugiere Paul de Man.*

(...) un nuevo perfil de autor como “productor” y en parte “controlador” de los significados de sus obras. (...)

(...) Imágenes que funcionan como fragmentos, como ruinas, como espacios violados, sobreviviendo de las huellas del pasado. Son como “flashes de memoria” o, como sugiere Eduardo Cadava, “palabras de luz” o “fotos en prosa”. Flashes que harían posible una manera de concebir el tiempo de forma discontinua a partir de lo que Benjamin denomina “imágenes dialécticas” y de su proyecto de construir la historia a través del uso del lenguaje de la fotografía, “escritura de luz” o “lápiz de la naturaleza”. (GUASCH, 2009: 19-20)

Todo esto nos permite llegar a la siguiente afirmación: lo patrimonial como texto, al igual que la autobiografía.

Lo que nos interesa de la obra de artistas como On Kawara es, primero, la manifestación del sujeto a través de huellas indiciales y, segundo, la generación de un archivo de las mismas.¹² En lo patrimonial las huellas están y precisan de una lectura interpretativa inicial para ser “ordenadas” y depositadas sobre un soporte de intermediación capaz de gestionar la información formulada. La transferencia del conocimiento como parte fundamental de este proceso se incorpora al proyecto patrimonial del que se espera permita

12. (...) a On Kawara no le interesa tanto contarnos a nosotros, sus lectores pasivos, la historia de su vida cotidiana como contarse, en una suerte de ejercicio narcisista, su propia historia a sí mismo, en busca de lo que Jean-Luc Nancy define como “sujeto”: “El sujeto se transforma en lo que es (en su propia esencia) representándose a sí mismo”. On Kawara y Derrida compartirían así la visión crítica de las concepciones clásicas de la subjetividad y la historia, y en el caso del primero, la importancia no radica en la vida empírica, individual, sino en el texto que de ella deriva, sea éste escrito o visual. Cada pintura y cada objeto son textos cuyas interpretaciones permanecen abiertas pues el texto no controla su interpretación. Su importancia va más allá del alcance del autor. Citando de nuevo a Derrida, la importancia del autos, del propio sujeto como tema de la autobiografía, se desplaza hacia el oído, la estructura del oído.

En las series de On Kawara se puede hablar pues de un sistema de “autoindización” dispuestos en patrones sistemáticos con escasas modificaciones, lo cual incide en uno de los puntos neurálgicos de la autobiografía creativa contemporánea: la construcción sistemática de un archivo de las propias rutinas como proceso de producción subjetiva. (GUASCH, 2009: 36-37)

o posibilite la generación de un índice como modelo interpretativo de lectura del bien. Se incorporan asimismo nuevas huellas, que convertidas en trazas, permitirán que lo patrimonial siga pasando, reconociendo así la transformación como la primera cualidad de un objeto aparentemente inmóvil.

La idea de índice¹³, explicada por Eisenman y por Krauss, representó un cambio en la manera de concebir el significado en el arte. El índice proporcionó una presencia vacía, sin significante externo o trascendental, una eliminación de códigos pictóricos diferente de la abstracción expresionista. (LORENZO-EIROA, 2008: 163)

Asistimos a un trasvase permanente de valores y significados. A través de estas manipulaciones de objetos que son usados como representaciones es posible la generación de situaciones de vacío de significación. Estas representaciones atemporales en forma de índice encuentran en el sistema de la indexación la herramienta de abstracción necesaria para entrar en el juego dialógico de lo temporal.

Esta lectura atenta que caracteriza inicialmente a la arquitectura incluye en Tafuri la generación de una significación de los procesos que tiene más que ver con la idea de coleccionismo que con la generación de archivos. Algo similar ocurre en Benjamin, ya que su "organización intelectual" en forma de pasajes o atlas persigue una "sistematización" en la que puede operar el orden o lo subjetivo. El coleccionista existe en relación a los polos del orden y el desorden, e incluye el uso de técnicas del archivo en la que se exige una *correspondencia* entre los diferentes materiales. (Archivos de W.B., 2010)

13. En sus dos ensayos, "Notas sobre el índice: el arte de los setenta en América" "Notes on the index: Seventies Art in America", primero publicado en October 3 y 4 (Spring y fall 1977), Rosalind, (...) bien o mal, definió esta idea como índice. Esto emplazó al arte en un contexto primeramente usado por C.S. Peirce para describir la diferencia entre signos lingüísticos: entre símbolo, icono e índice. Para Peirce, un símbolo era un referente arbitrario; un icono tenía una relación perceptual con el objeto; y el índice tenía una relación física y temporal con sus referentes. Como huellas dejadas en la arena sugiriendo una presencia física anterior, los índices son marcas físicas, huellas, impresiones, o pistas que conciernen a algún evento real en el lugar de una verdad trascendental o significativa. Eisenman, Peter, "Coded Mutations: From Index to Codex." (Nota del autor referenciado)

14. On Kawara, *I met*.



15. On Kawara, *I went*, 1968-1979.



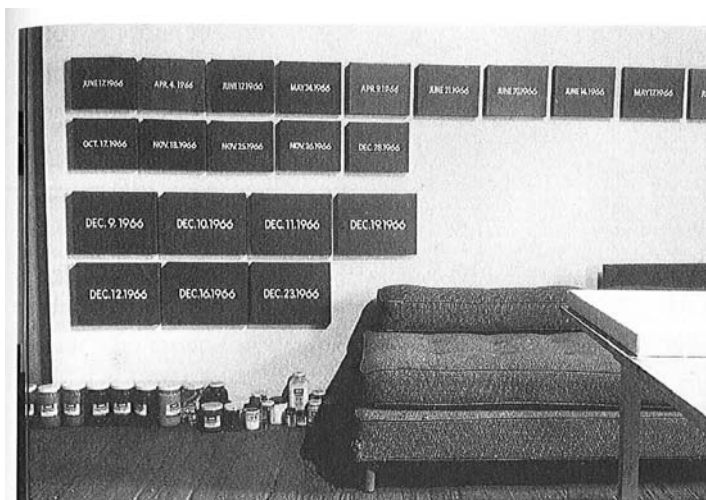
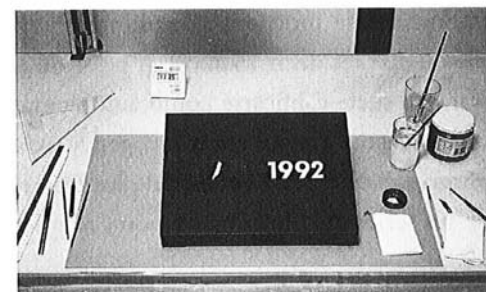
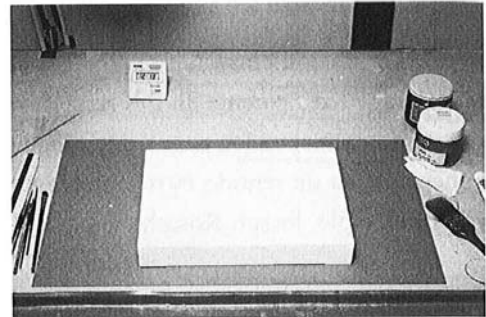
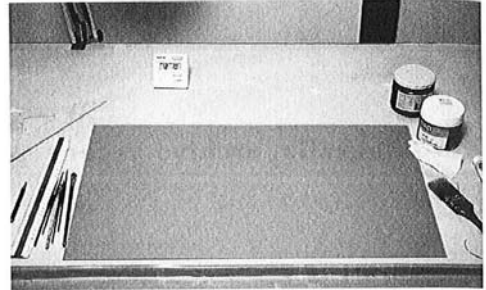
16. On Kawara, *I went*, Mönich 1979.



17. On Kawara, *I am still alive*, 1970.



En la obra de On Kawara el sujeto se manifiesta a través de huellas indiciales que parecen negarse – sellos en lugar de firmas, pintura aplicada sin el más mínimo rastro de pincelada- y de afirmaciones en las que un “yo” casi inasible es objeto de acciones aparentemente intrascendentes: *I read, I met, I went, I got up, I am still alive*. Así, On Kawara genera de manera sistemática rastros de sí mismo archivándolos en ocasiones en enormes volúmenes de documentación, que simplemente apuntan a la propia existencia del yo –por dónde he pasado, a quién he encontrado, qué he leído-, dispersándolos otras a través del espacio y el tiempo, en dirección a los otros: “hoy me he levantado”, “todavía sigo vivo”. Generando archivo y a la vez dispersándolo, On Kawara crea para los otros y para sí su imagen a través de un rastro indexado que apunta hacia su existencia como sujeto: dejo huellas, luego existo. No sólo eso, en el caso de On Kawara esas huellas que permiten delimitarlo como persona también lo delimitan como artista, pues definen tanto su vida cotidiana como su obra. (GUASCH, 2009: 37)



On Kawara, *Date paintings* (Fuente: GUASCH, 2009: 37)

On Kawara, *Serie proceso. Tokio, 6 Aug 1992* (Fuente: GUASCH, 2009: 24)

2.1.3. W. Benjamin: La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica

La re-definición de lo patrimonial se apoya ahora en el texto de Walter Benjamin (1936) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, que supuso un punto de inflexión en la comprensión del concepto de arte, actualizado asimismo en su momento como consecuencia de una nueva situación de “producción” generada a partir de la revolución industrial.

La técnica reproductiva se vuelve comunicativa en cuanto que es portadora de mensajes. Por lo tanto, nos encontramos ante la construcción de un sistema simbólico en el que nos interesa no tanto el valor comunicativo en sí sino sus características de modelo o instrumento para la acción. Se trata de un ejercicio de vuelta al pasado, una mirada hacia atrás, hacia las cuestiones que Benjamin desveló para el cine y la fotografía, y que ahora podemos identificar en lo patrimonial: complejidad, estratos, tiempo, espacio, entre-texto,... adquiriendo especial relevancia aquello que tiene que ver con la idea de autenticidad.

La tercera redacción de esta obra reeditada por Abada en 2008 se inicia con una cita de P. Válerý,¹⁴ *Pièces sur l'art* (“La conquête de l'ubiquité”) que se entiende como una definición de arte del momento a partir de la cual Benjamin reconoce un cambio en las circunstancias de contorno donde debemos actualizar cuestiones relativas a la materia, al espacio y al tiempo. El ejercicio que ahora se realiza pretende trasladar estos parámetros a lo patrimonial, para lo cual apoyándonos en los diferentes epígrafes que construyen el discurso (15 en total) iremos forzando una actualización del texto.

1.- La obra de arte ha sido siempre fundamentalmente reproducible, pues lo hecho por hombres siempre podrían volver a hacerlo hombres.

Los sucesivos textos y cartas internacionales de referencia en la intervención en patrimonio muestran como esta cuestión sigue aún vigente en lo patrimonial.

14. *La fundación de las bellas artes y la fijación de sus diversos tipos se remontan a un tiempo radicalmente ya diferente del nuestro, y a hombres cuyo poder sobre las cosas y las relaciones era ínfimo en comparación con el actual. Pero el prodigioso crecimiento que han experimentado nuestros medios en su capacidad de adaptación y en su precisión correlativa nos dejan ver, para un futuro próximo, los cambios más radicales en la antigua industria de lo bello. En todas y cada una de las artes hay una parte física que ahora ya no puede ser tratada y considerada como antes; pues sin duda, no puede continuar substraéndose a los efectos de la moderna praxis y la ciencia moderna. Ni la materia ni el tiempo ni el espacio son, hace ya veinte años, eso que siempre fueron, y hay que contar con que tan grandes innovaciones cambien toda la técnica de las artes, influyendo por tanto sobre la misma invención y acabando quizá de un modo mágico por modificar radicalmente el concepto de arte como tal”. (BENJAMIN, 2008: 50)*



Entrada al castillo de Cala (Sevilla), intervenido recientemente por el estudio de arquitectura *republica_dm*. (Fuente: Jesús Granada)

Desde la reconstrucción en estilo de Viollet Le Duc (1914-79) hasta las reconstrucciones “puntuales” que permite la carta de Cracovia del año 2000, podemos hablar de esa condición de reproductibilidad aplicable ahora a un bien cultural.

(...) De la realidad de nuestras intervenciones, de sus aciertos y errores, se deducen con el tiempo, teorías, generalizando lo ingeneralizable, y de éstas, tiempo después, las cartas internacionales que con imposibles equilibrios tratan de establecer lugares comunes, acatadas a la vez que incumplidas sistemáticamente al menor desastre bélico o natural. Estas cartas son las que finalmente dejan su peso “científico” en la legislación sectorial, como de manera inequívoca los textos elaborados en Atenas y Venecia viven en la Ley del Patrimonio Histórico Español de 1985 y en los textos autonómicos posteriores. (ESTEBAN, 2008: 533)

¿De verdad somos capaces de asumir que esto es posible?

Es necesario matizar, primero, qué significa reconstruir ya que en la mayoría de los casos, y a pesar de estar basado en una comprensión rigurosa de datos fiables, la introducción de lo contemporáneo (en cada momento) es siempre inevitable. Supongamos que la materialidad y la técnica asumen la condición de pasado, en ningún caso podrá generar como resultado una parte del bien sino una reconstrucción, una reproducción que, apoyada en técnicas contemporáneas genera una cierta similitud con lo existente. Genera algo diferente, algo nuevo.

2.- Hasta a la más perfecta reproducción le falta algo: el aquí y el ahora de la obra de arte, sus existencia siempre irrepetible en el lugar mismo en el que se encuentra.

Esta condición, tan cuestionada a lo largo del siglo XX, ha sido resuelta por las leyes de patrimonio histórico donde finalmente se apuesta por situar al bien cultural en su lugar original, entendiendo que esta condición forma parte de su propia definición. El texto de Benjamin asocia este hecho a la definición del concepto de autenticidad tan vigente en los últimos años, llegando a afirmar que *El aquí y ahora del original de que se trate constituye el concepto de lo que es su autenticidad*. Y más adelante se completa con una complejización del término donde se hace referencia a que lo auténtico trasciende los aspectos exclusivamente técnicos, anotando en una nota a pie de página: *Y es que precisamente, como lo auténtico no es reproductible, la actual intensa difusión de ciertos procedimientos reproductivos –procedimientos de carácter técnico– ha aportado recursos para la diferenciación y graduación de la autenticidad en cuanto tal. Elaborar tales distinciones constituyó sin duda una función de enorme relevancia en el comercio del arte. Pues, éste posee evidente interés en separar diferentes tiradas de una plancha, antes y después de la escritura, o de un grabado, y cosas semejantes. Con la invención de la xilografía se puede decir que la cualidad de la autenticidad se veía atacada en su raíz, antes incluso que hubiera desplegado su por cierto tardía floración. Sin duda que una*

imagen medieval de la Virgen no era “auténtica” —no lo era todavía— en la época en que se realizó; lo ha llegado a ser en el transcurso de los siglos siguientes y, de la forma más exuberante, quizá en el curso del pasado siglo. (2008: 54)

Por lo tanto, la definición de autenticidad implica el paso del tiempo, de forma que se manifiesta en la condición de estratos espacio-temporales que conforman una nueva visión del objeto sobre la que se superpone un filtro susceptible de seguir siendo transformado en el futuro.

Es importante recalcar la imposibilidad de reproductibilidad de lo auténtico de la que habla Benjamin, representando una definición clarificadora de lo que significa intervenir en patrimonio desde el rigor y la aplicación metodológica exhaustiva, de forma que se contribuye a la construcción de esa autenticidad que forma parte del objeto en sí mismo y que no hace más que representar el paso del tiempo.

(...) La autenticidad de una cosa es la suma de cuanto desde su origen nos resulta en ella transmisible, desde su duración de material a lo que históricamente testimonia. Como lo último se funda en la primera, al producirse la reproducción, donde la primera se sustrae para los hombres, el testimonio histórico de la cosa igualmente vacila por su parte. Sin duda, por supuesto, sólo éste; pero lo que vacila de este modo es la autoridad de la cosa como tal.

Lo que aquí falla se puede resumir en el concepto de aura, diciendo en consecuencia: en la época de la reproductibilidad técnica, lo que queda dañado de la obra de arte, eso mismo es su aura. (2008: 55)

Para lo patrimonial puede aceptarse esta definición de autenticidad, sin embargo, no se asume como consecuencia de la reproductibilidad técnica el que se atrofie el aura... Podríamos hablar de transformación, sin duda, pero no siempre entendida como atrofia. Podríamos decir que en la época de la reproductibilidad técnica del objeto patrimonial lo que se transforma es el aura de éste, sin que desaparezca.

3.- Al interior de grandes intervalos históricos, junto con los modos globales de existencia que se corresponden a los colectivos humanos se transforman también, al mismo tiempo, el modo y la manera de su percepción sensible.

Aquí se reconoce la actitud moderna por la cual el individuo demanda *la necesidad de adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías*. La proximidad al bien cultural adquiere aquí especial relevancia, la contemplación del pasado ha dejado paso a la demanda de la experimentación del mismo, hasta incluso caer en el riesgo de tematización (*patrimonio arquitectónico o parque temático*) al que ha hecho referencia Solà-Morales.

Se modifica, por lo tanto, no sólo el punto de vista del que mira, sino cómo percibe lo que experimenta. Finalmente, lo importante es lo que siente.

4.- La irrepitibilidad de la obra de arte es idéntica a su integración en el contexto de la tradición.

En este punto se incide en la definición del aura de tal forma que se apuesta por la formulación del valor cultural de la obra artística en las categorías de percepción espacio-temporal.

(...) *La definición del aura como la manifestación irrepitible de una lejanía (por cercana que pueda estar)* proporciona una redefinición del concepto de obra de arte que ahora tiene que ver con lo patrimonial, donde la definición de los valores culturales forma parte del proceso metodológico en el que esta cuestión rige la peculiaridad de cada intervención. Asimismo se redefine el concepto de autenticidad, entendiendo que no puede ir más allá de una adjudicación del origen, llegando a sustituir incluso al valor cultural en lo que a la obra de arte se refiere.

Quizá, en este sentido lo patrimonial debe ser entendido como un hecho genealógico en el que la búsqueda del origen debe constituirse a partir de esos valores culturales asociados al tiempo. P. Eisenman en este sentido nos ofrece una herramienta de lectura de lo patrimonial, que tiene en cuenta el hecho de que en ningún caso, o en casi ninguno, estamos ante un objeto patrimonial caracterizado por un único tiempo y un único lugar.

5.- La recepción concreta de las obras de arte se produce con diversos acentos, entre los cuales destacan dos polares. Uno de ellos recae todavía sobre el valor de culto de la obra, y el otro sobre el valor de exposición.

El valor exhibitivo encuentra su respuesta disciplinar en la museología y la museografía, tradicionalmente consideradas de forma independiente pero que sin duda forman parte de un mismo proceso de lo que se ha denominado puesta en valor.

El riesgo en este caso está en el momento en que la obra de arte pasa a convertirse en mercancía. Se hace referencia a Brecht y a la pérdida del aura que puede llegar a producirse, eliminando fundamentalmente el recuerdo, ese mecanismo de movimiento en el tiempo que se plantea como irrecuperable ante una situación como esta. Lo que nos interesa aquí es el reconocimiento de la "exposición" del objeto como parte de su definición.

6.- En el caso de la fotografía, el valor de exposición comienza a hacer retroceder el valor de culto en toda la línea.

Aquí adquiere especial relevancia el retrato como mecanismo de remembranza de lo que forma parte de nuestro pasado. Pero en ningún caso deja de reconocerse que el distanciamiento que se produce de la fotografía en un momento dado no hace más que generar una oposición del valor exhibitivo al valor cultural, llegando

a superarlo.

7.- La disputa entablada en el curso del siglo XIX entre la fotografía y la pintura en torno al valor artístico de sus productos nos parece hoy confusa y aberrante.

La época de la reproductibilidad técnica desligó al arte de su fundamento cultural: y el halo de su autonomía se extinguió para siempre.

El cine no es consciente aún de su potencial. Ya en esta época se reconoce lo virtual en el cine como clave para la comprensión de la realidad en la que vivimos.

8.- La actuación artística del actor teatral se la presenta al público aquél mismo en primera persona; en cambio, la actuación artística del actor de cine se la presenta al público un aparato.

El cine introduce mecanismos intermedios, filtros, que generan un distanciamiento espacio-temporal entre lo que se graba y cómo se produce. Y no es ésta una actitud a la que puedan someterse valores culturales.

¿quizá el texto reconoce algunas limitaciones al cine como arte?

Sin duda alguna podríamos cuestionar este discurso, reconociendo en la historia de la cinematografía la generación y la conservación de valores culturales reconocidos y utilizados como componentes de la producción.

9.- Para el cine importa mucho menos que el actor represente un personaje ante el público a que a sí mismo se presente frente al aparato.

Esta idea nos remite a la necesidad de incorporar lo autobiográfico en estos ejercicios de representación en los que incluso hemos hablado de la necesidad de desdoblamiento del yo.

10.- La extrañeza del actor ante el aparato, tal como la describe Pirandello, es ya de suyo de la misma índole que la propia del hombre ante su imagen vista en el espejo.

El espectador está siempre dispuesto a ser actor, la incorporación de la experiencia como parte fundamental de la lectura del bien cultural ha llegado a reconocer no sólo la percepción como mecanismo de comprensión sino la participación, los procesos participativos como generadores de criterio.

11.- El rodaje de cualquier película, y en especial de una película sonora, nos ofrece un aspecto que nunca antes ni en ninguna parte hubiera resultado concebible.

El potencial de los nuevos instrumentos de manejo de la temporalidad genera nuevas perspectivas sobre la traslación de lo virtual en la arquitectura a lo patrimonial.

12.- La reproductibilidad técnica de la obra de arte altera la relación entre éste y la masa. La más retrógrada, por ejemplo ante un Picasso, se invierte en progresista, por ejemplo ante Chaplin.

13.- *El cine no se define en absoluto tan sólo por el modo en el que el hombre se presenta frente al tomavistas, sino por el modo en el cual, con su ayuda, éste se representa el mundo entorno.*

14.- *Una de las tareas que, de siempre, fueron más importantes en el arte consiste en suscitar una demanda para cuya plena satisfacción no llegó aún la hora.*

Se reconoce en el dadaísmo la intención de producir *los efectos que el público busca hoy en el cine.*

De ser una apariencia atractiva a ser una hechura sonora convincente, la obra de arte pasó a ser un proyectil. La obra de arte como proyecto aparece a partir de la aparición del cine, considerado como obra de arte.

¿cine vs patrimonio?

En esa relación de lo patrimonial con la obra de arte, que hemos construido como una de las hipótesis de partida de la tesis, parece oportuno afinar y establecer una relación también en paralelo con el cine.

15.- *La masa es una matrix de la que surge actualmente renacida toda la conducta habitual hacia las obras de arte en su conjunto.*

(...) Esto no es sino un lugar común. Pero aún sigue en pie el considerar si dicha posición es favorable para el estudio del cine, y esto ha de examinarse más de cerca. Disipación y recogimiento están inmersos en una oposición que permite la fórmula siguiente: quien ante la obra de arte se recoge, se sumerge en ella; penetra en esa obra tal y como nos cuenta la leyenda que le ocurrió a un pintor chino que contemplaba su cuadro ya acabado. Pero, en cambio, la masa disipada sumerge por su parte la obra de arte dentro de sí. Del modo más visible, en el caso de los edificios. La arquitectura fue siempre prototipo de una obra de arte cuya recepción se da distraídamente, y además por el colectivo. Así, las leyes de su recepción son las más instructivas que tenemos.

Los edificios acompañan a la humanidad desde su lejana prehistoria. Son muchas las formas artísticas que, desde entonces, han nacido y desaparecido. (...)

Y es que el público es un examinador, pero sin duda uno distraído. (2008: 82-83)

En nota del traductor se explica que Benjamin en este trabajo reconoce que *procura entender determinadas formas artísticas, especialmente el cine, desde el cambio de funciones a que el arte en general está sometido en lo tirones de la evolución social.*

2.2 Genealogía de la definición del objeto patrimonial a partir de la cronología de los siglos XIX, XX (y XXI): la evolución del archivo y de las configuraciones patrimoniales, un continuo de revoluciones-extensiones

2.2.1. Soporte teórico para el desarrollo de un diagnóstico patrimonial de los siglos XX-XXI. Lectura genealógica

La generación de genealogías sobre cronologías es una herramienta de trabajo ya ensayada, entre otros, por el grupo de investigación Composite. Se trata de un instrumento que permite visualizar lo ocurrido a lo largo del siglo como mecanismo de comprensión del presente.

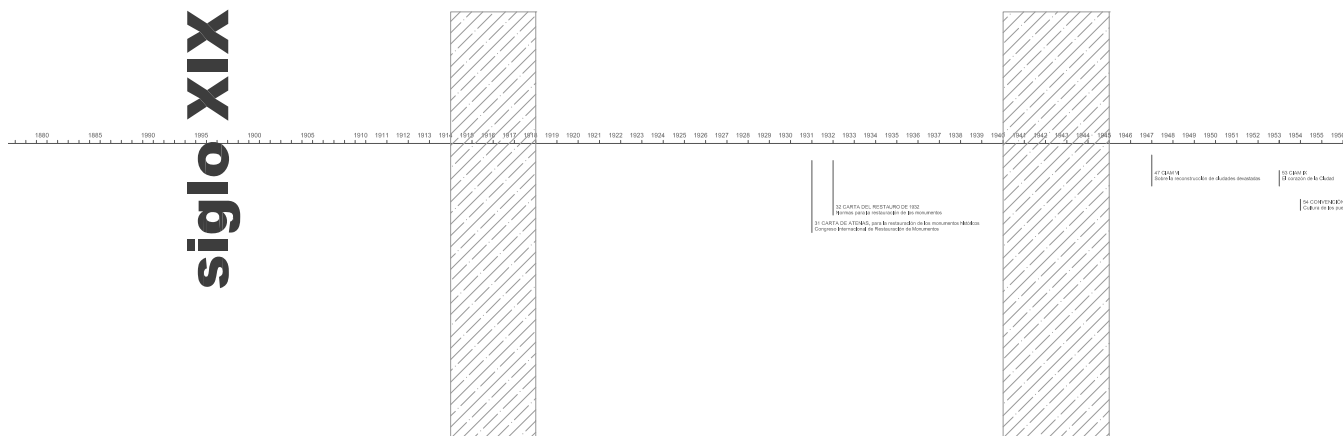
El ejercicio que ahora se plantea pretende construir una teoría de intervención en el patrimonio a partir de una cronología de los siglos XX-XXI. Esta forma de trabajar no puede generar un producto cerrado sino que, por el contrario, genera un soporte “in progress” que permite fácilmente corregir y completar. Se trata de esbozar una línea de investigación suficientemente compleja como para permitir que a partir de este inicio se sucedan otros trabajos que complementen los objetivos alcanzados.

Para ello se traza el soporte teórico sobre el que construir lecturas patrimoniales capaces de dar respuesta a las preguntas planteadas a partir de un diagnóstico de presente: ¿qué significa intervenir lo intervenido en el pasado? ¿por qué no existe un método de trabajo único y válido? ¿de dónde viene esta situación caracterizada por la heterogeneidad? ¿por qué se cuestiona la creatividad a la hora de intervenir el pasado? ¿puede ser la interpretación una respuesta válida para definir un instrumento de lectura (del pasado), de intervención (en el presente) y de transmisión (futura)?

A partir de una línea del tiempo que representa los siglos XX y XXI se definen 5 capas de lectura o “secciones de la historia” que permiten registrar el período, permitiendo visualizar intensidades, relaciones, conexiones, saltos, etc. Se identifican mediante puntos cada una de las entradas, asociadas a colores según las capas definidas.¹⁵

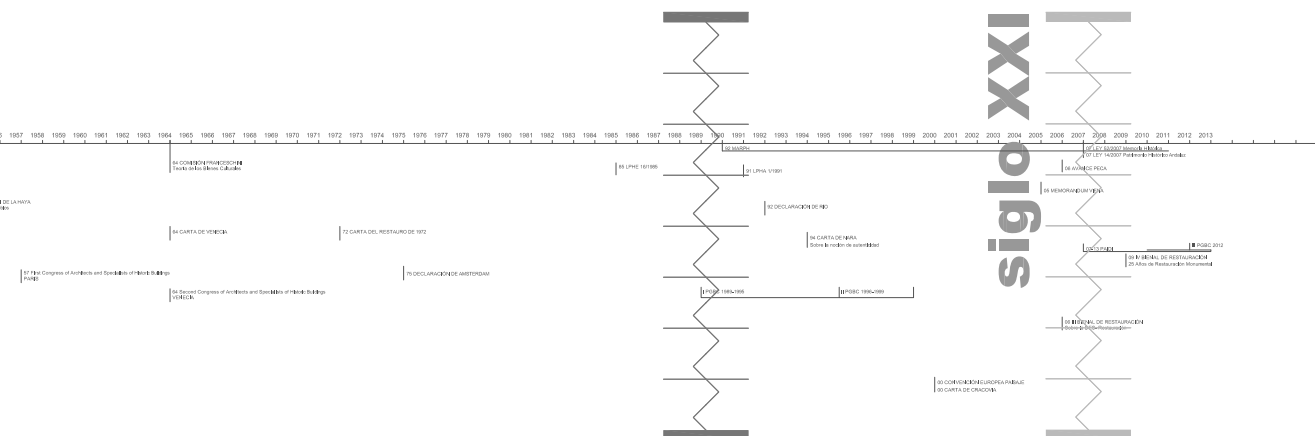
15. La selección de cada una de las entradas asociadas a cada capa de lectura debe comprenderse, por un lado, desde la necesaria incorporación de los hitos así identificados dentro del área de conocimiento de lo patrimonial y, por otro, desde la incorporación inevitable de los acontecimientos de menor envergadura identificados dentro del ámbito local (Andalucía) y con referencias inevitables a cuestiones un tanto biográficas. En este sentido, aparecerán referencias a intervenciones en patrimonio muy próximas al ámbito geográfico andaluz, así como otras que están asociadas al conocimiento derivado de estancias formativas y de investigación que tuvieron lugar en Brasil, Chile y Argentina.

Es obvio que una selección de este tipo asume el riesgo de olvidar referencias importantes. Esta es la selección realizada para esta tesis, el soporte permite añadir/corregir/completar todo aquello que se estime necesario. Como ya se ha dicho, este tipo de cartografía se encuentra permanentemente *in progress*.

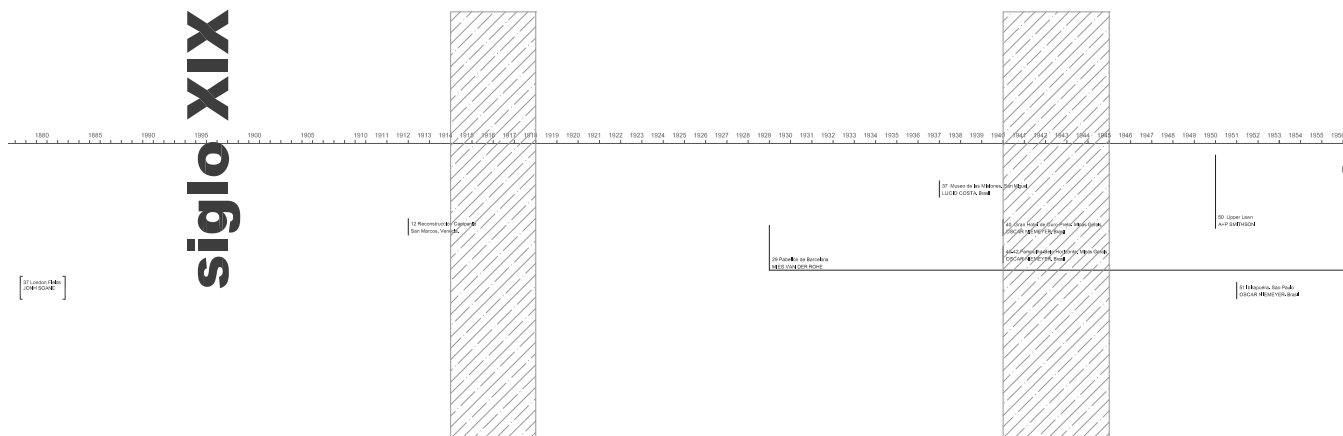


1.- Legislación: cartas y textos internacionales sobre patrimonio cultural (Fuente: IAPH y MGCG)

- 1931 Carta de Atenas, para la restauración de los monumentos históricos. Congreso Internacional de Restauración de Monumentos
- 1932 Carta del Restauo de 1932. Consejo Superior de Antigüedades y Bellas Artes. Normas para la restauración de los monumentos
- 1947 Congreso Internacional de Arquitectura Moderna, CIAM VI. Sobre la reconstrucción de las ciudades devastadas por la II Guerra Mundial
- 1953 Congreso Internacional de Arquitectura Moderna, CIAM IX. El corazón de la ciudad
- 1954 Convención de La Haya. Convención sobre la protección de los Bienes Culturales en caso de conflicto armado
- 1957 First Congress of Architects and Specialists of Historic Buildings. París
- 1964 Second Congress of Architects and Specialists of Historic Buildings. Venecia
- 1964 Carta de Venecia. Carta internacional sobre la conservación y restauración de monumentos y conjuntos históricos artísticos
- 1964 Comisión Franceschini. Teoría de los Bienes Culturales
- 1972 Carta del Restauo de 1972
- 1975 Declaración de Amsterdam. Año europeo del patrimonio arquitectónico europeo. Un porvenir para nuestro pasado
- 1985 Ley 16/1985 del Patrimonio Histórico Español, LPHE 16/1985
- 1989-1995 Primer Plan General de Bienes Culturales de Andalucía, I PGBC 89-95
- 1990- MARPH: Máster en Arquitectura y Patrimonio Histórico. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Universidad de Sevilla
- 1991 Ley 1/1991 del Patrimonio Histórico de Andalucía, LPHA 1/1991
- 1992 Declaración de Río sobre Medio Ambiente y Desarrollo
- 1994 Carta de Nara. Sobre la noción de autenticidad en la conservación del patrimonio cultural
- 1996-1999 Segundo Plan General de Bienes Culturales de Andalucía, II PGBC 96-99
- 2000 Convención Europea del Paisaje
- 2000 Carta de Cracovia 2000. Principio para la conservación y restauración del patrimonio construido



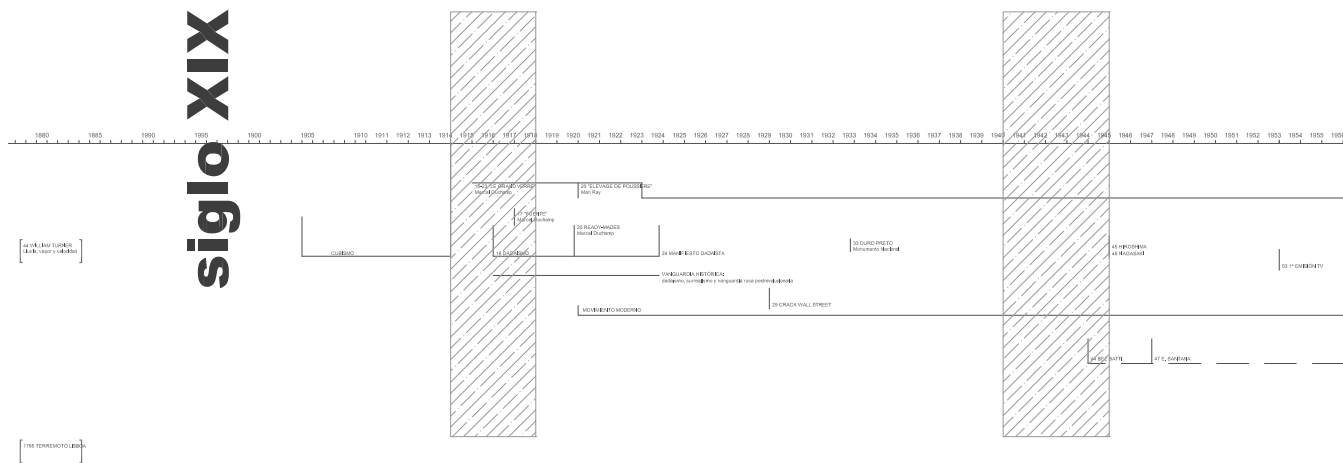
- 2005 Memorandum Viena. Patrimonio Mundial y Arquitectura Contemporánea. Gestionando el Paisaje Urbano Histórico
- 2006 III Bial de Restauración Monumental: Sobre la des-restauración. IAPH, Sevilla noviembre de 2006
- 2006 Avance del Plan Estratégico de la Cultura en Andalucía, PECA
- 2007 Ley 14/2007 del Patrimonio Histórico de Andalucía, LPHA 14/2007
- 2007-2013 PAIDI: Plan Andaluz de Investigación, Desarrollo e Innovación
- 2009 IV Bial de Restauración Monumental: 25 años de restauración monumental. Fundación Caja Madrid, enero de 2009
- 2012 III PGBC: Tercer Plan General de Bienes Culturales de Andalucía



2.- Arquitectura: patrimonio, “museos” o espacios culturales y monumentos conmemorativos

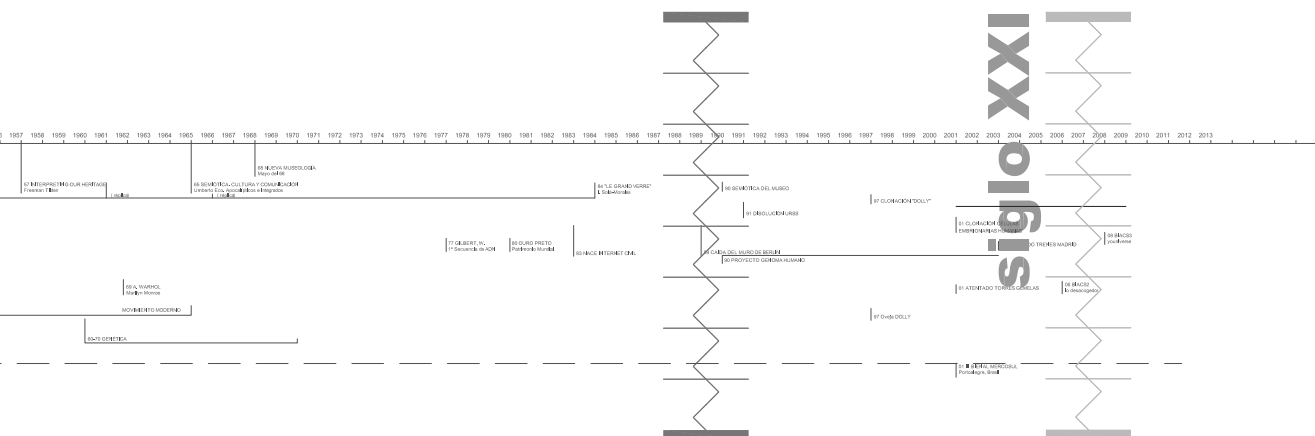
- 1837 London Fields. Jonh Soane www.soane.org
- 1912 Reconstrucción del Campanile de la plaza de San Marcos en Venecia.
- 1916. Mézquita de Córdoba. Velázquez Bosco
- 1923-1936. La Alhambra. Granada. Torres Balbás
- 1929 Pabellón de Barcelona. Mies Van der Rohe
- 1937 Museo de las Misiones. San Miguel, Rio Grande do Sul, Brasil. Lucio Costa
- 1940 Gran Hotel de Ouro Preto, Minas Gerais. Brasil. O. Niemeyer
- 1940-42 Urbanización, casino, yacht club, sala de baile, iglesia. Pampulha-Belo Horiozonte. Minas Gerais. Brasil. O. Niemeyer
- 1950 Upper Lawn. Fonthill Wiltshire. Inglaterra. Reino Unido. A+P Smithson
- 1951 Conjunto Ibirapuéra. Sao Paulo, Brasil. O. Niemeyer
- 1957 Parque de la colina de Pilopappus. Atenas. Pikionis
- 1957-58 MASP. Museo de Arte de Sao Paulo. Lina Bo Bardi
- 1958-76 Museo Castelvecchio. Verona. C. Scarpa. www.comune.verona.it/castelvecchio
- 1970 Pabellón brasileiro. Expo Osaka. R. Ohtake. www.ruyohtake.com.br
- 1977 Centro George Pompidou. París. R. Piano. www.centrepompidou.fr
- 1977-86 Fábrica SESC Pompeia. Sao Paulo. Lina Bo Bardi. www.sescsp.org.br
- 1981-86 Pabellón de Barcelona. Solà-Morales / Ramos / Ciriri. www.miesbcn.com
- 1984 Réplica *Le Grand Verre*. Solà-Morales
- 1986 MNAR. Museo Nacional de Arte Romano Mérida. R. Moneo. museoarteromano.mcu.es
- 1986-1993 Opera de Lyon. J. Nouvel. www.opera-lyon.com
- 1988-1999 Rehabilitación pinacoteca do estado Sao Paulo, Brasil. P. Mendes da Rocha.
- 1989-1992 Centro Cultural Cartuja. Sevilla. AA.VV. www.caac.es
- 1993 Centro Gallego de Arte Contemporáneo. Santiago de Compostela. A. Siza. www.cgac.org
- 1995-2000 Museo Altamira. Santillana del Mar. J. Navarro Baldeweg. museodealtamira.mcu.es
- 1996 Monumento a las victimas del holocausto judío Viena. P. Eisenman (proyecto)
- 1996 Museo Guggenheim. Bilbao. F. Ghery. www.guggenheim-bilbao.es
- 1996-2003 Reconstrucción del teatro de la Fenice. www.teatrolafenice.it
- 1999 Fundación Serralves. Oporto. A. Siza. www.serralves.pt
- 2000 Tate Modern. Londres. Herzog & de Meuron. www.tate.org.uk/modern



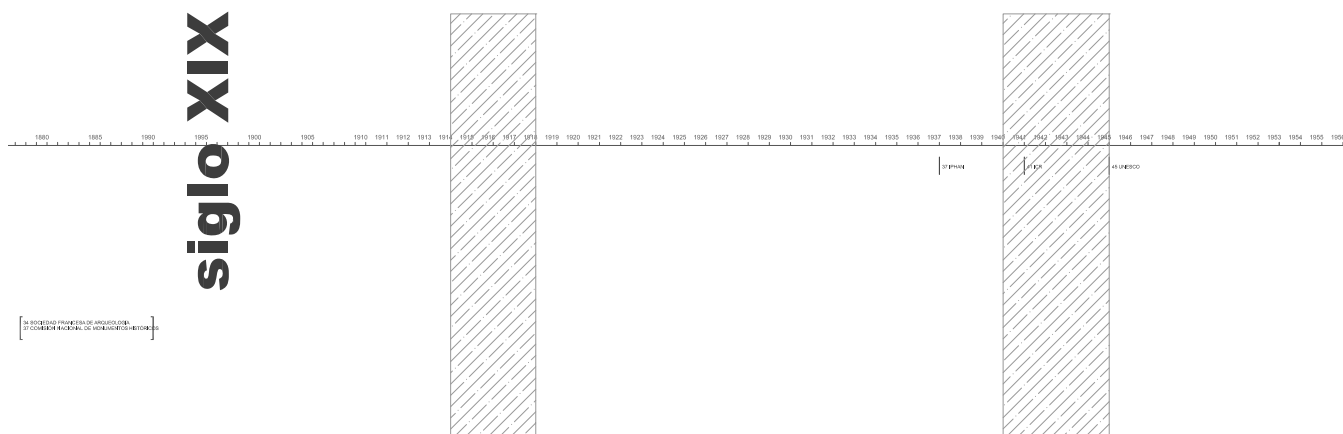


3.- Historia / Teoría cultural / Inserciones

1755	Terremoto de Lisboa
1844	W. Turner: <i>Lluvia, vapor y velocidad</i>
1907-1914	Cubismo
1914-1918	I Guerra Mundial
1916-1924	Dadaísmo. Manifiesto dadaísta
1917	<i>Fuente</i> . Marcel Duchamp
1920	<i>El ready-made</i> . Marcel Duchamp
1920-1965	Movimiento Moderno (MOMO)
1929	Crack Wall Street
1933	Declaración de Ouro Preto (Minas Gerais, Brasil) Monumento nacional
1940-1945	II Guerra Mundial
1945	Hiroshima
1945	Nagasaki
1944	Bez Batti. Escultor brasileiro.
1947	E. Santana. Pintor lepero afincado en Chicago
1953	1º emisión TV
1957	Interpreting our heritage. Freeman Tilden
1969	Marilyn Monroe. A. Warhol
1965	Semiótica Cultural y Comunicación. Umberto Eco. <i>Apocalípticos e Integrados</i>
1968	Nueva museología. Mayo del 68
1977	Gilbert, W. 1ª Secuencia de ADN
1980	Declaración de Ouro Preto (Minas Gerais, Brasil) Patrimonio mundial
1983	Nace internet civil
1989	Caída del muro de Berlín
1990	Semiótica del museo
1990-2003	Proyecto genoma humano
1991	Disolución URSS



- | | |
|------|--|
| 1997 | Clonación Dolly |
| 2001 | Clonación células embrionarias humanas |
| 2001 | Atentado Torres Gemelas |
| 2001 | III Bial del Mercosul. Portoalegre. Brasil |
| 2003 | Atentado trenes Madrid |
| 2006 | BIACS2. <i>Lo desacogedor</i> |
| 2007 | Crisis |
| 2008 | BIACS3. <i>youniverse</i> |



4.- Instituciones del patrimonio histórico.

XVIII Surge el concepto de patrimonio monumental y su necesidad de tutela

1830 Se funda el cargo de inspector de monumentos históricos en Francia

1834 Sociedad Francesa de Arqueología

1837 Comisión Nacional de Monumentos Históricos en Francia

1877 Society for protection of ancient buildings, Inglaterra. Fundada por W. Morris

1887 Primera ley sobre monumentos históricos en Francia

1937 IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Brasil. portal.iphan.gov.br

1941 ICR. Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro. Italia. www.icr.beniculturali.it

1945 UNESCO. Organización de las Naciones Unidas para la Educación la Ciencia y la Cultura

1959 ICCROM. International Centre for the study of the Preservation and Restoration of Cultural Property. Roma, Italia. www.iccrom.org/

1963 Europa Nostra. www.europanostra.org/

1965 ICOMOS. International Council of Monuments and Sites. www.icomos.org/

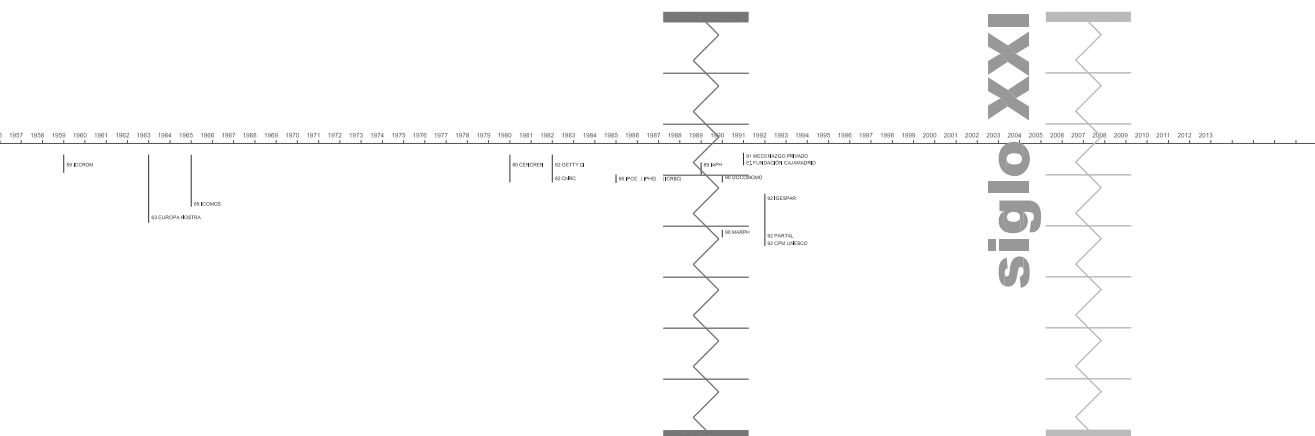
1980 CENCREN. Centro Nacional de Conservación, Restauración y Museología. La Habana, Cuba. www.cencrem.co.cu

1982 GETTY CI. The Getty Conservation Institute. Fundación Getty. Los Ángeles, EE.UU. www.getty.edu/conservation

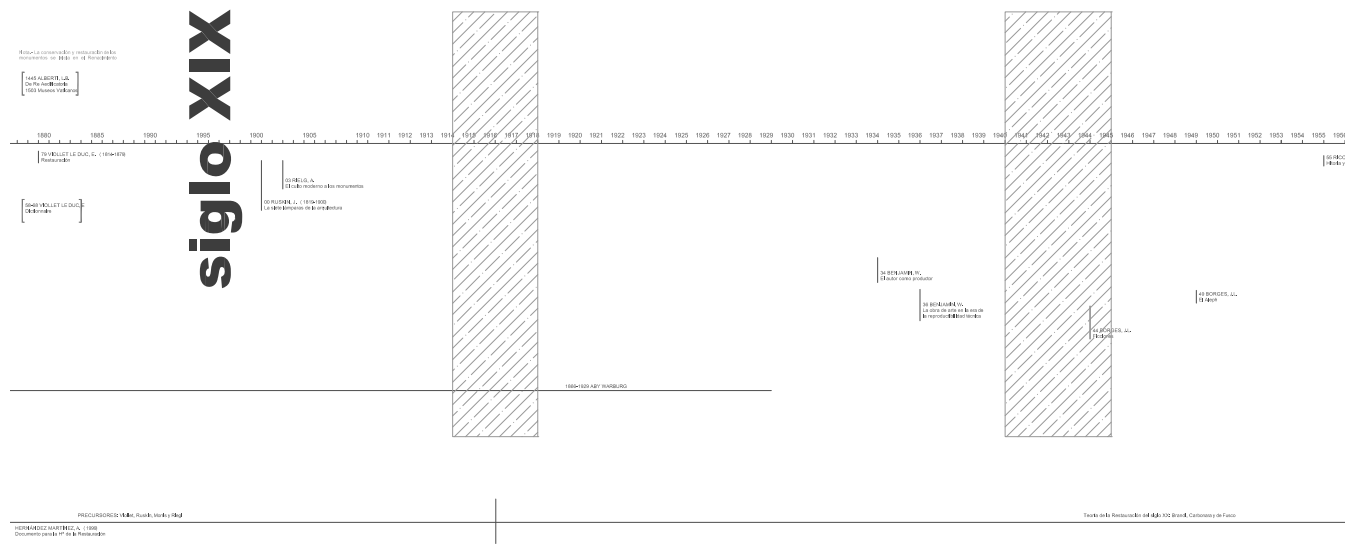
1982 CNRC. Centro Nacional de Conservación y Restauración. Santiago de Chile, Chile. www.dibam.cl/centro_conservacion

1985 IPCE: Instituto del Patrimonio Cultural de España. Ministerio de Cultura. (IPHE: Instituto del Patrimonio Histórico Español) (ICRBC: Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales). www.mcu.es/patrimonio/MC/IPHE

1989 IAPH. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía. www.iaph.es

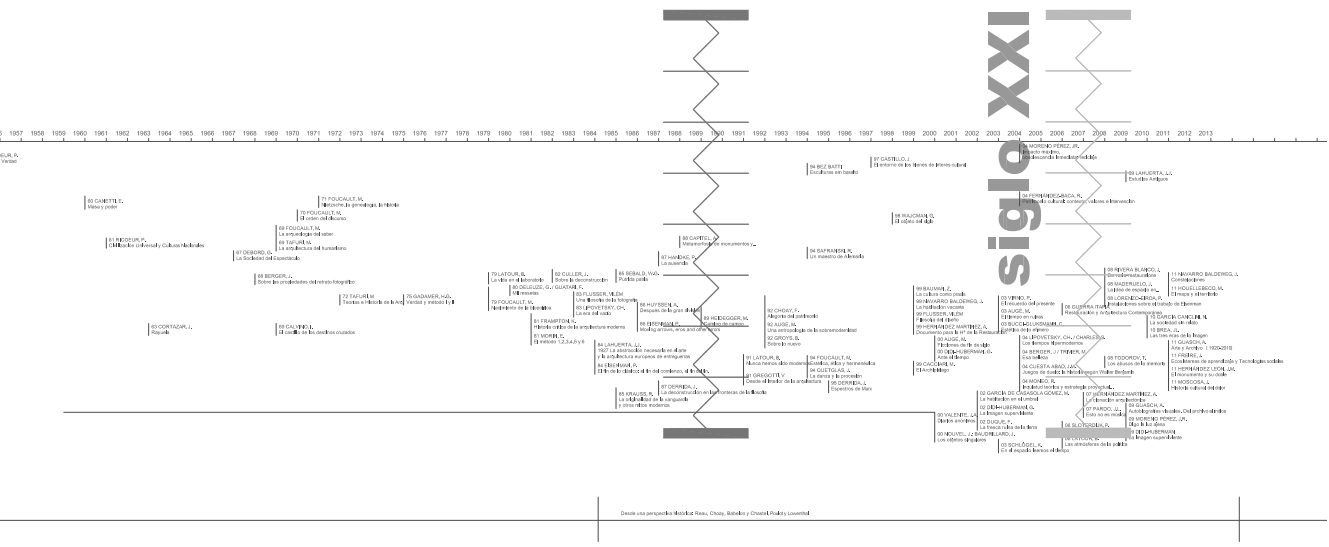


1992 Centro de Patrimonio Mundial. UNESCO. whc.unesco.org



5.- Bibliografía

Nota.- Para ver la bibliografía de la investigación puede consultarse el listado que se anexa al final de este trabajo.



2.2.2. 5 secciones para leer el siglo. Transversalidades ¹⁶

La superposición de información seleccionada a partir del *índice* que constituyen las capas definidas sobre la cronología, permiten plantear una hipótesis de trabajo que pretende aportar una lectura genealógica del siglo XX. Se esboza un diagnóstico del presente capaz de representar el futuro a través de esta contemporaneidad en la que lo patrimonial constituye un sistema de inmunidad más para proteger al individuo en la definición de esta nueva habitabilidad contemporánea.

Porque este es el único camino posible para desvelar ese pasado que está pasando y sobre el que tenemos que caminar casi de puntillas, pero también atravesándolo para establecer los vínculos necesarios para proyectar hacia el futuro.¹⁷

Se trazan las siguientes lecturas transversales:

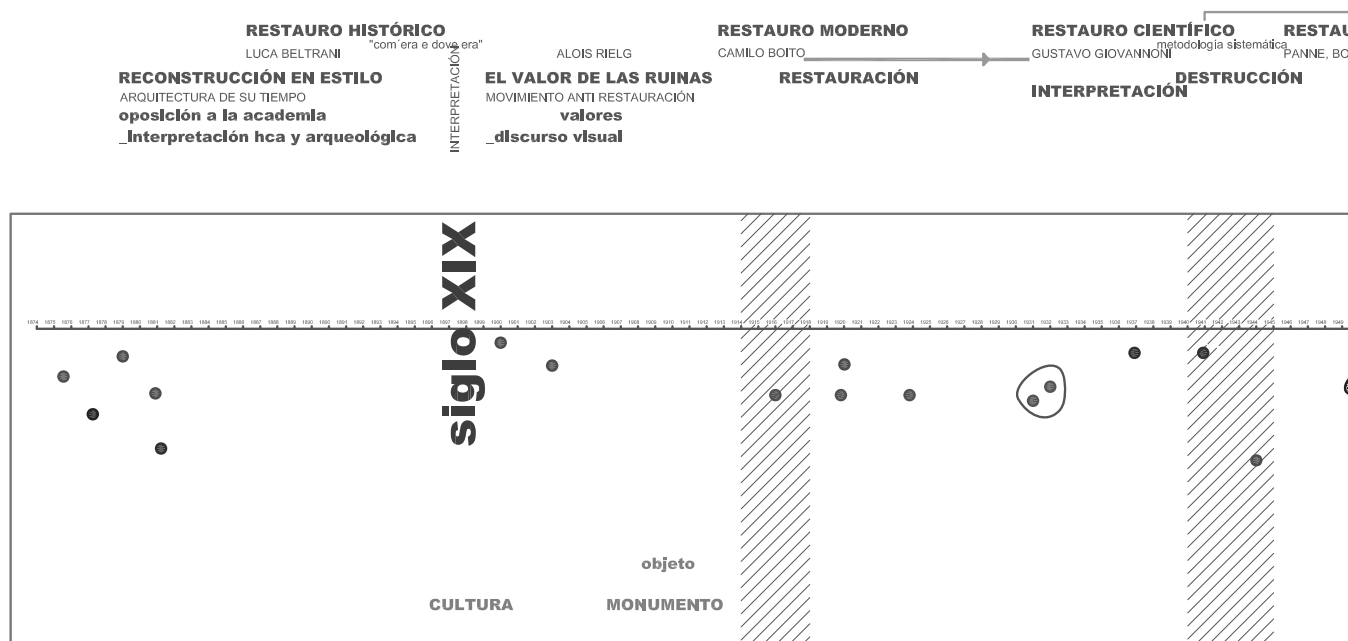
- 0.- Del objeto al paisaje: los archivos culturales o configuraciones patrimoniales.
- 1.- Institucionalización del patrimonio (1980-1990)
- 2.- Reciclaje: espacios culturales para un nuevo siglo
- 3.- El objeto del siglo: la conmemoración de la ausencia
- 4.- Sobre lo nuevo: lo patrimonial
- 5.- Industrias hipermodernas

En el último cuarto del siglo XX se ha consolidado lo que se ha denominado "Teoría de la Restauración Monumental" que viene a visualizar la experiencia patrimonial de los últimos años, aportando un suelo teórico capaz de superar el debate inicial entre Viollet-le-Duc y Ruskin. Se trata de dar cuenta de todos los posicionamientos que se han ido sucediendo y que han sido descritos por numerosos autores ofreciendo las bases para la construcción de una *Teoría de Intervención en lo Patrimonial para el siglo XXI*. (RIVERA, 2008)

Lo que se propone ahora es aceptar que esa teoría de intervención

16. En el apartado *Cartografía*, al final de la tesis, se anexa el mapa completo con escala suficiente para poder visualizar toda la información trasladada sobre este soporte gráfico.

17. (...) *Y desde el aparente desorden, desde la acumulación desaforada de una ingente cantidad de imágenes y textos, como recordando las palabras del historiador de la cultura Jacob Burckhardt, según el cual el abordaje de algo tan complejo como "la cultura" sólo puede llevarse a cabo desde la pluralidad y la complejidad, nunca desde la linealidad discursiva ni expositiva.* (GUASCH, 2009: 54)



Mapa del pasado que está pasando: Genealogía de la definición del objeto patrimonial a partir de la cronología de los siglos XX-XXI (In progress, MGCG 2011). Cartografía contemporánea que pretende visualizar la evolución de la definición del objeto patrimonial desde la cronología de los siglos XX-XXI, incorporando diferentes capas que van desde la arquitectura

en patrimonio no puede entenderse como algo ajeno a lo ocurrido a lo largo de la historia de la arquitectura del siglo XX, más aún cuando nos encontramos en una situación cultural/social que demanda más que nunca de la recuperación del pasado como mecanismo sostenible pero, sobre todo, como mecanismo de incorporación de lo que ya no está y quiere recuperarse.

El mapa del pasado que aquí se presenta (sintetizado), parte de una cartografía trazada sobre una cronología del siglo XX, basada en la identificación de cinco capas de trabajo. La metodología desarrollada construye una genealogía de la definición del objeto patrimonial, entendida como ejercicio de comprensión de lo histórico. Para ello se establece como base la cronología en la que, a partir del debate inicial ya mencionado, se introducen aquellas teorías de la restauración que se han ido sucediendo a lo largo del siglo y que en la mayoría de los casos se trazan como lecturas de las anteriores y desarrollo de las mismas.

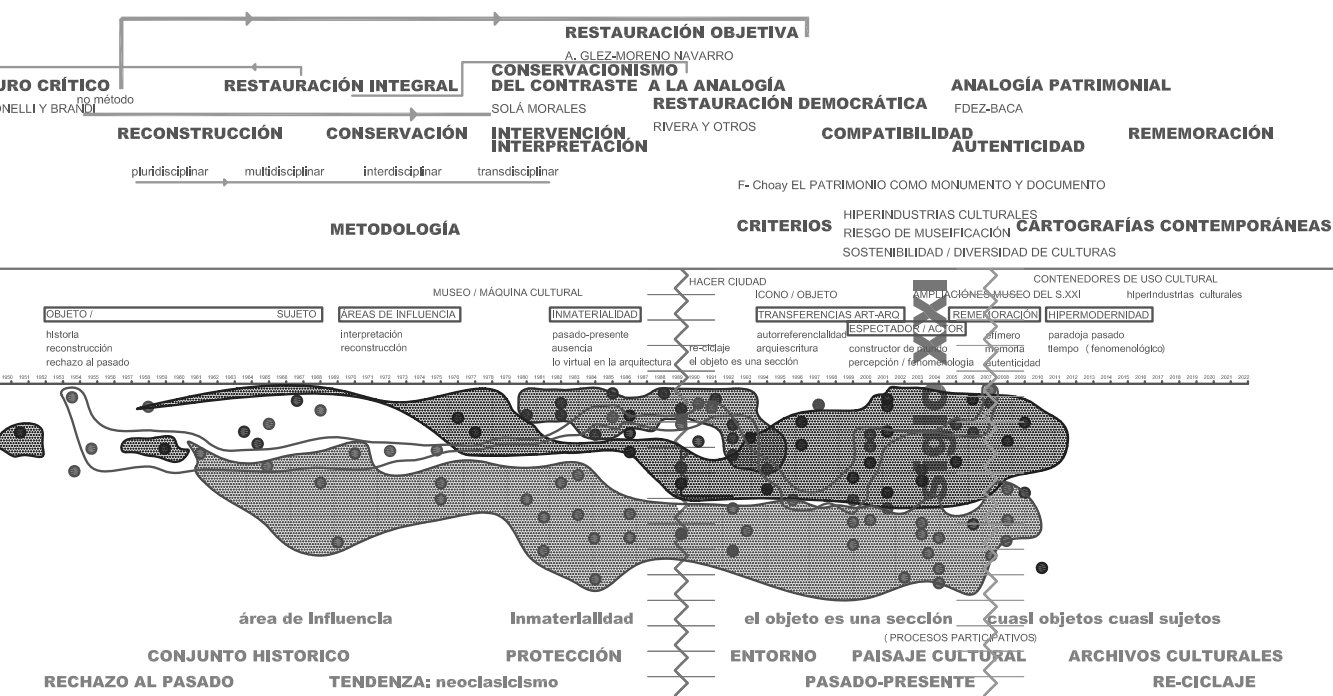
Se construyen dos líneas que estructuran la genealogía:

1ª.- La evolución de la definición del objeto patrimonial, construida a partir de la evolución del objeto artístico.

2ª.- La teoría de la restauración monumental aceptada y desarrollada por numerosos autores a lo largo del siglo XX. (Capa 1: Legislación, cartas y textos. Capa 4: Instituciones del patrimonio histórico / especialización.)

Sobre las que se superponen las siguientes:

- Cronología de la arquitectura del siglo XX centrada en aquellos



al conjunto de textos y cartas internacionales de referencia, así como la bibliografía que construye el suelo teórico sobre el que se soporta la investigación. El establecimiento de relaciones empieza a generar interpretaciones que, a modo de diagnóstico, ofrecen una lectura del tiempo capaz de dar cuenta de este presente en continuo cambio.

proyectos que presentan un punto de partida común: intervenir sobre el pasado e incorporar la transferencia de conocimiento como parte del proyecto. (Capa 2: Arquitectura)

- Inserciones, acontecimientos relacionados con la historia y la cultura que se consideran determinantes para comprender el mapa que se está dibujando. (Capa 3: Inserciones) En el caso de la historia, los períodos entreguerras, la caída del muro de Berlín, 11S y 11M, como los grandes acontecimientos a partir de los cuales se reconoce la conmemoración de la ausencia como mecanismo de proyecto y como respuesta contemporánea.

La cultura del siglo XX se completa incorporando referencias a las vanguardias (fundamentalmente el papel desempeñado por los *ready-made*), así como otros acontecimientos como la primera emisión de TV o el inicio de internet civil a finales de los 80.

- La bibliografía (Capa 5), traduce el soporte teórico en el que se sustenta la investigación y que se alimenta fundamentalmente del campo de la teoría de la arquitectura y de la teoría de intervención en patrimonio.

3. ESTUDIO DE CASOS

3.1 Trazas sobre trazas	p. 177
3.1.1.- <i>Justificación de la elección de los casos de estudio</i>	p. 177
3.1.2.- <i>Tres ficciones para interpretar el patrimonio: memoria, tiempo y autenticidad</i>	p. 183
3.2 De cómo alcanzar la altura de crucero: propuestas logradas o comprender lo incomprensible	p. 205
Recuperar la Cartuja recuperada 1989-1992-2011. Claustro de monjes (J.R. y R. Sierra Delgado). Monasterio de Santa M ^a de las Cuevas. Isla de la Cartuja, Sevilla (España)	
3.2.1.- <i>“Reconstruir” para interpretar el patrimonio.</i>	p. 205
- Sincronía vs temporalidad	p. 210
3.2.2.- <i>El monasterio de Santa M^a de las Cuevas</i>	p. 213
- Concurso de la corta de la Cartuja. Asegurar la continuidad en una No-Ciudad	p. 215
- La gestión cultural: la política cultural como construcción de la identidad andaluza	p. 216
3.2.3. <i>Intervención en el claustro de monjes: José Ramón y Ricardo Sierra Delgado.</i>	p. 221
Deconstrucción (lenguaje)	p. 223
- La mirada fractal sobre la concepción tipológica del espacio claustral: claustrillo, claustro, claustrón	p. 223
- La incorporación de un fragmento del pasado para la construcción arqueológica del claustrón	p. 233
- La materialidad constructiva de un detalle de cubiertas	p. 237
Espacios intermedios (tránsito)	p. 239
- Una fuente en el umbral/ En el umbral una fuente; un espacio para experimentar y preguntar	p. 239
Museología y museografía (transferencias)	p. 247
- Una mesa con pies	p. 249
- Una barandilla y un altar	p. 255
- La conmemoración de la ausencia: el memorial del agua	p. 263
- Una estantería como solución constructiva para el cerramiento de la biblioteca	p. 271
- En memoria del lugar: un collage de azulejos	p. 273

3.3 El cartero siempre llama dos veces: la arquitectura de un tiempo ya acontecido de la arquitectura

p. 275

Eisenman en Scarpa. *El Jardín de los pasos perdidos* 1956-1976-2004-2011. El Museo de Castelvecchio. Verona (Italia)

Deconstrucción (lenguaje)

p. 277

- Lo efímero como herramienta de lectura del pasado
- Generación de la forma: el tiempo en la obra de Eisenman vs el tiempo en Castelvecchio
- El soporte de intermediación (fenomenológico)

p. 277

p. 281

p. 293

Espacios intermedios (tránsito)

p. 301

- El jardín de los pasos perdidos. Índice, archivo y autobiografía
- La construcción de un fondo/escenario para la estatua de Can-grande

p. 301

p. 309

Museología y museografía (transferencias)

p. 323

- Los revestimientos de Scarpa frente a la construcción de capas materiales de Eisenman
- Pedestales, soportes, planos, caballetes, marcos, etc.

p. 323

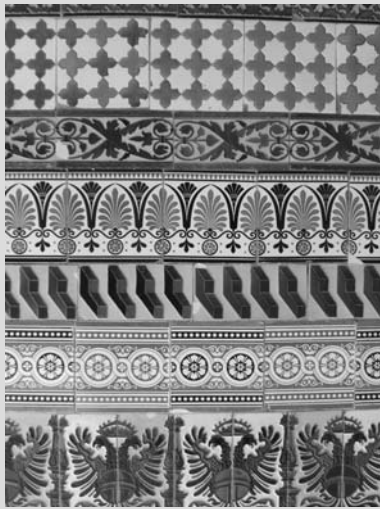
p. 331

3.1 Trazas sobre trazas

3.1.1. Justificación de la elección de los casos de estudio

Se aborda el estudio de dos obras de arquitectura que, a modo de presentación, se resumen inicialmente en las siguientes fichas identificativas.

1. Intervención en el claustro de monjes en el monasterio de Santa M^a de las Cuevas en la Isla de la Cartuja en Sevilla. (1989-1992-2011) Arquitectos: José Ramón y Ricardo Sierra Delgado. Uso actual: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC).



Collage de azulejos. (FUENTE: MGCG, 2011)

Código SIPHA 410910002.

Declarado Monumento histórico-artístico: Decreto 2803 / 1964, de 27 de agosto

“La disposición adicional 1.a de la ley 16/1985 de 25 de junio del Patrimonio Histórico Español establece que los bienes que con anterioridad a esta Ley hayan sido declarados histórico-artísticos o incluidos en el Inventario del Patrimonio Artístico y Arqueológico de España pasan a tener la consideración y a denominarse Bienes de Interés Cultural, quedando todos ellos sometidos al régimen que para esos bienes la mencionada Ley establece.”

Incoado expediente para la delimitación del entorno afectado por la Declaración de la Cartuja de Santa M^a de las Cuevas: BOJA número 69 de 17/05/1994. Resolución de 12 de abril de 1994

La intervención en el monasterio de la Cartuja de Santa M^a de las Cuevas es considerada como el primer proyecto patrimonial llevado a cabo en Andalucía sobre un bien inmueble de gran valor cultural. La experimentación metodológica proporcionó excelentes resultados en un bien cultural de extrema complejidad y de grandes dimensiones. La fragmentación del objeto de proyecto constituye una forma de operar en lo patrimonial que permite abordar el problema desde la definición de las partes frente al todo.

El estudio de caso se centrará en la intervención llevada a cabo por los hermanos José Ramón y Ricardo Sierra Delgado en la zona del claustro de monjes, pero no renuncia a establecer vínculos con el resto de intervenciones ya que se trata de definir claves para comprender la intervención realizada en el monasterio.

El monasterio de la Cartuja de Santa M^a de las Cuevas se interviene como consecuencia de las obras llevadas a cabo para la Exposición Universal de 1992 en Sevilla. Se trata de la única pieza preexistente en la Isla de la Cartuja, de indudable valor cultural, que puede entenderse inicialmente como elemento “centrípeto” a partir del cual comprender la transformación de esta “ciudad paralela” a la ciudad de Sevilla.

El planeamiento desarrollado como fase previa a la construcción de la exposición encontró grandes dificultades para resolver los problemas que surgían para compatibilizar la conservación del monasterio y la generación de una nueva trama sobre la que proyectar una Exposición Universal. Finalmente, y tras numerosas propuestas, el resultado se entiende como una isla dentro de otra isla, es decir, el monasterio con sus muros de defensa es una realidad aislada que únicamente mantiene vigente sus relaciones con el exterior a través de las puertas de entrada y a través de sus relaciones con Sevilla y el río Guadalquivir.

La historia del monasterio se entiende a partir de su consideración como entidad urbana en la que tienen lugar las acciones propias de la ciudad: transformaciones, delimitaciones, yuxtaposiciones, ampliaciones, remotes, etc. Pero sobre todo se comprende a partir del reconocimiento de las dos grandes estructuras formales asociadas a los principales usos del lugar: monasterio (ss. XIV-XIX.) y fábrica de loza de Pickmann (1841-1977).

Proyecto de recuperación 1989-1992

A Capilla de afuera:
Fernando Mendoza y Roberto Luna
B Claustro de monjes:
José Ramón y Ricardo Sierra Delgado
C Claustro de legos:
Guillermo Vázquez Consuegra
D Edificios A, B y C:
Luis Marín, Aurelio del Pozo / Emilio Yanes.
E Pabellón del siglo XV y jardines:
Francisco Torres

Cronología:

- Siglo XII. Barrio almohade alfarero
- Siglos XIV-XIX. Monasterio de Santa M^a de las Cuevas
- 1810-1812. Cuartel de tropas francesas
- 1836. Exclaustración definitiva
- 1841-1977. Fábrica de loza de Pickman
- 1992. Centro cultural

2. Instalación de Peter Eisenman *Il giardino dei passi perduti*, proyectada y ejecutada sobre el jardín del Museo de Castelveccchio en Verona en 2004, intervenido por Carlo Scarpa entre los años 50-70. (1956-1976-2004-2011). Uso actual: museo de la ciudad.

El Museo de Castelveccchio en Verona es un edificio que a pesar de haber sufrido importantes transformaciones es representativo de la arquitectura medieval veronesa. Es, asimismo, un inmueble que concentra gran parte de los rasgos identitarios de una ciudad que se construye sobre el pasado. Su delimitación, su relación con la muralla de la ciudad, su situación estratégica junto al río Adige, lo convierten en una pieza clave para comprender la historia de la ciudad.

Su origen data de época romana, ejecutándose el castillo en época medieval. Después de un largo período de uso militar, en el primer cuarto del siglo XX se inicia la etapa de valorización del inmueble como patrimonio.

Los proyectos desarrollados sobre el edificio no sólo son el resultado de una tarea arquitectónica sino que son el manifiesto de la institucionalidad, de las directrices museológicas y políticas que se marcaron en las diferentes etapas. Así, el papel desempeñado por Antonio Avena y, sobre todo, por Licisco Magagnato, es clave para comprender la evolución espacial y conceptual de este lugar. En este sentido, este último asume el puesto de director del museo en 1956 y es responsable, junto a Scarpa, de la transformación global que sufre el edificio para convertirse en lo que hoy es. Además de su papel como historiador, aportando datos clarificadores sobre las diferentes épocas, su papel como gestor de la institución es fundamental para comprender el conjunto de operaciones llevadas a cabo, entre las que es importante destacar la serie de exposiciones temporales que se hicieron de forma previa al inicio de las actuaciones en Castelveccchio, así como durante el desarrollo de las obras que se fueron realizando entre 1956 y 1976. La primera exposición que tiene lugar en el museo en 1958 tiene como título "Desde Altichero a Pisanelo".

(...) *La fase inicial de experimentación permitió a Scarpa y a Magagnato tener tiempo para planificar la importancia y el significado de la restauración y el tipo de sistema expositivo e iluminación que querían utilizar.* (Di Lieto en OLSBERG, 1999: 230)

Por otro lado, la instalación sobre su propia trayectoria profesional llevada a cabo por Peter Eisenman en Castelveccchio en 2004 es un ejercicio museológico y museográfico, contemporáneo, que sirve para releer a Scarpa desde un posicionamiento de presente, interactuando con sus ejercicios proyectuales.

Esta instalación se realiza en el marco de la Bienal de Arquitectura de Venecia en el año en que Eisenman recibió el León de Oro. El tema central de la Mostra del año 2004 fue *La Metamorfosis* y estuvo dirigido por el suizo Kurt W. Foster.



Vista general de la Instalación de Peter Eisenman en Castelveccchio (Fuente: ark8i.files.wordpress.com)

Cronología:

- Época romana: origen
- Siglo VIII. Iglesia de San Martino Aquaro.
- 1194-1224. Inicios de la muralla de la ciudad
- 1354-1356. Construcción del castillo por Cangrande II de la Scala.
- 1405-1923. Uso militar
- 1915-1926. Antonio Avena y el arquitecto Ferdinando Forlati inician el proyecto de museo en Castelveccchio.
- 1945. Destrucción ala oriental (Sala Boggian)
- 1956-76. Dirección Licisco Magagnato. Arquitecto Carlo Scarpa
- 2004. *Il giardino dei passi perduti*. Peter Eisenman
- 2009. Museo de la ciudad



Vistas de la escalera principal situada en el vestíbulo del IAPH. Proyecto: G. Vázquez Consuegra (Fuente: MGCG, 2012)



Escaleras de acceso a las entreplanas de los talleres de restauración del IAPH. Proyecto: G. Vázquez Consuegra (Fuente: MGCG, 2012)

En este capítulo se aborda el ejercicio de arquitecturas comparadas de estas dos intervenciones, entendido como instrumento de trabajo clave para la comprensión de la teoría de intervención en patrimonio que quiere desvelarse. Castelvechchio y Scarpa están en el origen por fecha y actitud y por transferencia de lo italiano. La instalación de Eisenman, superpuesta, actualiza el discurso y permite volver sobre Scarpa renovando la mirada y permitiendo que lo contemporáneo opere en una nueva situación del presente en el que las transferencias arte/arquitectura/patrimonio se constituyen como respuesta para asistir a un proceso de transmisión del conocimiento.

Se trata de dos intervenciones capaces de suministrar materiales relevantes para la construcción de una “Teoría de intervención en el patrimonio”. Ambas intervenciones se realizan sobre edificios del pasado que han ido incorporando como parte de su autenticidad al conjunto de transformaciones a las que se han visto sometidos a lo largo de la historia. Asimismo, se trata de edificios de una escala considerable responsables de parte de las transformaciones urbanas de las ciudades en las que se insertan.

La Cartuja se entiende desde el ámbito local pero sin perder su transcendencia al menos en el panorama nacional, ya que puede ser considerada una de las intervenciones más relevantes dentro del patrimonio histórico andaluz, superada quizá en el último año (2010) por la intervención de Vázquez Consuegra en el palacio de San Telmo en Sevilla. Se trata, probablemente, del primer ejemplo de actuación metodológica, de proyecto patrimonial entendido como instrumento de trabajo que permite organizar desde los estudios previos, el trabajo interdisciplinar, a la transferencia de conocimiento y la puesta en valor como partes del proyecto. Es una actuación que se produce a finales de los 80, para dar una respuesta institucional a la Exposición Universal de 1992, por lo que se sitúa justo en lo que se ha denominado inicio del tercer período, de tal forma que el ejercicio de interpretación que aquí se propone pretende comprobar si, como intuimos, se trata de una intervención que sigue vigente y sobre la que todavía tenemos muchos interrogantes sin resolver.

El segundo caso representa la “apertura” de una sensibilidad creciente hacia el pasado, de una arquitectura moderna en manos de una revisión de los presupuestos de vanguardia y se elige para realizar un ejercicio de comprensión de una obra a través de otra. La instalación llevada a cabo por Peter Eisenman en el año 2004 en los jardines del Museo de Castelvechchio en Verona, se convierte en la excusa perfecta para volver a mirar una obra que se ha considerado clave en la lectura patrimonial del siglo XX pero que no ha tenido una traducción clara en lo que respecta al panorama de la arquitectura española de los últimos años. Los escritos y referencias de la obra de Scarpa en castellano son escasos y, en la mayoría de las ocasiones, responden a estudios parciales que se centran en

la comprensión de algunas de sus obras a través del detalle. Son casi inexistentes los trabajos que profundizan en la interpretación de esta obra en relación a aquellas cuestiones metodológicas esbozadas en la Carta de Venecia del 64, documento de referencia que en numerosas ocasiones se ha considerado clave para situar el proyecto en la historia de la arquitectura.

En este caso la intervención de Scarpa se enmarca dentro de la influencia del Movimiento Moderno, mientras que la instalación de Eisenman puede ser considerada dentro del pensamiento de la complejidad que caracteriza a la cultura contemporánea. Por lo tanto, además del peso de la historia de un edificio que tiene su origen en el medievo (sobre restos romanos), nos situamos ante una obra capaz de representar el cambio de siglo, a la vez que nos permite esbozar lo que va caracterizar el nuevo período que se inicia, resolviendo cuestiones pendientes en torno a la idea de modernidad ya superada.¹

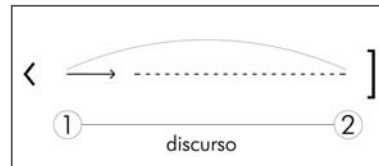
Ambos ejemplos se sitúan en el mapa de lo patrimonial, que se ha trazado como parte de esta investigación, como elementos definidores de criterio en sí mismo y como parte de esa cronología, en la que se les asigna ahora la tarea de coser un siglo representativo de la historia contemporánea de Europa.

Además se tiene en cuenta que la intervención de Scarpa en Castelveccchio es una obra que influye en el lenguaje empleado en la Cartuja, no sólo en el proyecto de los hermanos Sierra sino también en la sede del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico en el que Vázquez Consuegra rehabilita la zona del claustro de legos.

No es casualidad, asimismo, que estemos ante intervenciones que resuelven un uso cultural. Lo que nos interesa no es tanto el uso museístico sino el ejercicio permanente de musealización, llevado también a la resolución del proyecto y no únicamente a los objetos contenidos, entendido como transferencia de conocimiento, a diferentes escalas (urbana, inmueble y mueble).

Junto a la intervención en la Cartuja, enmarcada a final de los 80 (período de cambio que en este caso supo propiciar una respuesta que se actualiza), nos situamos frente a una de las intervenciones en patrimonio más valoradas de la modernidad. La obra de Scarpa siempre ha sido estudiada en claves de Movimiento Moderno, generando quizá conclusiones confusas en lo que tiene que ver con determinadas claves relacionadas con la comprensión del lugar, la escala o el lenguaje. La instalación de Peter Eisenman del año 2004 se ofrece como la oportunidad perfecta para releer el monumento y la obra de Scarpa a través de una arquitectura efímera que nos obliga a mantener una posición de presente.

Reconocer el papel contemporáneo de la arquitectura como soporte “escenográfico” es uno de los objetivos de este análisis.



El ejercicio se plantea como un ejemplo de arquitecturas comparadas. Castelveccchio y Scarpa están en el origen, por fechas y actitud y por transferencia de lo italiano (presente-pasado) a lo español. Castelveccchio como representación de un hacerse cargo “de lo moderno del pasado”.

Arco clásico: Brunelleschi-Moderno: la modernidad como el monstruo de las galletas que se lo come todo, también el pasado.

Cartuja como la coronación de un proceso mucho más estructural y cultural, con una utilidad institucional que marca el fin del proyecto político del 92 (y el fin de lo clásico descrito por Eisenman).

(Fuente: MGCG, 2012)

1. Estos contrastes muestran cómo en los inicios de lo que dio en denominarse “Movimiento Moderno” convivían dos modelos culturales que respondían a dos filones estéticos en pugna: el positivista, basado en las potencias estéticas de la industrialización, y el nihilista, ligado a la tradición romántica pintoresca, dando lugar a dos métodos de trabajo que en un principio se presentaban como antitéticos, exclusivos (algo que no fue así, al menos en los casos más brillantes como el de Le Corbusier, el del propio Mies van der Rohe, siempre manteniendo en su trabajo una tensión evidente con la tradición romántica, especialmente con la obra de Schinkel, o el mismo Bruno Taut, quien en la posguerra supo “racionalizar” su inicial expresionismo en sus numerosas intervenciones en las Siedlungen berlinesas). Esta doble polarización del proyecto moderno en arquitectura demanda una redescritión de la historiografía de este período y de su pervivencia hasta hoy, aún sin realizar. (ÁBALOS, 2008)

3.1.2. *Tres ficciones para interpretar el patrimonio: memoria, tiempo y autenticidad*

El escenario en el que se va a producir la interpretación de estas obras se apoya en la lectura deconstructiva como herramienta de trabajo frente a lo complejo, reconociendo tres ficciones presentes esbozadas como hipótesis de partida en la tesis, en cada una de las lecturas que se hace del pasado.

El análisis de la obra de Eisenman así como algunos de sus textos más significativos, que han servido de diagnóstico de la arquitectura contemporánea, se traducen en pautas de lectura capaces de ordenar la interpretación que se realiza de las obras así como de plantear posibles mecanismos de trasvase de una a la otra.

La actitud ante lo patrimonial busca respuestas pero no hacen más que generar preguntas, en un posicionamiento, de nuevo heideggeriano, en el que se reconoce a la capacidad de saber preguntar, el primer paso para la generación de conocimiento; ¿cuándo?, ¿dónde?, ¿por qué?, ¿para qué?.

La tarea del arquitecto, situando a la arquitectura siempre en su posición intermedia, como mediador entre la cultura de masas y aquellas configuraciones patrimoniales sobre las que intervenimos, demanda de una “nueva museología”, una nueva capacidad de transmitir aquello que se reconoce sobre el objeto y que se modifica o se transforma a través del proyecto: *En lugar de objetos estáticos, los objetos se convierten en textos, en estructuras de su propio ser* (EISENMAN, 1986). La actitud de Eisenman va más allá, introduciéndose temporalmente en el devenir de Castelvechio e incorporando formas indexadas que, junto a los objetos de Scarpa, proyectan una arquitectura excavada que genera muchos interrogantes algunos de los cuales podrán ser resueltos.

La idea de *patrimonio como documento* (CHOAY, 2007) viene a solventar esa tarea contemporánea de lo patrimonial como texto, como herramienta genealógica de lectura del presente. Pero, sobre todo,



Instalación realizada en el patio del Padre Nuestro, espacio abierto situado a la entrada del vestíbulo del CAAC (Fuente: MGCG, 2011)

la traslación a lo patrimonial de esa quietud dentro del movimiento la proporciona el que mira: aquél que finalmente elige un punto de vista y construye una interpretación de aquello que observa a partir de una mirada fenomenológica, que no puede dejar de incorporar al tiempo en la experimentación de lo patrimonial; experimentación que se entiende como punto de arranque a partir del cual construir un conocimiento más complejo capaz de generar respuestas (GLEZ. SANDINO, 1996). Este es un ejemplo de lo que debe proporcionar la arquitectura: preguntas para alcanzar respuestas.

Observar la arquitectura a través de su proceso de deterioro, de su envejecimiento, modifica nuestra manera de comprenderla. Esta actitud ha sido descrita por Quetglás en la conferencia que dictó en Baeza en 1992 titulada *Casa y Tiempo*, en la que a propósito de una reflexión en torno a la casa del Movimiento Moderno se detiene en los pequeños procesos de transformación que éstas han sufrido y, sobre todo, en los objetos que forman parte de las mismas². Se trata, por un lado, de reconocer la necesidad de desvelar huellas (de la ausencia) como trazas sobre las que interrogarnos (nos interesa la arquitectura como enigma), y por otro, de identificar objetos cobijados en este “interior” conformado por la arquitectura.

La realidad se fragmenta en capas de lectura superpuestas en las que la generación de la forma se debe a una traslación del espacio y el tiempo, en el que la materialidad se ofrece como el punto de arranque, como *la apoyatura a partir de la cual el espectador siente la necesidad, una invitación gratificadora a buscar otras cosas no vistas o sentidas* (GLEZ. SANDINO, 1996).

2. Se ha podido tener acceso a esta conferencia ya que fue transcrita por el grupo de investigación HUM-711 Compositivo de la Universidad de Sevilla.

Reconocer la sensibilidad como mecanismo fenomenológico a partir del cual pueda producirse la interpretación de aquello que se quiere reconocer es una de las tareas de este ejercicio hermenéutico. En

este sentido, algunos autores han destacado el papel desempeñado por Ruskin o *su contribución a la formación de la sensibilidad (del modo de reaccionar ante las cosas más que del modo de entender las cosas)*. (MONEO; SOLÀ-MORALES, 1975: 25)

Sobre la cronología se registran los principales datos históricos de las obras que tienen que ver, fundamentalmente, con usos e intervenciones a lo largo del tiempo. Superpuesta se marca la posición del texto de Eisenman que va a servir de diagnóstico de la arquitectura del siglo XX y que va a demandar de la definición de ficciones que actualicen nuestro posicionamiento desde el presente³. Para “representar” a los criterios de intervención en patrimonio histórico se ubica la Carta de Venecia de 1964 como hito de la cronología.

La cronología sobre la que se visualizan los principales datos a tener en cuenta sobre Castelvechchio y sobre la Cartuja se realiza a partir de la definición de las ficciones contemporáneas que se apuntan como representativas del inicio del siglo XXI: *Memoria, tiempo y autenticidad*.

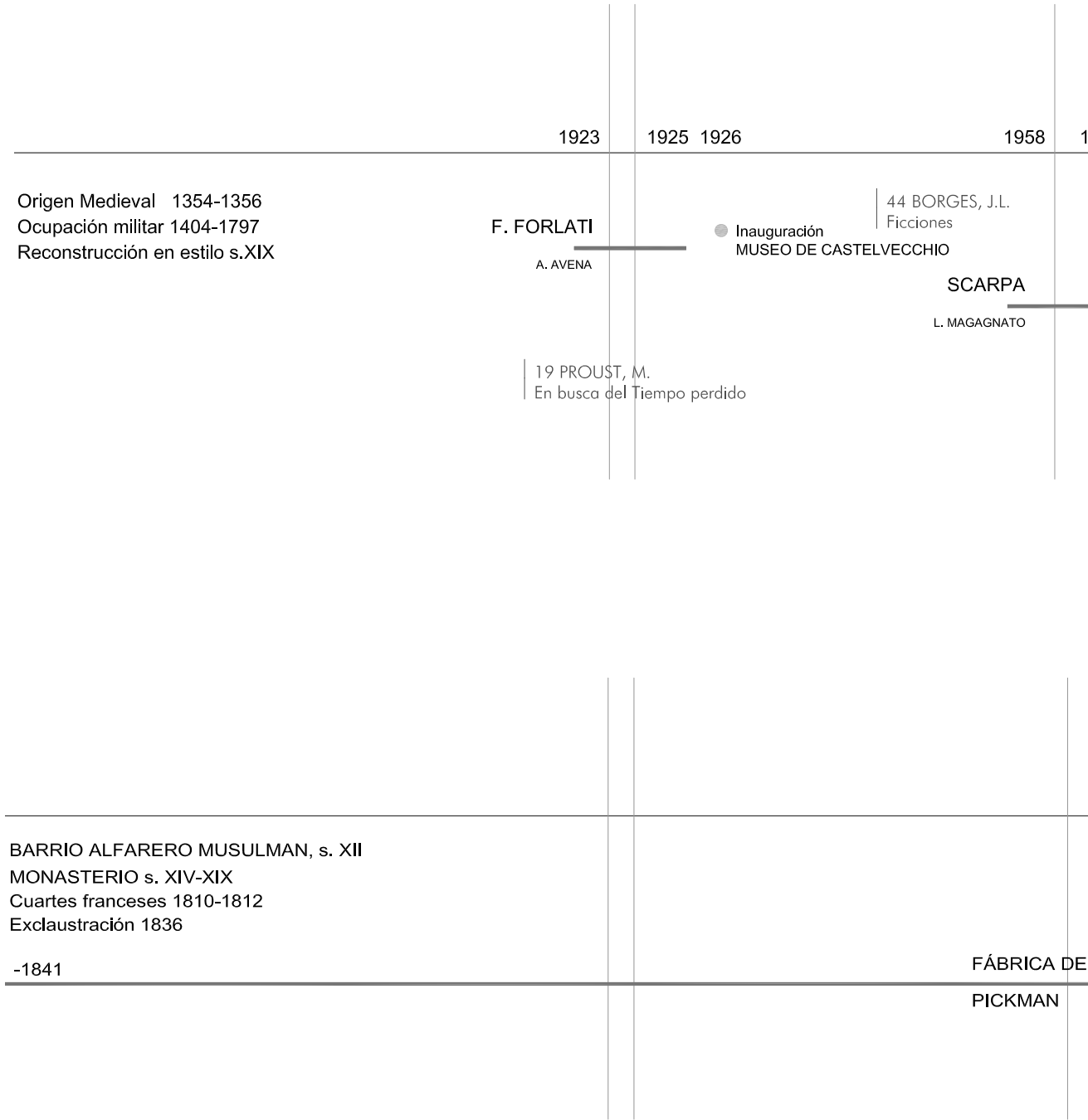
La bibliografía se completa, en el caso de Castelvechchio, con los textos a los que se hace referencia en la memoria del *Jardín de los pasos perdidos*:

- PROUST, Marcel (1919-1937) *En busca del tiempo perdido*. Salamanca: Biblioteca Proust- Alianza Editorial, 2009.
Texto que justifica el modo de hacer y la trayectoria profesional de Peter Eisenman a partir de una idea esbozada por el crítico de arquitectura Emmanuel Petit.
- BORGES, Jorge Luis (2009) *Ficciones*. 1ª ed. 1944. Madrid: Biblioteca Borges ALIANZA EDITORIAL, 2009
(*El jardín de los senderos que se bifurcan*)
- CALVINO, Italo (1969) *El castillo de los destinos cruzados*. Madrid: SIRUELA. 1990.
Ambos textos se proponen como alternativas al título finalmente elegido para la exposición temporal.

Se indican asimismo las obras a las que Peter Eisenman hace referencia en su *índice* de contenidos de la instalación:

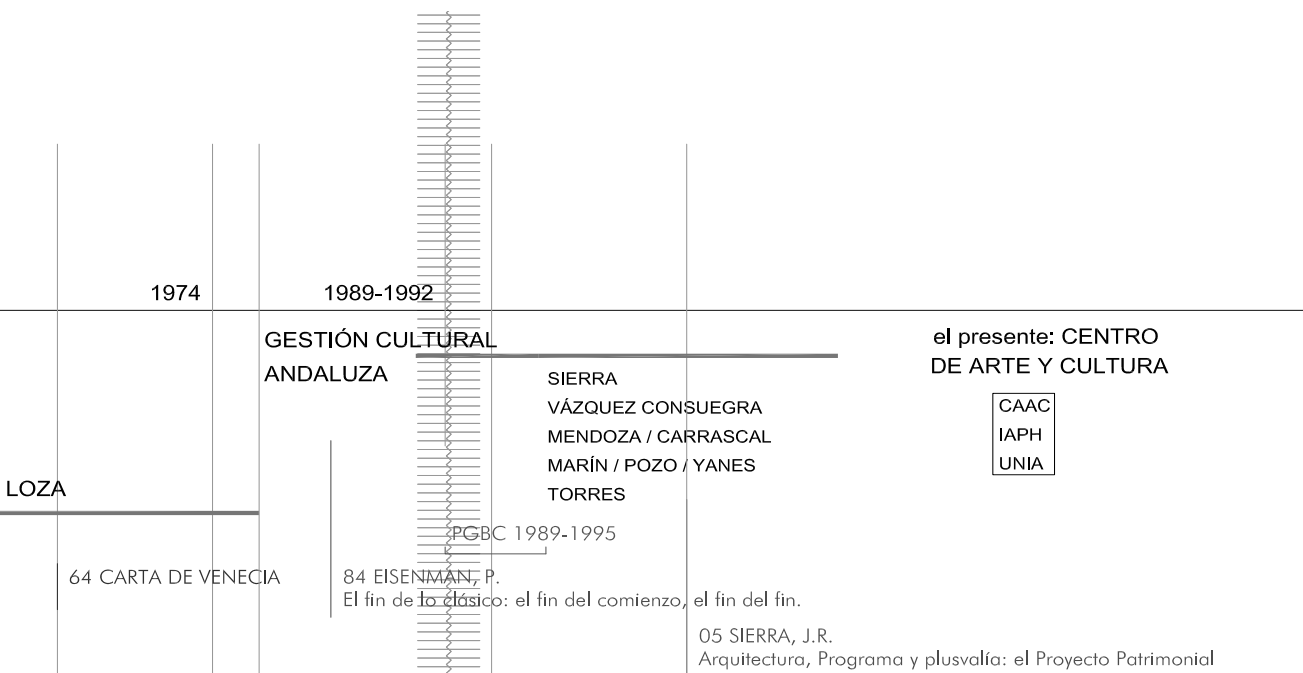
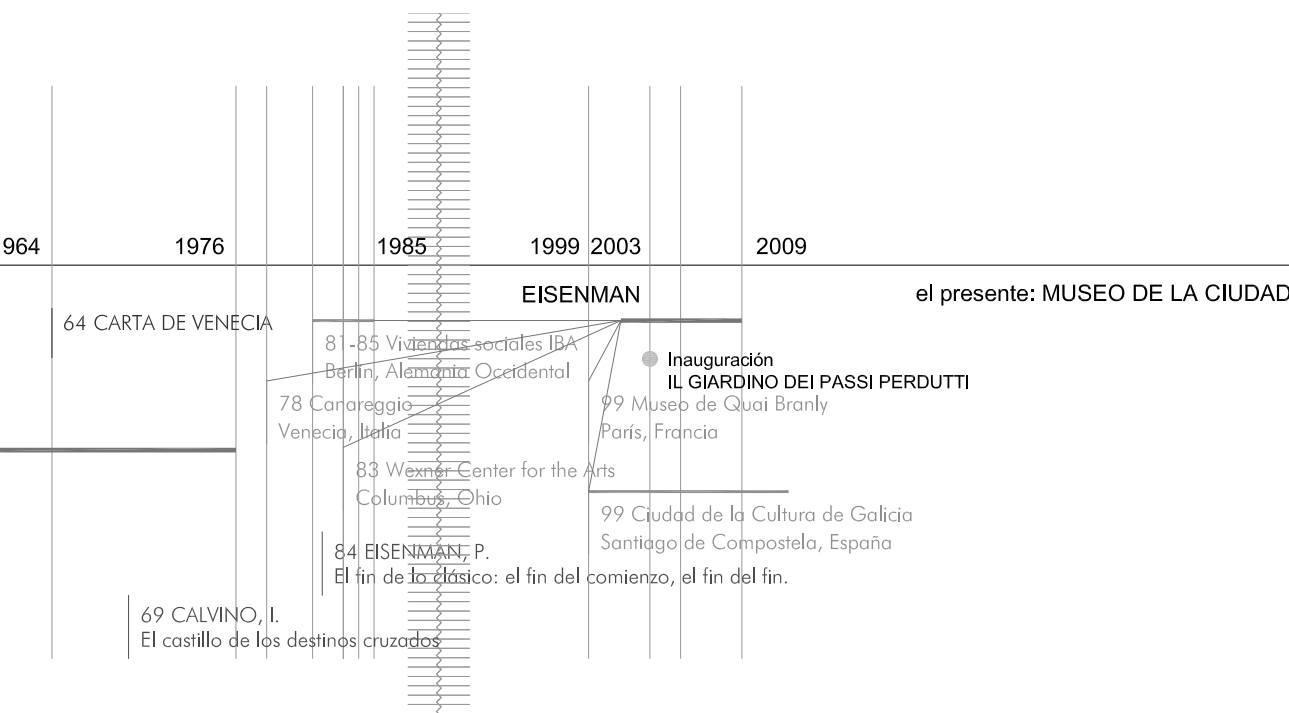
3. EISENMAN, Peter (1984) *El fin de lo clásico: el fin del comienzo, el fin del fin*. Arquitecturas nº48. La versión inglesa de este artículo se publica en Perspectiva 21, 1984. La traducción del inglés es de Gloria Bohigas y Luis Feduchi y la revisión de Rafael Moneo.

CASTELVECCHIO



CARTUJA

Cronología de las intervenciones en Castelvechio y en la Cartuja a través de la lectura del texto de Eisenman (1984) *El fin de lo clásico: el fin del comienzo, el fin del fin*. Representación de las Intervenciones y referencias textuales que contribuyen a realizar el ejercicio interpretativo sobre las obras seleccionadas. (Fuente: MGCG, 2010)

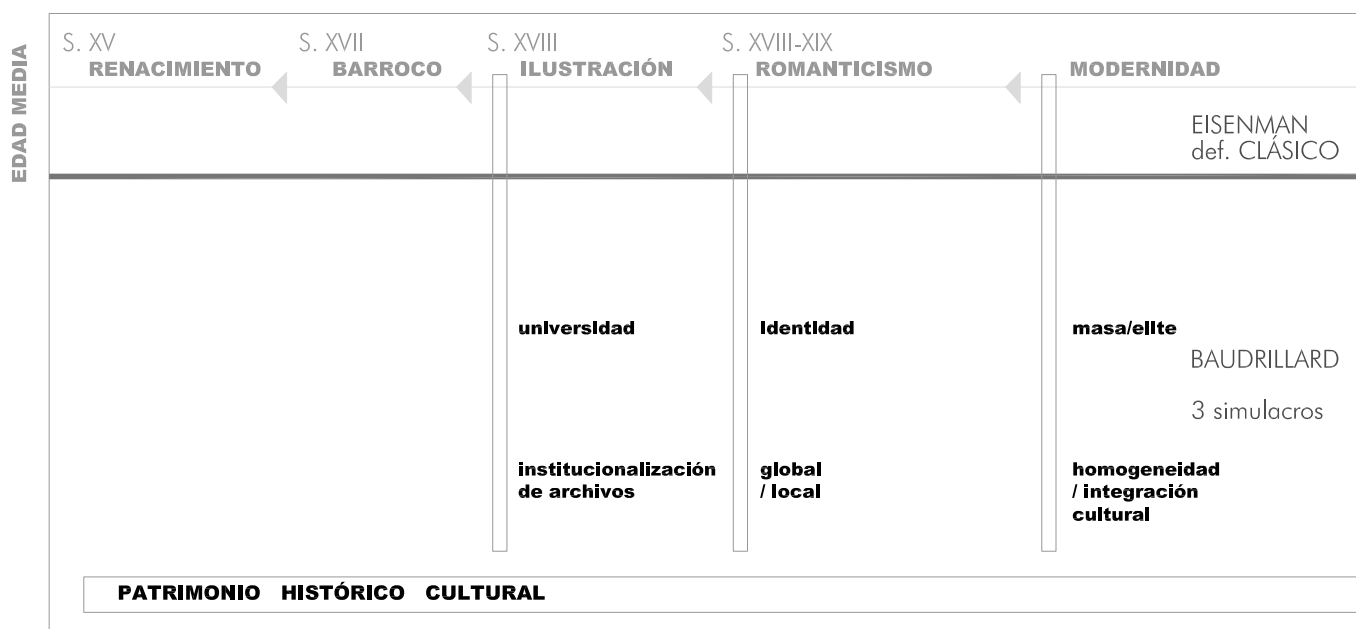


GEOMETRÍAS	REFERENCIAS
- Cannaregio, 1978. Venecia, Italia. - Viviendas Sociales IBA. 1981-1985. Berlín, Alemania Occidental - Wexner Center for the Arts, 1983-1984. Columbus, Ohio - Museo de Quai Branly, 1999. París, Francia - Ciudad de la Cultura de Galicia, 1999-presente. Santiago de Compostela, España	- Parque de la Villete, París - Monumento en Memoria de los judíos asesinados de Europa, Berlín - <i>Moving Arrows</i>. Castillos de Romeo y Julieta, Verona.

En el caso de estudio de la Cartuja se incluye la referencia al artículo que en 2005 publicó José Ramón Sierra sobre el proyecto patrimonial en la revista Neutra del Colegio Oficial de Arquitectos de Sevilla (COAS).

Para completar la aproximación de la teoría de la restauración monumental a la historia de la arquitectura es necesario incorporar algunos diagnósticos realizados a finales del siglo XX en relación a la situación de cambio vivida después de los años 80. Para poder dar cuenta de este cambio o ruptura debemos visualizar lo ocurrido a través de la historia para poder trasladarlo, asimismo, a la definición de patrimonio cultural.

En este sentido, se traza una genealogía de la “invención del patrimonio” que se inicia en el Renacimiento para finalizar con la presentación del texto de Eisenman. Se reconoce así la institucionalización de archivos que se produce en la Ilustración a partir de la



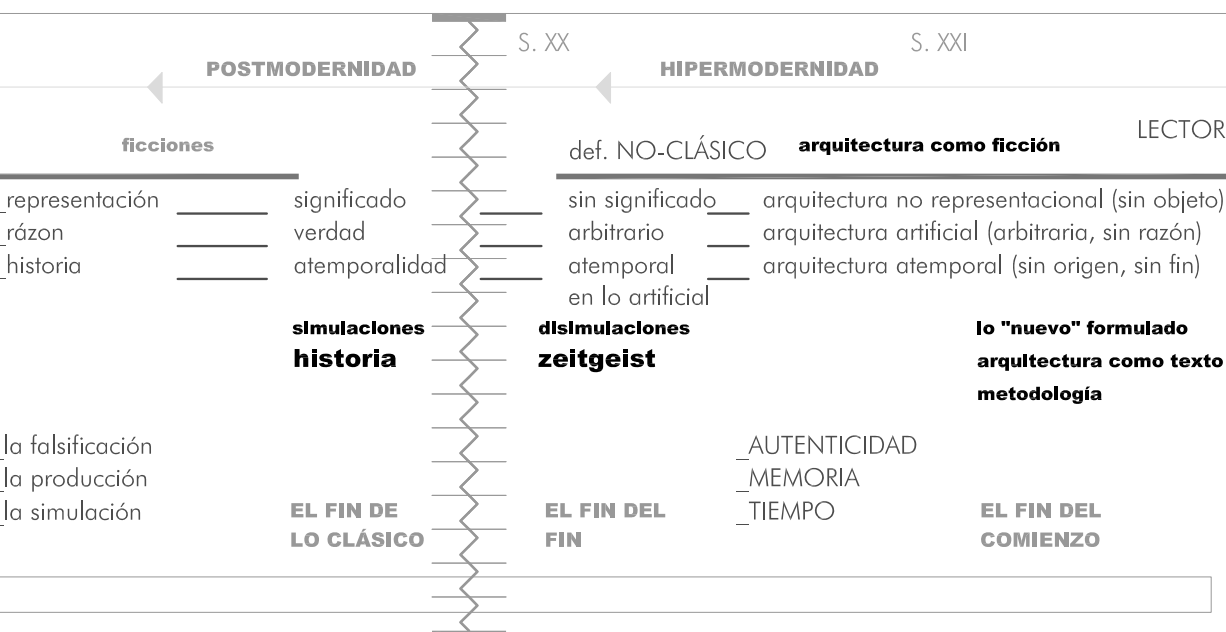
Genealogía de la “Invención del patrimonio” incorporando *El fin de lo clásico: el fin de comienzo, el fin del fin*.
(Fuente: MGCG, 2012)

búsqueda o la idea de Universidad.

Es en el Romanticismo donde germina el concepto de identidad como consecuencia de un primer inicio del debate global/local, para poder dar paso a una modernidad caracterizada por la confrontación masa/élite.

La búsqueda de homogeneidad y la necesidad de integración cultural arranca a mediados del siglo XX como consecuencia de todo lo ocurrido en la primera mitad. En este sentido, Bruno Zevi clasifica la situación de finales de los 80 como *Revolución* en la que se considera se ha cerrado un ciclo que duraba ya *5000 años* y que estaba caracterizado por un lenguaje oscilante *entre el mundo autoritario de las reglas y el transgresor de la libertad creativa* (ZEVI, 2000).

Se reconoce el cambio no sólo por la falta de "modelos y reglas" representada a través de una arquitectura heterogénea que domina el presente, sino sobre todo por el reconocimiento de los nuevos modos de hacer, de las nuevas herramientas de trabajo sustentadas en el ordenador como instrumento. Y se reconoce, asimismo, la búsqueda incesante de identidad como diagnóstico del presente. *El tiempo de toda representación ha acabado. Se representa al sujeto, en directo* (ZEVI, 2000). Lo que significa que la representación se presupone como proceso pero pasa a un segundo plano para dar paso al sujeto, en directo, en un tiempo simultáneo que demanda de inmediatez. Lo heterogéneo y la diferencia permiten que tenga lugar una nueva creatividad basada en una arquitectura que está pensada para captar valores *como la niebla, lo lóbrego, la baba...*



En esta línea, de reconocimiento de ruptura y cambio de plano en torno a finales de los 80 y principios de los 90, Peter Eisenman nos ofrece un texto que asimismo se entiende como diagnóstico y como punto de arranque de un inicio del siglo XXI caracterizado por la incertidumbre. *El fin de lo clásico: el fin del comienzo, el fin del fin*, es un texto que identifica una manera de hacer arquitectura que ha permanecido desde el siglo XV hasta los años 80, incluso durante el Movimiento Moderno. Lo clásico se entiende como una realidad que se define a través de tres ficciones: representación, razón e historia.

Lo clásico, la búsqueda del significado y la verdad, y lo atemporal son cualidades que hasta ahora han formado parte del hecho arquitectónico.⁴ La apuesta de Eisenman va más allá, definiendo tres supuestos para caracterizar a esta nueva arquitectura: *la arquitectura atemporal (sin origen, sin fin)*; *la arquitectura no representacional (sin objeto)*; y *la arquitectura artificial (arbitraria, sin razón)*.

Federico Soriano realizó una reseña del texto en la revista *Arquitectura* nº 270 en el año 1988, en la que bajo el título *El mito del laberinto en Eisenman* abordó una lectura crítica del mismo aportando una nueva estructura interpretativa:

- EL ORIGEN DEL MINOTAURO

Donde identifica la aparición cíclica de lo clásico con etapas de antropocentrismo en las que el hombre, situado en el centro, ha tratado de relacionarse con "la naturaleza" a través de mecanismos compositivos como la mimesis y de los que la arquitectura moderna no está tan alejada.

- EL ARQUITECTO DÉDALO

El hombre deja el centro, abandonando su dependencia del mundo de los objetos y de la máquina. Ante esta situación, en la que sobre todo se reconoce la inexistencia del origen, surgen nuevas formas de proyectar que incorporan conceptos como lo atemporal y la descomposición. El fragmento adquiere especial importancia en un modo de hacer arquitectura aún desconocido pero del que se identifican las ausencias de las ficciones de lo clásico que hasta ahora la han caracterizado.

- LA DESCOMPOSICIÓN DEL LABERINTO

Bajo este título se identifica *el negativo de la composición clásica* hasta ahora caracterizada por las relaciones *objeto-sujeto* y *objeto-partes del objeto*. La descomposición da paso a nuevas situaciones caracterizadas por módulos denominados *instrumento-signo* o *tipos-estructuras*.

- EL HILO DE ARIADNA

El soporte es la malla conformada por trazas: *la memoria, trazas de ausencia de presencias, o inmanencias, trazas de la presencia de ausencias*.

4. Cada una de las ficciones tenía un propósito fundamental: el de la representación dar cuerpo a la idea de significado; el de razón, codificar la idea de verdad; el de la historia, rescatar la idea de lo atemporal de las garras del continuo cambio. Dada su persistencia será necesario considerar que este período manifiesta una continuidad de pensamiento arquitectónico. A este modo de pensar lo llamaremos clásico.

(...) A pesar de la auto-proclamada ruptura que tuvo lugar con el Movimiento Moderno, tanto en ideología como en estilo, las tres ficciones nunca se han puesto en duda y, por lo tanto, permanecen inalteradas, lo que equivale a decir que la arquitectura, desde mediados del siglo XV, ha pretendido constantemente ser un paradigma de lo clásico, de lo atemporal, de lo significativo y de lo verdadero. En tanto en cuanto la arquitectura intenta recuperar los atributos de lo clásico, cabe ser calificada como de "clásica". (EISENMAN, 1984)

EL FIN DE LO CLÁSICO: EL FIN DEL COMIENZO, EL FIN DEL FIN			TESIS		
<i>representación</i>	<i>significado</i>	<i>sin objeto, no representacional</i>	autenticidad	superposición transformaciones	deconstrucción (lenguaje)
<i>razón</i>	<i>verdad</i>	<i>sin razón, arbitraria</i>	memoria	rememoración	museología y museografía (transferencias)
<i>historia</i>	<i>atemporalidad</i>	<i>sin origen, sin fin</i>	tiempo	fenomenológico, simultáneo	espacios intermedios (tránsito)

Esquema/resumen de la actualización de las ficciones de P. Eisenman. (Fuente: MGCG, 2012)

- LA HAZAÑA Y TRAICIÓN DE TESEO

El fin de lo clásico es el fin del Movimiento Moderno. Desestabilizar para innovar. Superar el valor originario del programa y la consideración del lugar como origen para dar paso al reconocimiento de un soporte más complejo que, como si fuera un palimpsesto, nos permita volver a escribir sobre él.

El concepto de ficción utilizado por Eisenman en el texto *El fin de lo clásico: el fin del comienzo, el fin del fin* nos ofrece una norma, una pauta para leer la arquitectura. Representación, razón e historia se presentan como claves interpretativas clásicas de la arquitectura o supuestos que deben ser ahora revisados.

El ejercicio que se propone no pretende sustituir estas tres ficciones sino matizarlas, reconocer la evolución de los diferentes conceptos en la contemporaneidad ofreciendo una nueva manera de leer, sobre todo y ahora, el pasado.

La actualización de este mecanismo de identificación de ficciones para representar el objeto arquitectónico nos lleva a proponer otras tres nuevas que tienen que ver con los planteamientos trabajados a lo largo de la investigación: *Memoria, tiempo y autenticidad* se proponen como ficciones que sirven para diagnosticar la realidad que quiere representarse. La *memoria*, que se actualiza a través de ese recuerdo, el *tiempo* siempre fenomenológico y diferente dentro de la globalización, y la *autenticidad*. La autenticidad reconocida como superposición de transformaciones a partir de las cuales hay que definir los valores a conservar. Por lo tanto, la arquitectura se sitúa proporcionando respuestas, escenarios de encuentro sobre los que puedan producirse transferencias de conocimiento a partir de la experiencia.⁵

Como siempre Eisenman se adelanta, y es capaz de describir instrumentos de interpretación de la arquitectura basados en la comprensión del *zeitgeist*, generando un nuevo escenario de trabajo en el que la apuesta por la diferenciación proporciona nuevos caminos para la creación.⁶

La apuesta por una memoria como ejercicio selectivo de las imáge-

5. Por eso, en el mismo momento en que los flujos de información y energía que recibía el sistema comienzan a cambiar hasta hacerse visibles —como consecuencia de la transformación del entorno artificial— la arquitectura comienza a reclamar, paradójicamente, una autonomía propia, que se muestra cada vez más ficticia cuanto más se adentra en el final del siglo XX, hasta que situada en el tránsito hacia el entorno virtual, no pueda sino asumir un nuevo y diferente papel: aquel que le corresponde como una técnica más de la comunicación mediática. (MORENO PÉREZ, 2003)

6. "Zeitgeist, en alemán, "Espíritu de los tiempos", es un término usado frecuentemente en la Historia del Arte para referirse al complejo de hábitos económicos, sociales y culturales que caracterizan una época. Extraído de una nota a pie de página de un artículo de Alejandro Zaera Polo "La Máquina de Resistencia Infinita de Eisenman" publicado en la revista EL CROQUIS N° 83 PETER EISENMAN 1990 1997.

nes del pasado, como remembranza, como mecanismo de generación de lo nuevo, nos remite a lo que W. Benjamin definió como “Desenterrar y Recordar” donde la memoria *no es un instrumento para inspeccionar el pasado, sino más bien el medio por el que esta inspección acontece*.⁷ Nos interesa el acto de excavar y desenterrar que debe producirse y en el que, de alguna manera, no se buscan estratos únicos y “verdaderos” sino que se contempla la posibilidad de encontrar diferentes situaciones fruto de la acción de volver sobre el “estado de las cosas”.

La generación de una especie de “informe arqueológico” a través de la memoria se apoyará en el recuerdo generado a través de la construcción de imágenes y no describirá únicamente la estratigrafía a través de los objetos encontrados sino que también contemplará a aquellos estratos que, sin formar parte de este recuerdo concreto, también tuvieron que ser atravesados. Y para ello el mecanismo o estímulo sobre el que construir el recuerdo será el *déjà vu* entendido como recuerdo del presente (tal y como lo entiende Paolo Virno y se ha desarrollado en el capítulo 2).

El proceso de crisis al que se somete la arquitectura de finales de los 80, descrito por numerosos autores, puede leerse en claves de autenticidad, verdad o realidad. La redefinición de estos conceptos, necesaria ante este panorama, puede leerse en claves de oportunidad (EISENMAN, 1988). Por primera vez se cuestiona la importancia del origen como acontecimiento de gran valor que caracterizaba a lo auténtico, dando paso a situaciones en las que lo banal adquiere importancia frente al exceso de diseño y estetización.

Todo esto no puede comprenderse sin la lectura benjaminiana sobre *la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* que es el ejemplo, máximo exponente, de la pérdida de aura como consecuencia de la falta de relación con lo que hasta ahora se ha denominado “el original”. Es a partir de aquí cuando “la diferencia” pasa a ser cualidad de lo auténtico, en el sentido de valorar aquello que no está y, de repente, entra en juego. La búsqueda de la diferencia encuentra su referencia en lo banal como resultado de un proceso no regulado. La banalización del objeto tiene que ver con su temporalidad y con el desplazamiento que pueda sufrir ante su percepción.

En su texto *Moving Arrows, eros and other errors* (London AA, 1986) Eisenman habla de discontinuidades frente a una definición de la arquitectura que únicamente reconoce presencias. La consideración del lugar como escenario en el que situar diferentes fragmentos (temporales) implica una nueva forma de trabajar (un modo de hacer), capaz de ofrecer una respuesta un tanto deconstructiva. Para ello se ofrece el *scalling*⁸ como herramienta de trabajo para desestabilizar, en el caso del presente introduciendo el matiz que diferencia la ausencia del vacío, definiendo a la memoria como huella de una presencia anterior y a la inmanencia como huella de una posible presencia.

7. Esta idea de “memoria”, trasladada al glosario de términos adjunto al final de la investigación, ha sido extraída del libro publicado por el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 2010 bajo el título *Archivos de Walter Benjamin. Imágenes, textos y dibujos*, que edita por primera vez en español el volumen de archivos publicados originalmente en Alemania en 2006, permitiéndonos acceder a estos materiales benjaminianos a través de una cuidadosa y ordenada publicación.

El libro se publicó con ocasión de la exposición “Walter Benjamin. Constelaciones” que tuvo lugar en el CBA en Madrid entre el 17 de noviembre de 2010 y el 6 de febrero de 2011.

8. El *scalling* es una herramienta de trabajo utilizada por Eisenman que introduce un mecanismo de ruptura con el presente a través de una manipulación de la forma (escala) y su desplazamiento.

La generación de la forma supera este discurso pero no deja de reconocer la importancia de estos fragmentos incorporados, bien como elementos del pasado, bien como elementos del presente, que sirven para hilvanar una lectura del presente a partir del pasado, haciendo uso de la materialidad (asociada al tiempo) y la incorporación del lenguaje (contemporáneo) como respuesta constructiva que forma parte del proyecto.

El tiempo entendido como construcción cultural, un proceso en permanente transformación que incorpora al individuo y a lo colectivo, a la biografía y a la historia como relatos temporales. Un tiempo que hemos denominado fenomenológico porque no puede entenderse sino a partir de la comprensión de que *cada cultura construye su propia percepción del tiempo*. (AGUDO, 2012)

(...) el tiempo de la arquitectura no es un tiempo lineal, que es un tiempo interrumpido, un tiempo desenchajado, en el que las asumidas nociones de presente (y de pasado como presente sido y futuro como presente por venir) son dislocadas (VELA, 2010). En este discurso juega un papel relevante la idea de ruina como estado inicial, como fragmento del pasado cuyo aura es capaz de proyectar hacia el futuro interpretaciones que posibilitan una respuesta de presente sin aspirar a recuperar “el original”, reconociendo en la definición de la autenticidad un nuevo mecanismo de superposición de estratos que representa un proceso.

La ruina entendida como origen ofrece la posibilidad de reconocer a la arquitectura como *archivo*, lugar en el que la memoria adquiere un papel relevante (como experiencia), entendido el archivo como conservación de la memoria, con la correspondiente reivindicación del papel de la arquitectura.⁹

Y la idea de autenticidad donde lo que nos interesa no es el origen, tampoco el fin, sino un inicio que existe y que no está detrás de nosotros sino delante. Un concepto que necesariamente incorpora al proyecto como instrumento, porque se trata de proyectar (hacia delante) a partir del entendimiento de una realidad en la que también es necesario sentir¹⁰. Y donde debemos centrar nuestra atención en desvelar la estructura del objeto para entender al objeto en sí: no estamos en condiciones de desvelar verdades sino de poner en relación para construir algo que está por venir.¹¹

La modulación del concepto de autenticidad en la restauración ha constituido la clave sobre la que se sustentan todas las teorías restauradoras. (RIVERA, 2008)

Rivera Blanco ha situado el debate de la Restauración Monumental en la construcción del término “autenticidad”, o en lo que ha definido como su modulación.

Desde finales del siglo XIX, León de Marleville (1844) defendió una

9. Parece como si J. Vela estuviera leyendo a B. Groys en este reconocimiento de la ruina como archivo cultural.

10. (...) porque la autenticidad es el resultado de una expresión personal que implica la capacidad de sentir y proyectar. La síntesis de esta capacidad, que expresa la unidad del autor y persigue la unicidad del momento en el cual ha estado realizada la obra, es irreplicable. (ESTEBAN, 2008: 534)

11. (...) Derrida cita a Rousset: “Llamaré “estructuras” a estos constantes formales, estas ligaduras que traicionan el universo mental reinventando por cada artista de acuerdo con sus necesidades (...) “Estructura” es entonces la unidad de forma y significado... la forma, como el trabajo, es tratada como si no tuviera origen... la estructura deviene el objeto mismo.” (LORENZO-EIROA, 2008: 163)

conservación de los monumentos muy alejada de la conservación material, algo que sin embargo no debió de quedar resuelto a tenor de las teorías desarrolladas a posteriori.¹² La carta de Cracovia (2000) en su glosario de términos incluyó la definición de autenticidad, aclarando la necesidad de incorporar *desde el original hasta el estado actual* y obviando, al mismo tiempo, cualquier referencia al futuro y a la contribución del porvenir desde el proyecto. Este documento, que es el último texto de carácter internacional que refleja un posicionamiento consensuado en materia de restauración, ha supuesto un gran avance en relación a la definición del concepto, aclarando así la terminología y la teoría sobre la que se sustenta. Sin embargo, siguen siendo necesarios otras aclaraciones que incorporen, como hemos apuntado, referencias al futuro y al papel que desempeñan los patrimonialistas sobre los objetos del pasado. Porque, que duda cabe, constituimos un estrato más a formar parte del objeto sobre el que se actúa. No podemos proyectar sobre estos objetos como si fuera la última vez que se va a producir una intervención en ellos.

La solución a esta situación, tal y como se ha dicho a lo largo de la investigación, está en la consideración de estos objetos como archivos o configuraciones patrimoniales. El propio Groys define este soporte, caracterizado por una estructura sin origen ni fin en la que somos capaces de participar generando nuevas lecturas y aproximaciones, incorporando referencias continuadas al concepto de autenticidad que siempre aparece entrecomillado en sus textos. De esta forma atiende el problema:

(...) Y así, se sigue adscribiendo a los productos culturales una especial cualidad de "autenticidad": porque, aunque no consigan representación mimética alguna, al menos tienden, con la mejor de las intenciones, a una tal representación. La autenticidad se entiende, así como una derrota involuntaria de la intención mimética –como una mimesis de lo no mimético-. En ello se expresa un cierto complejo de inferioridad de la cultura moderna frente a la tradición, desde el que las nuevas formas, que no pueden verificarse por la vía de la mimesis, son interpretadas como efectos de un accidente en la realidad.

(...) Pero, a su vez, eso significa, que el proceso en el que se distingue lo nuevo de lo antiguo debe ser racional y debe controlarse. Lo nuevo auténtico no se origina. (GROYS, 2005: 46-48)

12. "el interés por la supervivencia de un monumento no coincide con la identidad de los materiales, sino en la identidad de sus formas y proporciones, incluso en detrimento de la materia o de la sustancia".

"sustituir una piedra que cede por una piedra que resiste, murar de nuevo una pared que el tiempo ha deshecho, reerigir una aguja que se cae, reforzar una ventana que se abarca, reproducir la ornamentación mutilada, no es profanar el monumento, es hacerlo revivir. El interés de su perpetuidad no reside en la identidad de los materiales que sirvieron para su construcción, sino en la identidad de su forma y su estructura". (Sobre León de Mallerville en RIVERA, 2008)

Donde surge la idea de representación como el mecanismo de simulación que describe el papel de los objetos en el presente. Porque construimos representaciones de los objetos patrimoniales para resolver nuestra incapacidad de ofrecer acciones miméticas, dando paso a la autenticidad como proceso. Definiendo así la representación, no sólo como ahorificación, sino como recuerdo que se construye a partir de un índice que revela la estructura del proceso y en la que tiene un papel fundamental lo que Husserl denominó la

“intención” para aclarar así la necesidad de que la percepción esté siempre dirigida. (SAFRANSKI, 2007: 107)

La traslación de estas ficciones al ejercicio de interpretación contemporáneo de la arquitectura demanda de un afinamiento capaz de matizar los instrumentos en su aplicación a aquello que tiene que ver con el tiempo y el espacio. En este sentido se apunta a la *deconstrucción* como proceso sobre el que soportar la autenticidad, para abordar el estudio interpretativo de estas arquitecturas aparentemente no complejas. La posibilidad de invertir la jerarquía de aproximación al objeto así como la incorporación del fragmento como inicio o punto de arranque del ejercicio, resuelven gran parte de las dificultades que genera el estudio de estos objetos.

Para incorporar el tiempo se apuesta por los *espacios intermedios* como los lugares en los que se producen gran parte de estas simultaneidades temporales que a su vez tienen que ver con la el uso dinámico del espacio (no estático). *El objeto es una sección* vuelve a surgir como instrumento de lectura para aproximarnos a estos espacios de límites difusos en los que resulta fácil incorporar gran parte de los parámetros que operan en la contemporaneidad: luz, accesibilidad, espacios de sociabilidad, tránsito, transferencias, etc.

La memoria, que de alguna manera también opera desde la deconstrucción, se traslada al ejercicio de rememoración permanente que nos ofrece la museografía y la museografía en este tipo de proyectos culturales. La relación objeto/espectador/actor resulta clave para comprender los ejercicios proyectuales ante los que nos situamos en los que la selección del discurso forma parte de la traslación del recuerdo.

deconstrucción / espacios intermedios / museología y museografía

- Deconstrucción (lenguaje)

La lectura que se realiza de cada uno de los edificios utiliza la interpretación del fragmento como herramienta de aproximación: una mirada a través de la comprensión de las diferentes partes que sirven para formar el todo. No se pretenden realizar discursos cronológicos, aunque por supuesto subyace la lectura histórica de cada uno de los proyectos, sino que se confiará al fragmento la posición de comienzo del mecanismo deconstructivo, por su capacidad de concentrar las claves de lectura del resto de la intervención.

Porque la deconstrucción es un pensamiento de la escritura que obliga a la lectura. Porque la arquitectura, y ahora el patrimonio, han sido definidos como un “texto”. Porque construimos representaciones o “estamos en representación” asumiendo como parte de nuestra responsabilidad el compromiso de transmitir lo aprendido. Porque estamos inmersos en un *acto de envío*.

Para situarnos en este escenario en movimiento que caracteriza a la deconstrucción (y también a la fenomenología de la percepción) Derrida definió a los “indecidibles”, que traduciremos ahora como esa abstracción formal necesaria para generar la estructura de un texto¹³. Una conceptualización casi atemporal, o ajena a lo temporal que, por una parte, suspende la lectura del objeto al mismo tiempo que introduce aperturas por las que puede tener lugar la dislocación como mecanismo para iniciar la comprensión del objeto.

De esta forma se define el siguiente léxico de la deconstrucción compatible con los planteamientos de esta investigación:

- *archiescritura*: *marca reiterable, inscripción como condición de la significación.*

Lo trasladamos a la idea de índice y a su capacidad para generar intensidades y representaciones.

- *huella*: nos interesa como representación del pasado.

- *entame*: *inicio o merma, encentadura que corta y empaña la integridad del origen desde el comienzo.*

Punto de arranque de la percepción, siempre intencionada.

- *difference*: para incorporar la autenticidad de la diferencia, la posibilidad de que lo banal entre en el juego de lo que tiene valor.

- *espaciamento*: el valor del fragmento.

- *texto*: para soportar el significado de la lectura como procedimiento.

- *parengon*: *lo “accesorio”, el detalle exterior que ante la mirada micrológica se revela como instancia “clave” para descifrar una obra.*

13. Esta reflexión y descripción de la deconstrucción en Derrida está basada en el prólogo que Patricio Peñalver realiza para la publicación del libro *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía. La retirada de la metáfora*. (DERRIDA, 1989)

Por lo tanto, la deconstrucción no será un método sino una forma de lectura del objeto: diseminación, pensamiento de la escritura, de la *différance*, de la huella... podrían ser otras acepciones para un término que contiene connotaciones algo negativas. El objetivo final es



Fragmentos incorporados a la materialidad del muro en el que el revestimiento a base de mortero de cal ejerce de soporte, de superficie que compone. La lámpara y el dispositivo de desplazamiento individual, más unos pedestales de piedra, se adosan a este collage del tiempo en la Cartuja. (Fuente: MGCG, 2011)

estar en representación como envío, es decir, nuestro compromiso es transferir lo aprendido en cada lectura.¹⁴

En este sentido, la resolución del detalle como tarea proyectual recurrente en Scarpa, se aprecia en el gran número de soluciones constructivas que existen en sus dibujos sobre el proyecto en Verona y en la ausencia de planimetría general. Esta forma de trabajar, en la que se mezcla la cultura del trabajo de las oficinas norteamericanas con lo artesanal, no repercute de forma negativa en el resultado, sino que viene a poner de manifiesto, una vez más, la posibilidad de trabajar desde las partes. El uso de la escala, en este caso del zoom, para construir un proyecto a partir de su ejecución, está también presente en la Cartuja en la que la planimetría de proyecto incluye la descripción formal y material de diferentes fragmentos: una escalera, una fuente, un memorial, una mesa, un sillón...

El propio Tafuri reflexionó sobre este asunto en su artículo *El fragmento, la "figura", el juego. Carlos Scarpa y la cultura-arquitectura italiana* donde aclara como esta forma de trabajar es un tanto ajena a la cultura italiana (y al debate europeo de los años 50-60) e incluso como durante años fue entendida casi como una especie de provocación. Scarpa se identifica con un arquitecto comprometido con el lenguaje arquitectónico como tal e incluido en el denominado estilo wrightiano. No le interesa el concepto de obra en la arquitectura, tampoco es el prototipo de diseñador enmarcado en la generación de productos (de diseño) para el consumo. Su dedicación al "fragmento" se entiende como *un juego de sabiduría formal* que para nada deja de lado la significación. De hecho se le identifica como arquitecto que trabaja el lenguaje, para construir una poética basada en la interpretación, *que se podría leer en clave "melancólica" como traslación moderna de la alegoría barroca de benjaminiana memoria* (TAFURI, 2008).

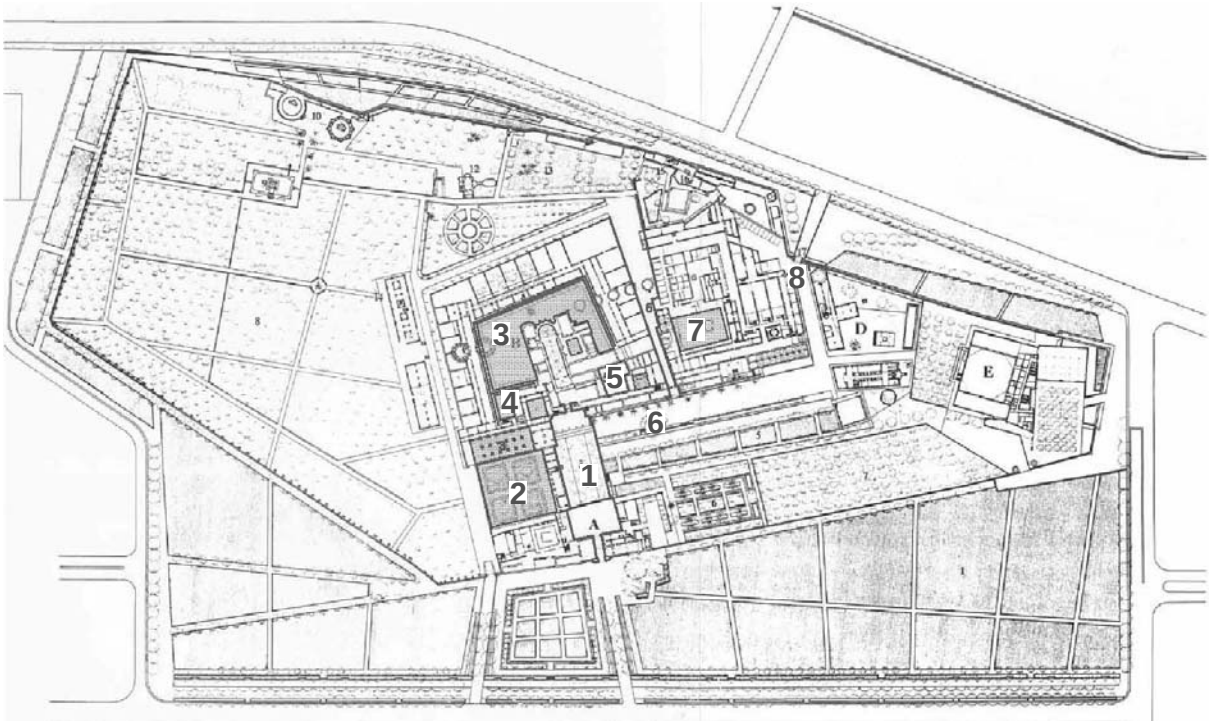
14. La deconstrucción irrumpe en un pensamiento de la escritura, como una escritura de la escritura, que por lo pronto obliga a otra lectura: no ya imantado a la comprensión hermenéutica del sentido que quiere-decir un discurso, sino atenta a la cara oculta de éste —y en el límite, a su fondo de ilegibilidad y de deseo de idioma—, a las fuerzas no intencionales inscritas en los sistemas significantes de un discurso que hacen de éste propiamente un "texto", es decir, algo que por su propia naturaleza o por su propia ley se resiste a ser comprendido como expresión de un sentido, o que más bien "expone" éste como efecto —y con su legalidad y necesidad específica— de una ilusión para la conciencia. (...) (Peñalver en DERRIDA, 1989: 15)

Tafuri cuestiona este abordaje de la obra de Scarpa desde el fragmento entendiendo que un fragmento reivindica siempre su condición de totalidad perdida, aparentemente irre recuperable. Nos interesa recuperar la idea de fragmento de Blanchot a la que hace referencia a través de Teyssot:

Georges Teyssot, al evocar la obra de Scarpa junto con un texto de Maurice Blanchot, ha hablado de "arquitectura pulverizada, fragmentos de un discurso fúnebre". Y, sin embargo, los pasajes de Blanchot que el evoca hablan de una forma muy distinta sobre el "fragmento" y pertinente a una lectura no "luctuosa" de Scarpa. Leemos de nuevo a Blanchot: "Quien dice fragmento ha de decir solamente fragmentación de una realidad preexistente o fase de un conjunto que aún no es. La razón por la cual es difícil concebirlo es la exigencia de la comprensión en virtud de la cual no es posible conocimiento sino es del todo, como la vista es siempre vista de un conjunto. Según esta comprensión sería necesario que, cuando hubiese un fragmento, hubiera una designación sobreentendida de algo entero que ha existido anteriormente o que existirá más tarde..." No obstante, prosigue Blanchot, "hay que esforzarse por identificar en la "explosión", en el desorden, un valor que no sea puramente negativo. Y tampoco privativo o simplemente positivo. Es como si se hubieran roto, pero de una forma misteriosa, la alternativa y la obligación de afirmar ante todos el ser cuando se quiere negarlo... De la misma forma el poema fragmentario es un poema no inacabado, sino que abre a otro modo de cumplimiento: ese modo que está en juego en la espera, en la interrogación o en una afirmación que no se puede reducir a la unidad." (TAFURI, 2008)

La metodología de trabajo seguida en estos ejercicios estará basada fundamentalmente en la interpretación de imágenes y en los materiales de proyecto (croquis, planimetría, montajes, etc.), seleccionados a partir de las partes que van a representar a la arquitectura. Para el primer caso se recurrirá además al trabajo de campo a través de la entrevista realizada a uno de los arquitectos.

Leer la planimetría es un mecanismo de interpretación contemporánea poco ensayado que en la mayoría de las ocasiones suele generar muy buenos resultados. Para abordar el estudio de estas obras es necesario saber leer la planimetría de proyecto: la composición, las escalas, las leyendas..., simetrías, abatimientos... distintas temporalidades esbozadas... algo parecido a lo que ha estado ensayando durante tanto tiempo Miralles y antes otros como Lutyens.



Espacios intermedios del monasterio de Santa Mª de las Cuevas: 1.- Entrada principal. 2.- Jardín del Padre Nuestro y jardín del prior. Acceso al CAAC. 3.- Claustro. 4.- Memorial del agua. 5.- Biblioteca. 6.- Pasaje de procuración. 7.- Claustro de legos. 8.- Puerta del río. (Fuente: MGCG, sobre la planimetría de *La Cartuja recuperada*)

- Espacios intermedios (tránsito)

La *representación* de estas dos obras se aborda desde la definición de “los espacios intermedios de relaciones”¹⁵. En el caso de Scarpa, el jardín de Castelvechio y “los pasos perdidos” de Eisenman y, en el caso del claustro de monjes, a partir de la aproximación a aquellos espacios de relación, situados entre el interior y el exterior, y que se constituyen como piezas clave para la construcción de este lugar: la pérgola-vestíbulo de acceso al CAAC, el claustro, el claustro y el claustrillo, el arco de procuración y el memorial del agua.

Situar su intervención en el jardín de Castelvechio, “salir del museo”, es una de las decisiones clave para entender la operación de Eisenman. La musealización de su obra en este ejercicio efímero no encuentra cabida en la escala de las salas expositivas de Scarpa ni quiere, además, entrar en conflicto con las piezas musealizadas convertidas ya en parte de la arquitectura de Castelvechio.

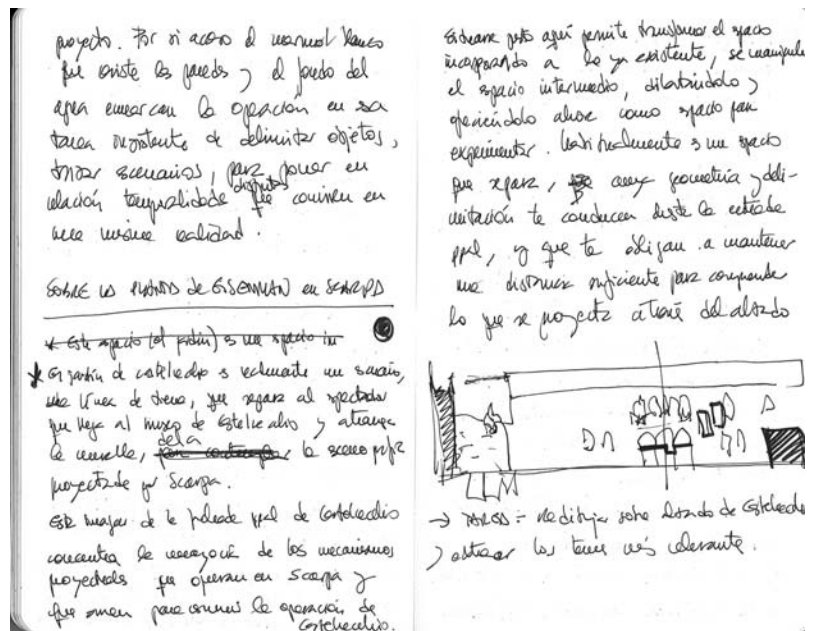
El jardín de Castelvechio es realmente un escenario, una línea de tierra, que separa al espectador que llega al museo y atraviesa la muralla de la escenografía proyectada por Scarpa. Esta imagen de la fachada principal de Castelvechio concentra la mayoría de los mecanismos proyectuales que operan en Scarpa y que sirven

15. El trabajo de investigación presentado en 2003 para superar el período de investigación de los cursos de doctorado, “*La habitación en el umbral: apuntes sobre arquitectura distante*”, permitió comprobar cómo a través de estos espacios de relación, intermedios y cargados de ambigüedad, pueden extraerse las claves para comprender el proyecto de arquitectura. En ellos se resuelven gran parte de los cuestionamientos proyectuales ofreciendo respuestas para la interpretación arquitectónica.

Por lo tanto, la arquitectura contemporánea, o mejor la interpretación contemporánea de la arquitectura, convierte el estudio de los espacios intermedios en pauta de lectura. Justo donde la arquitectura pierde “materialidad” se concentran las claves que resuelven la comprensión del espacio.

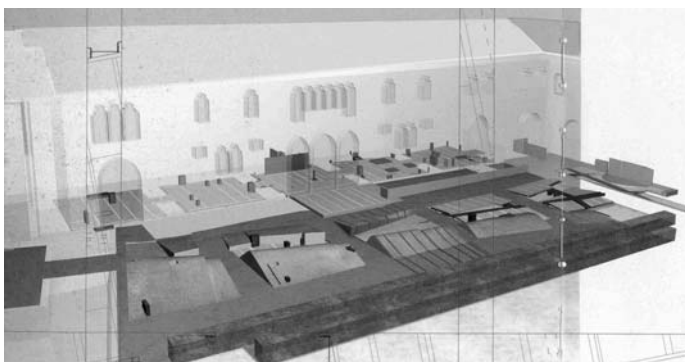
Croquis del alzado principal de Castelvecchio. El alzado de Castelvecchio como fondo o escenografía proyectual capaz de condensar todos los mecanismos que permiten formular el proyecto. (Fuente: Cuaderno de tesis 5/6. MGCG, 2011)

A propósito de la reconstrucción en estilo de los años 20 se indica como *para construir la fachada del nuevo museo, las barracas napoleónicas fueron modificadas con la inserción de ventanas góticas y renacentistas tomadas de edificios veroneses que habían sido demolidos durante la transformación de la ciudad al final del XIX.* (Di Lieto en OLSBERG, 1999: 68)



para resumir la operación de Castelvecchio. Situar aquí permite transformar el espacio incorporado a lo ya existente, se manipula el espacio intermedio, dilatándolo y ofreciéndolo ahora como lugar para experimentar. Habitualmente es un espacio que separa, cuya geometría y delimitación te conducen hasta la entrada principal, y que te obligan a mantener una distancia suficiente para comprender lo que se proyecta a través del alzado.

Una aproximación inicial a las perspectivas generadas durante la redacción del proyecto permite apreciar como la intervención de Eisenman va más allá de una simple actuación en el jardín. La fachada se constituye como un plano especular, o como eje de traslación, para que tenga lugar el encuentro o las relaciones esperadas entre la obra de Eisenman y Scarpa en Castelvecchio.



Perspectiva (3d) del proyecto *El jardín de los pasos perdidos* que permite comprobar cómo la fachada se utiliza como plano especular o de traslación entre el interior del museo y la instalación en el jardín. (Fuente: DAVISON, 2003)



Vista de la fachada del palacio de Castelvecchio con la instalación de Eisenman en el jardín. (Fuente: Pablo Lorenzo-Eiroa, AMC)

- Museología y museografía (transferencia)

La recepción de lo que se quiere conservar de la memoria está formada por imágenes que se construyen a partir del recuerdo del presente, en el que el *déjà vu* es el mecanismo perceptivo a través del cual nos relacionamos con los objetos del pasado. La traslación de este hecho al campo de la museología y museografía no tiene que ver con la necesidad de elaborar discursos interpretativos que condicionen la mirada del espectador. Todo lo contrario, se trata de reformular estas disciplinas, entendiendo que su campo de acción debe centrarse en la construcción de soportes y mediaciones capaces de posibilitar las lecturas deconstructivas que puedan tener lugar, encaminadas a generar algo nuevo.

Lo que se propone ahora es tratar desde estas disciplinas la incorporación de otros contenidos que no siempre serán objetos aislados y que, de alguna manera, están caracterizados por una cierta autorreferencialidad. ¿Cómo incorporar una traza o huella del pasado?, ¿cómo resolver un ejercicio conmemorativo, un memorial que trate de resolver relaciones pasado/presente como mecanismo de proyecto futuro?. ¿Cómo musealizar un resto arqueológico, un fragmento del pasado que subyace como estrato y que emerge para compartir espacio con la arquitectura contemporánea?. ¿Cómo resolver la incorporación de una traza o huella del pasado?. Estas son algunas de las tareas pendientes y que caracterizan a gran parte de la arquitectura del siglo XX e inicios del XXI.

Y para ello hemos reconocido la definición de una “objetualidad patrimonial” significada por el arte. El mismo Agamben reflexiona sobre la definición del lugar en el que se sitúa/produce la cultura humana a través de las relaciones con el “inasible objeto”. En su libro *Estancias*, en la parte que trabaja sobre la obra de arte frente al dominio de la mercancía realiza un ejercicio comparativo a través de lo que ha significado el juguete como objeto, recurriendo para ello a Duchamp, y a los *ready-mades*, y a Baudelaire en un texto que describe la visita que un niño realiza a casa de Madame Panckoucke o el Hada del juguete, se identifican tres actitudes diferentes frente al juguete: la primera, aquella en la que se modifica el uso de un objeto existente que no es un juguete (por ejemplo, la transformación de una silla en una diligencia); la segunda, la colección de juguetes, exponiéndolos como si fueran objetos de un museo; y la tercera, aquella situación en la que el niño necesita develar la esencia del juguete que tiene entre manos, y para ello decide descomponerlo, fragmentarlo, para poder identificar sus partes e intentar llegar a lo que se puede denominar “alma”, si es que la tienen.

Esta clasificación es trasladable al mundo de los objetos patrimoniales y las relaciones que mantenemos con ellos, sobre todo si además tenemos en cuenta las hipótesis que identifican el origen del juguete en aquellos objetos pequeños, miniaturas, que formaban parte de los ajuares funerarios con un significado religioso.

Pero el eterno debate sigue vigente, la necesidad de resolver las relaciones objeto-sujeto como clave para esbozar las bases sobre las que trazar la historia del hacer humano. Agamben finaliza el capítulo con un escolio necesario en el que clarificar la siguiente cuestión:

“¿Dónde está la cosa?

(...); pero, en el límite, es verdad de toda creación humana, ya sea una estatua o una poesía. Sólo en esta perspectiva podrá la antropología futura llegar a definir un estatuto del objeto cultural y a localizar en su topos propio los productos del “hacer” del hombre.” (2006: 113)

Esta necesaria implicación de la mirada antropológica nos permite incorporar una lectura más local de la relación con los “objetos”, en este caso situados temporalmente en la ciudad de Sevilla. Vicente Lleó nos ofrece una investigación sobre la fiesta del Corpus Christi en Sevilla en los siglos XVI y XVII que trata de completar el conocimiento de esta celebración a través de la aportación de la micro-historia. Se reconoce así la importancia del papel desempeñado por las arquitecturas efímeras de los numerosos artistas que trabajaban proyectando escenografías urbanas apenas descritas, que pasaban casi desapercibidas para los historiadores del momento y que sin embargo pueden ser reveladoras de las características del barroco sevillano.¹⁶

El mismo autor insiste, a propósito de otras reflexiones en torno a la historia de la ciudad, en la importancia de entender a la arquitectura sevillana como resultado de la multiplicidad de sus muebles-elementos: columnas, capiteles, fuentes, arcos, etc. Atendiendo al micro-objeto, al fragmento, como aglutinador de conocimiento y como conformador de las relaciones complejas que se producen en estos espacios y que necesitamos desvelar finalmente.

16. *Para la comprensión del arte sevillano, en su Siglo de Oro, la fiesta del Corpus Christi es de excepcional importancia, como intentaremos poner de manifiesto a lo largo de estas páginas; aunque no sea más que porque sus comienzos, apogeos y decadencia siguen sus cursos paralelos. Por otro lado, la fiesta del Corpus es ocasión de elaborar, decorar y pintar un sinfín de las actualmente llamadas “arquitecturas efímeras”. Estas, construidas con materiales livianos, “apariencias”, como las denominan los contemporáneos, relativamente baratas, permiten un juego más libre de la imaginación y mayores audacias que cuando los artistas tienen que enfrentarse a obras “auténticas”, en donde imperan los condicionantes económicos y las propias leyes de la Física, de tensión y resistencia. En una memorable lectura, pronunciada durante el XXIII Congreso de Historia del Arte de Granada y titulada “Micro-Architecture as the Idea of Gothic Theory and Style”, el Profesor Bucher se refirió a cómo es en la orfebrería, en la ebanistería, en las artes menores, libres hasta cierto punto de condicionamientos estructurales, donde pueden hallarse mejor expresados los ideales de la arquitectura gótica, mejor que en las grandes Catedrales o palacios. Algo similar, cabría decir de las estructuras decorativas y escenográficas que constituyen el tema del presente trabajo. Ello no implica, naturalmente q, que el conocimiento de las mismas “explique” un arte de tal complejidad como es el barroco sevillano. Pero sí ofrece un nuevo ángulo de visión del mismo y, aunque en ningún modo constituya “toda la verdad”, creemos que sí es “parte de la verdad”. (LLEÓ, 1975: 10)*

Def. recuperar (Siza, El Croquis 140, *El sentido de las cosas*. Conversación con Juan Domingo Santos):

SIZA: Recuperar es algo que va más allá de lo físico y de lo material. Nunca he trabajado en la restauración de un edificio, algo que por otra parte sólo podría hacer con un equipo muy capaz. Mi idea de "restauración" tiene que ver con la consolidación de la parte material de un edificio importante, independientemente de su función. El Partenón ha sido utilizado de diferentes formas a lo largo de la historia; en un momento dado se utilizó incluso como almacén de pólvora. Sin embargo, actualmente nadie pensaría en recuperarlo para una función específica, se trataría más bien de recuperar la materialidad del edificio por encima de cualquier cosa. Sin duda son casos muy significativos de monumentos cuyo valor y representatividad es universal y libre del problema de la función. Normalmente he trabajado sobre edificios y conjuntos arquitectónicos que han cambiado de uso en numerosas ocasiones y en los que por razones de calidad, de memoria o de representatividad hay que intervenir para mantener su integridad. Trabajé en la recuperación del barrio del Chiado en Lisboa tras el incendio, y fue una recuperación muy polémica porque me resistí, frente a la opinión de muchos, a cambiar la arquitectura de un lugar tan emblemático. El proyecto consistió en incorporar soluciones de confort y de organización funcional para un programa actual, manteniendo en lo posible la integridad del lugar. Es cierto que empleo el término "recuperar" con mucha frecuencia; para mí tiene mucho que ver con cosas muy diferentes, incluso culturales, y no sólo con la arquitectura o la construcción, sino que está relacionado con una lectura funcional de la ciudad. Es un término asociado a problemas urbanos muy dispares, y por tanto, incluye asuntos más amplios que la propia disciplina arquitectónica.

JDS: No creo que tu forma de abordar el problema del patrimonio radique en el tipo de encargo que recibes. No restauras, pero no porque no tengas un encargo de este tipo, sino porque tu visión es otra. Un especialista que restaura la Venus de Milo posiblemente no vacilaría a la hora de ponerle un brazo que le falta si supiera cómo era originalmente; sin embargo, creo que tú no lo harías.

SIZA: Nunca se lo pondría, me horrorizaría por varias razones. En primer lugar porque sería incapaz de hacer el brazo con la misma calidad material que el original, y además por otros motivos que nos conducen a hablar del tema de la ruina. Recuerdo un escritor que decía que "nada es más bello que la ruina de una cosa bella"; por eso la cicatriz de la historia en cierta medida enriquece y da una densidad distinta a las cosas haciendo desaparecer lo que no es esencial, lo que no es verdaderamente sólido, y ésa es la belleza de la ruina porque también hace referencia a lo que ya no existe pero se percibe por ausencia.

3.2 De cómo alcanzar la altura de crucero: *propuestas logradas o comprender lo incomprensible*

Recuperar la Cartuja recuperada 1989-1992-2011. Claustro de monjes (J.R. y R. Sierra Delgado). Monasterio de Santa Mª de las Cuevas. Isla de la Cartuja, Sevilla (España).

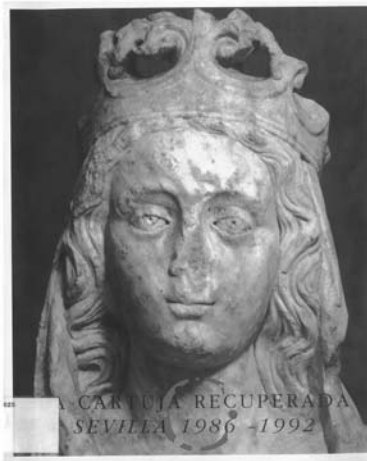
3.2.1. “Reconstruir” para interpretar el patrimonio. *Sincronía vs temporalidad.*

El concepto de restauración, tan modulado a lo largo de la historia, es sintetizado por Álvaro Siza de tal forma que lo asocia exclusivamente al campo de lo material. Es cierto que la componente material es mucho más fuerte en estos ejercicios de conservación rigurosa a los que se refiere Siza, pero qué duda cabe que cualquier intervención, por inocente que sea, supone una transformación. En cualquier caso, el término recuperar nos permite adherirnos a una comprensión de lo patrimonial que complejiza la tarea de la intervención, al mismo tiempo que le devuelve la importancia que tiene en el campo de la arquitectura.

Este sentido que Siza proporciona a la palabra recuperar tiene que ver con la idea de restauración de Ruskin, tan conocida, en la que se define restauración como destrucción y, en cualquier caso, como ejercicio engañoso de cara a generaciones futuras.¹⁷ Lo que nos interesa aquí no es tanto la definición de restauración, sobre la que valoramos la sinceridad extrema mostrada, sino la consideración de que cualquier actuación en materia de restauración genera un algo “nuevo”, que en este caso no es entendido como un aspecto negativo sino, por el contrario, como una actitud progresista que se hace cargo de la necesidad de recuperar el pasado como mecanismo de proyecto futuro.

Esta idea de recuperar nos sirve para iniciar este apartado sobre la intervención de los hermanos Sierra en el claustro de monjes, en el monasterio de Santa Mª de las Cuevas en Sevilla. El estudio de esta obra no puede más que partir de la monografía que se realizó a partir de todos los trabajos que se llevaron a cabo para recuperar la Cartuja. La publicación, que tiene como título *La Cartuja recuperada 1986-1992* recoge en diferentes capítulos el proceso mediante el cual se lleva a cabo un proyecto patrimonial (quizá el primero realizado en Andalucía) que parte de los estudios históricos y arqueológicos como fase previa a la intervención para dar paso a los diferentes proyectos, redactados a tal efecto, sobre los bienes inmuebles que conforman el conjunto monumental así como la im-

17. *Ni el público, ni quienes tienen a su cuidado los monumentos públicos, entienden el verdadero significado de la palabra restauración. Significa la más completa destrucción que el edificio puede sufrir. ... es imposible, tan imposible como resucitar a un muerto, restaurar nada que haya sido grande o hermoso en arquitectura”. Aquella vida que Ruskin ha descrito, no puede volver a dársele al edificio “será un nuevo edificio”, pero, el que se intenta restaurar, nunca. Así es que no hablemos de la restauración: “es una mentira desde el principio hasta el fin... derribemos el edificio, lancemos sus piedras en rincones olvidados, convirtámosla en grava o en mortero, pero hagámoslo honradamente y no levantemos en su lugar una mentira.* (MONEO, 1975: 43) Cita extraída de los apuntes de doctorado que sobre Pugin, Ruskin y Viollet le Duc realizaron Moneo e Ignasi Solà-Morales a mediados de los 70 y que constituye una de las lecturas más críticas a la vez que rigurosas sobre las aportaciones de estos tres autores a la arquitectura contemporánea.



La Cartuja recuperada 1986-1992. Índice.

Introducción

Iconografía. Vicente Lleó Cañal.

El patrimonio artístico de la Cartuja. Vicente Lleó Cañal.

Investigación arqueológica. Fernando Amores Carredano.

Restauración de los bienes muebles. Antonio Perla de las Parras.

Rehabilitación de los bienes inmuebles

- Clausura de monjes. José Ramón Sierra Delgado y Ricardo Sierra Delgado
- Capilla de afuera. Fernando Mendoza Castells y Roberto Luna Fernández
- Clausura de legos. Guillermo Vázquez Consuegra
- Edificios A, B y C. Luis Marín de Terán, Aurelio del Pozo Serrano y Emilio Yanes Bustamante.
- Recinto y pabellón. Francisco Torres Martínez.

Apéndice

Ficha técnica de la rehabilitación (1986-1992)

portante tarea de restauración realizada sobre los bienes muebles.

Por lo tanto, recuperar es reconstruir. La reconstrucción siempre implica una lectura previa para generar un discurso nuevo a partir de un fragmento del pasado. Olvidemos cualquier prejuicio sobre el término y asumamos el papel del proyecto como instrumento de modificación del objeto sobre el que se actúa.

La interpretación que aquí se realiza pretende dar un paso más en la comprensión de esta intervención, partiendo de la necesidad de resolver algunas preguntas que están sin contestar y sobre las que empezamos a encontrar respuestas en los materiales de proyecto no publicados, y en una lectura más profunda de algunas imágenes representativas del proceso.¹⁸

La monografía de la Cartuja se centra en evidenciar la magnitud del proceso y la importancia de los estudios previos, ofreciendo gran cantidad de material de proyecto que no es explicitado con el alcance suficiente quizá debido a la delimitación espacial de la publicación. La tarea ahora, además de llegar a mayor detalle en la comprensión arquitectónica de los ejercicios patrimoniales, pretende poner de manifiesto la importancia de la gestión y la toma de decisiones previas como claves del éxito de una operación compleja que no puede equipararse a ninguna otra.

En la conversación con Juan Domingo Santos, publicada en la revista *El Croquis* en el año 2008, el propio Siza establece la diferencia entre restaurar y recuperar, entendiendo que la tarea del arquitecto forma parte de esta segunda opción en la que se trata de actuar más allá de lo físico, incluso de una acción que trasciende a la arquitectura, en el sentido de que forma parte de actuaciones propias de la construcción de la interculturalidad que caracteriza a lo contemporáneo.

El título de la monografía que describe la intervención en el mo-

18. Se tiene la certeza de que la comprensión del proceso permite obtener claves del proyecto vigentes, aunque aparentemente ausentes, capaces de resolver las diferentes cuestiones planteadas a partir del ejercicio interpretativo que se está realizando.

nasterio de Santa M^a de las Cuevas que se realizó como parte de las obras de la Expo 92, *La Cartuja recuperada 1986-1992*, permite centrar este estudio de caso a partir de la idea de *recuperar*, entendida ahora desde lo material y lo constructivo, pero también desde la certeza de que cada nueva lectura sobre un bien patrimonial, complejo, de esta envergadura, se traza como genealogía de una situación y un lugar, incorporando el tiempo y el espacio como generadores de la forma que se actualiza en cada nueva mirada, retomando la definición del término reconstruir.

En este sentido, Solà-Morales reflexiona a partir de la situación de cambio que se produce en el momento en el que la intervención se convierte en restauración, haciendo uso de la definición facilitada por Viollet-le-Duc. El conocimiento positivo del pasado se identifica introduciendo como método la clasificación y el orden para la generación de conocimiento, ofreciéndonos una imagen de Viollet que difiere bastante de su consideración como arquitecto únicamente centrado en trabajar mediante la restauración en estilo.¹⁹ Asume, asimismo, la importancia que tiene desarrollar el conocimiento del proyecto de arquitectura como proceso que describe, interpreta y lanza hacia el futuro las estrategias puestas en marcha como parte de la comprensión de estos objetos del pasado o bienes culturales.

Rivera Blanco (2008), en su libro *De Varia Restauratione*, permite aclarar la necesaria actualización del concepto de restauración, que de nuevo es trasladado hacia la idea de recuperar, incorporando necesariamente a la temporalidad, la interpretación del tiempo a partir de un posicionamiento de presente, apuntando hacia la historicidad como mecanismo de comprensión de un objeto patrimonial. De esta forma define restauración:

Genéricamente trata de las relaciones producidas durante las distintas épocas entre el concepto que cada momento tiene del tiempo y del pasado desde el presente. Actúa sobre preexistencias arquitectónicas, monumentos dados, a los que es preciso intervenir fundamentalmente para conservarlos o para adecuarlos al presente. Se plantea ya inicialmente un encuentro entre el mundo figurativo y cultural que produjo en origen el monumento y lo transformó en el tiempo con el contexto contemporáneo que ha de actuar sobre él representado por el arquitecto contemporáneo y sus colaboradores, y el mundo que los circunda y determina. De esta manera, restaurar arquitectura consistiría genéricamente en recuperar un producto arquitectónico, una obra de arte o una realización humana, por medio de cualquier intervención posible.

*Es un término mutante y ambiguo, pues sus significados varían sustancialmente desde la posición que se adopte. Sin embargo, será preciso señalar que el origen de la palabra, del latín *restauratio*, conformaba para los latinos el significado de “renovar”, “restablecer”, “reavivar”, actuar innovando*

19. *Un situación absolutamente diferente, en cambio, nos ofrece el momento en el que la intervención se convierte en restauración. En su definición de “restauración”, Viollet-le-Duc compara el problema de la restauración con el desarrollo que en su tiempo tenían las ciencias positivas como la anatomía comparada, la lingüística, la antropología, la geología o la arqueología; para Viollet-le-Duc todas ellas son trabajo de disección de diferentes áreas de la realidad con el fin de clasificarlas y ordenar el conocimiento a partir de operaciones taxonómicas, es decir, de clasificación morfológica. También la arquitectura tiene posibilidad de realizar operaciones similares a través del conocimiento positivo de su pasado. Pensamos que detrás del pensamiento de Viollet Le Duc está todo el hegelianismo que en la cultura del positivismo del siglo XIX, significa entender la historicidad de toda la realidad y la posibilidad de entender esa realidad sólo históricamente. (SOLÀ-MORALES, 2006: 22)*

para revitalizar el objeto actuado.

Una breve cronología de la evolución del término extraída del mismo libro permite visualizar la falta de acuerdo en la terminología de la restauración monumental, lo que ha generado una cierta dispersión en la búsqueda de criterios rigurosos que permitieran definir un modo de hacer frente a los objetos del pasado:

- *Precedentes desde el Imperio romano*

def. *actuar de forma innovadora en la obra de arquitectura según la diversa valoración que cada tiempo tenía de la misma.*

- *Siglo XVIII Primeros planteamientos científicos sobre la restauración*

def. *“conjunto de operaciones destinadas no a actualizar el monumento, ni tampoco a enriquecerlo, sino a conservarlo como testimonio del pasado.”*

- 1794 (Francia). La aparición de la primera teoría científica de la restauración: el “*restauro archeologico*”

> *Comienzos del XIX. La “restauration stylistique”: Viollet-le-Duc y el racionalismo romántico francés.*

def. *“restaurar un edificio significa restablecerlo en un estado e integridad que pudo no haber existido jamás”*

- 1849 John Ruskin, William Morris y el “*anti-restoration movement*”

def. *“el verdadero sentido de la palabra restauración significa la destrucción más completa que pueda sufrir un edificio, destrucción de la que no podrá salvarse ninguna parcela, destrucción acompañada de una falsa descripción del monumento destruido”*

- *Final XIX. Luca Beltrani y el “restauro storico”*

El método histórico trata de luchar contra las arbitrariedades y los restauradores estilísticos.

- *Camilo Boito y el “restauro moderno”*

Claves de la restauración: conseguir un criterio suficientemente hábil para defender la memoria histórica del monumento y a la vez para recuperar la imagen antigua del mismo sin el cinismo de los violetianos. Restauración arqueológica y proyectual.

- 1935. Gustavo Giovannoni y el “*restauro científico*” (siguiendo a Boito).

La carta de Atenas (1931) y de la restauración italiana (1931).

1. Consolidación. 2. Recomposición. 3. Liberación. 4. Completamiento. 5. Innovación.

def. *la conservación del monumento como documento histórico y como obra de arte. Defensa de centros históricos, respeto ambiental, valoración arquitecturas menores.*

- 1945. Pane, Bonelli y Brandi: “*el restauro critico*”.

- 1964 Carta de Venecia: *valoración de todos los conceptos, recuperar el ambiente, reversibilidad, respeto hacia*

los añadidos, intervenir desde la autenticidad, valorar las estructuras, nuevas tecnologías y materiales.

- El restauro crítico y su problemática actual.

Este posicionamiento tienen que ver con lo que Tafuri definió como Crítica Operativa (ver glosario de términos anexo), un ejercicio analítico alejado de la abstracción y un tanto condicionado por la condición histórica preestablecida.

En este sentido algunos autores clarifican, asimismo, la importancia de las actitudes frente a estos objetos. En la presentación del libro de Ascensión Hernández en el que se realiza una recopilación comentada, estructurada, definiendo etapas y períodos constitutivos de lo que se ha denominado Historia de la Restauración, Gregory Asworth, de la Universidad de Groningen (Holanda), afina en la definición de lo que significa trabajar en lo que se ha denominado campo de la restauración monumental. Así apunta: *no se trata propiamente de una historia de los objetos y edificios sino de las cambiantes actitudes hacia ellos.* (1999: 7)

Dentro del prólogo y a propósito de un comentario sobre el curso *European Heritage Planning and Management* (Planificación y Gestión del Patrimonio Europeo), para el cual se preparó la recopilación de textos que ahora se consulta, se realiza una definición actualizada de lo patrimonial: *La clave del curso, y su distintiva contribución a este importante y continuo diálogo entre el pasado, el presente y el futuro, se encierra en tres ideas expresadas en el título. Es “europeo” en el sentido de que los valores culturales expresados por los edificios históricos no emanan en exclusiva de una nación, una región o un grupo étnico, sino que se han extendido por todo el continente. (...) Nos parece más lógico por lo tanto utilizar la riqueza y diferenciación de la variedad cultural europea como un recurso natural para definir el tema, delimitar su extensión y examinar su gestión a través de la política. En segundo lugar, nos centramos en el “patrimonio”, una extensa y creciente categoría de objetos, lugares y asociaciones definible sólo en términos de nuestros usos contemporáneos de ello. El patrimonio es el uso actual del pasado. Es seleccionado, por lo tanto, por el presente para servir nuestras exigencias actuales, sean éstas de tipo político, social o económico.*

Estas apreciaciones, realizadas a finales de los 90, ya apuntaban una nueva etapa de lo patrimonial en la que lo global aparecía representado, en este caso, en forma de escenario europeo. El curso se constituyó como diagnóstico que, partiendo de una revisión de lo que ha ocurrido, empezaba a plantear nuevos posicionamientos, primero a partir de la redefinición del objeto, tal y como hemos insistido a lo largo de todo el discurso de la investigación, segundo reconociendo el escenario europeo como nuevo campo de juego sin que ello signifique una pérdida de valores culturales, y para finalizar destacando la importancia de la gestión como instrumento metodológico.

- Sincronía vs temporalidad

20. Frente a la actitud positivista, racional y decididamente intervencionista en la arquitectura histórica desarrollada por la escuela francesa, tendencia que dominó gran parte del siglo XIX, persistiendo incluso en el siglo XX, todo ello en medio de fuertes polémicas, simultáneamente surgió un movimiento en contra de la restauración iniciado por el poeta romántico inglés John Ruskin y continuado por su discípulo, el artista William Morris. Aunque fue malentendido en su tiempo, algunas de las ideas principales planteadas por ambos son hoy la clave de la conservación del patrimonio. (...)

La herencia de Ruskin y Morris, trascendental para el mundo actual, en general más ecológico y respetuoso con su pasado, si bien no tuvo seguidores directos como los tendría Viollet, fue retomada en aspectos concretos por historiadores, arquitectos y teóricos de la restauración como el profesor austriaco Aloïs Riegl o el arquitecto italiano Camillo Boito. Riegl desarrolla la idea ya planteada por los ingleses de que el verdadero valor del monumento no son sus formas sino su historicidad; por su parte Boito considera que precisamente esta historicidad hace del edificio un documento que hay que salvaguardar en todas sus partes. Es un modo diferente de comprender la restauración, en el que la historia va ganando más peso frente a las formas, los estilos –concepto propio del XIX–; de este modo y a través de este proceso aparecería una manera más científica de concebir la conservación de monumentos, metodología y teoría de la que nos ocuparemos en el capítulo siguiente. (HERNÁNDEZ, 1999: 20)

21. Sólo es a partir del segundo cuarto de nuestro siglo cuando se ha pretendido restaurar edificios de otras épocas, y no sabemos que se haya definido de manera clara la restauración arquitectónica. Quizá sea oportuno hacer un balance exacto de lo que se entiende o lo que se debe entender por “una restauración”, ya que parece que se han producido numerosos equívocos por el sentido que se da o que debe darse a esta operación. (HERNÁNDEZ, 1999)

La historia de la restauración encuentra, por lo tanto, en la consideración de la historicidad como mecanismo de comprensión frente al historicismo, una de las claves para resolver la falta de rigurosidad en la definición de los criterios de intervención.

A partir de la actitud historicista que dominó los siglos XIX y gran parte del XX, de la que es responsable la escuela francesa y su defensa de la arquitectura histórica, algunos autores encuentran en Ruskin el germen del respeto a las diferentes etapas históricas. Su declaración de valores en torno a la ruina así como la importancia que comienza a darse a las tareas de mantenimiento construyen una actitud de respeto hacia el objeto que posteriormente desembocará en la consideración de su historicidad como paso previo a la definición del monumento como documento, donde no se dará tanta importancia a lo material para dar paso a una mejor consideración de lo que tiene que ver con la historia.²⁰

Hernández hace referencia, asimismo, a la aportación que Viollet realiza en su artículo titulado “Restauración” del *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIV au XVI siècle*, en el que defiende el historicismo como actitud propia de su época, arremetiendo en especial contra los antimedievalistas, reacción que se explica por el virulento enfrentamiento que se estaba produciendo en el seno de la arquitectura francesa entre académicos neoclásicos y arquitectos más modernos partidarios de la inspiración medieval cuyas intervenciones y metodologías son recogidas por Viollet.

La actitud violletiana frente al pasado, caracterizada por la reconstrucción del objeto, le ha situado radicalmente a un lado del debate. Sin embargo, la aproximación a su obra permite apreciar matices que le sitúan en una posición muy alejada de ciertas actitudes conservacionistas con las que a priori podemos relacionarlo. Su definición de la idea de restauración incluye a la transformación como principal acción en la tarea restauradora, afirmando incluso que se trata de alcanzar un estado *que pudo no haber existido nunca*.²¹

La definición de criterios en la intervención en patrimonio sigue siendo una tarea compleja que no encuentra referentes clarificadores y que sigue mostrando actitudes divergentes que no hacen más que contribuir a la confusión. Hay autores que apuntan a la falta de resolución del debate inicial comenzado por Viollet y Ruskin, sin embargo, la cronología del siglo XX visualiza un campo de trabajo en el que se ha generado gran cantidad de posicionamientos que en todos los casos defienden el uso de metodologías rigurosas como parte de la garantía de intervención. Podemos empezar a esbozar una disciplina que genera diferentes criterios en función del objeto y de sus cualidades culturales (que tienen que ver con la temporalidad y con las demandas sociales).

Las claves proyectuales, entendiendo el proyecto como mecanismo de proyección hacia el futuro, se reconocen en muchos autores, incluso en el propio Viollet, desvelando la importancia de mirar el pasado pero como mecanismo de generación del futuro.²²

La historicidad supera al historicismo como mecanismo de comprensión del pasado incorporando la lectura temporal en toda su magnitud, identificando etapas constructivas asociadas a períodos de la historia así como superposiciones temporales difíciles de delimitar, incorporando la sincronía como mecanismo de reconocimiento de lo simultáneo y otorgando a la temporalidad la capacidad de buscar el soporte sobre el que decidir cuáles son los objetos que permanecen para ser leídos, transformados, para construir algo nuevo. La historicidad entendida desde la superación de la crítica operativa definida por Tafuri en la que se hace uso de la historia “a medida” de cada supuesto planteado.

El objetivo, finalmente, pasa por incorporar la lectura crítica capaz de valorizar aquello que debe permanecer frente a lo que puede desaparecer, incorporando la transformación como único mecanismo posible de actuación. Haciendo uso del nuevo papel de la historia, que ya no es, para dar paso a la red como soporte.

Por lo tanto, recuperar como volver a mirar, para reconstruir, para intervenir. Y volver a mirar, para interpretar una de las intervenciones en el patrimonio histórico andaluz más relevantes, realizada a finales de los 80, y aún hoy vigente e incomprensible en muchos de sus aspectos: *Recuperar la Cartuja recuperada 1989-1992-2010*.

22. (...) Si nuestro tiempo sólo tuviera para transmitir a los siglos futuros este nuevo método de estudio de las cosas del pasado, sea en el orden material sea en el orden moral, habría merecido la posterioridad. Pero, lo sabemos de sobra, nuestro tiempo no se contenta con echar un vistazo escrutador detrás de él: este trabajo retrospectivo no hace más que desarrollar los problemas planteados en el futuro y facilitar su solución. Documento: “Restauration” del Dictionnaire raisonné de l’architecture française du XIV au XVI siècle VIOLLET-LE-DUC, 1854.

Breve cronología de la protección del bien cultural

- Declarado monumento histórico artístico: Decreto 2803/1964 de 27 de agosto por el que se declaran conjuntos y monumentos histórico-artísticos diversas zonas y edificios de la ciudad de Sevilla. BOE núm. 220 de 12 de septiembre de 1964.
- Bien de Interés Cultural. Ley 16/1985 de 25 de junio del Patrimonio Histórico Español.
- Delimitación entorno: Resolución de 12 de abril de 1994 de la Dirección General de Bienes Culturales, por la que se incoa expediente para la delimitación del entorno afectado por la declaración de la Cartuja de Santa M^a de las Cuevas, en Sevilla, como bien de interés cultural. BOJA núm.69 de 17 de mayo de 1994.



Imagen aérea de la Cartuja después de las demoliciones, previo al inicio de las obras de 1992. (Fuente: Centro de Documentación del CAAC)



1977. Imagen aérea de la Cartuja con Sevilla al fondo. (Fuente: Centro de Documentación del CAAC)

3.2.2. El monasterio de Santa M^a de las Cuevas

La intervención llevada a cabo en el monasterio de Santa M^a de las Cuevas ejecuta un proyecto que, por primera vez en el ámbito cultural andaluz, traslada la cuestión metodológica del proyecto patrimonial al proyecto de arquitectura, apostando por un instrumento que regula la intervención sobre un bien patrimonial declarado conjunto monumental.

Las características del escenario sobre el que se va a desarrollar el proyecto son:

- 1º Interdisciplinariedad coordinada por equipo de la Consejería de Cultura. Programa funcional, paisaje y relación con la exposición universal
- 2º Reconocimiento del edificio en toda su complejidad: capas
- 3º Presupuestos
- 4º Implementación Técnica
- 5º Divulgación

Los estudios previos a la intervención y la multidisciplinariedad caracterizan a un proyecto de centro cultural en el que se opta por la fragmentación frente a la complejidad y extensión del ámbito de la actuación. La actuación se divide en 5 partes, que serán proyectadas por 5 equipos de arquitectos que trabajarán a partir de los resultados obtenidos en las investigaciones históricas, arqueológicas, materiales, etc.

Se propone leer el proyecto patrimonial desde su doble escala: por un lado, la consideración del bien cultural como hecho completo que debe ser mirado de forma amplia, relacionado con el concurso de la corta de la Cartuja, con hacer ciudad y, por otro lado, con la fragmentación del proyecto como respuesta ante la complejidad.

- Concurso de la corta de la Cartuja. Asegurar la continuidad en una No-Ciudad

Por lo tanto, comprender el planeamiento y desarrollo urbanístico de la Cartuja nos obliga a actualizar las transformaciones del río Guadalquivir como clave de lectura para comprender la historia de la ciudad de Sevilla. Es necesario construir una mirada a escala urbana, una lectura de la ciudad que aporte herramientas para describir lo que ocurre en este lugar.

La transformación antrópica llevada a cabo sobre el río Guadalquivir, sobre todo a lo largo del siglo XX, no puede leerse sin tener en cuenta la ubicación y las características espaciales del monasterio de Santa M^a de las Cuevas que finalmente queda ubicado en lo que se ha denominado isla de la Cartuja.

La isla de la Cartuja ha sido entendida como ciudad paralela a Sevilla, quizá no en una relación especular puesto que se trata de transformaciones urbanas de ritmos muy diferentes pero, en cualquier caso, sometidas a tensiones similares. En este sentido, el ámbito delimitado por el muro de defensa de la Cartuja ha sido transformado a partir de los mecanismos de apropiación propios de la ciudad histórica: superponer, adosar, acotar, acortar, ampliar, abrir, cerrar.²³

La estrategia de actuación llevada a cabo en la Cartuja y desarrollada a través de los proyectos de intervención en el monasterio se actualizan para incorporarse al contemporáneo discurso de la no-ciudad identificado por numerosos autores como diagnóstico de la ciudad en este presente.

23. *Es por todo ello por lo que no parece razonable que pueda entenderse la Cartuja sevillana como monumento, aunque sólo fuese de sentimental y reducido significado, en tanto que se suponga de alguna manera tal concepto consustancial a una cierta inercia formal e histórica susceptible en todo momento de ser leída como contemporaneidad. Por el contrario, la Cartuja debería más bien entenderse como ciudad paralela y análoga a la gran ciudad de la otra orilla, construida como ella y sometida a parecidas tensiones que igualmente la van poco a poco transformando al compás de los tiempos cambiantes, y configurándose así aunque casi sobre los mismos edificios, tan distinta la Cartuja del XV de la del XVI y la del XIX; hasta tal punto que incluso un cambio funcional de su conversión en fábrica podría entenderse como un estado más de esa trayectoria histórica.* (SIERRA, 1993: 45)

- La gestión cultural: la política patrimonial como construcción de la identidad andaluza

La intervención en el monasterio de la Cartuja de Santa M^a de las Cuevas es el punto de inflexión, un cambio de rumbo, de lo que se ha denominado la gestión cultural andaluza, que no comienza precisamente con un ejemplo de escala reducida ni exenta de dificultad. La oportunidad de los años previos a la exposición de 1992 se contrarrestaba con la premura con que finalmente se llevan a cabo estos procesos. El contexto político y cultural constituye una oportunidad única para poder abordar una investigación de esta envergadura.

El proyecto de intervención en el monasterio incorporaba un programa de usos asociado a espacios de carácter representativo desde el punto de vista institucional vinculados a la exposición universal. Únicamente el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico contaba con un programa exhaustivo para la zona del claustro de legos que en la actualidad sigue vigente. La intervención en el claustro de monjes, actual Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, contaba con un programa expositivo “en abstracto” que no tuvo en cuenta las demandas actuales. En cualquier caso, el objetivo principal sigue vigente: proyectar un Centro de Arte y Cultura.

La dificultad que tiene fragmentar un bien cultural de esta entidad, y cuyos límites físicos están bien definidos a partir del muro de defensa que lo circunscribe, se resuelve generando un documento denominado *Conjunto Monumental de la Cartuja. Plan Director de Usos (1989)*, redactado por los arquitectos Eduardo Mosquera Adell y M^a Teresa Pérez Cano, y que se realizó bajo la coordinación y dirección de un grupo de jóvenes arquitectos al servicio de la administración cultural andaluza. La oportuna gestión cultural en este caso se entiende como responsable del éxito de una intervención dificultosa que tuvo que ser desarrollada en un escaso período de tiempo.

El documento del plan de usos marca las directrices que van a regir el conjunto de intervenciones sobre el monasterio, definiendo criterios de intervención que tienen más que ver con el carácter urbano y territorial del bien que con sus valores culturales representados en los fragmentos del pasado. Se describen *criterios de valorización y priorización* a tener en cuenta, interesándonos especialmente los dos primeros ya que reconocen esa doble escala a partir de la cual debe considerarse el monumento:

- a) *El carácter, la posición y cualidad del elemento singular y aislado que mantuvo el Conjunto a lo largo de su historia.*
- b) *Su estructura y funcionamiento como microciudad, que tanto en su época conventual, como en la fabril, se organizaba para cubrir las diferentes fases de un proceso funcional especializado.*
- c) *La continuada relación con la Casa Real de España.*



Portada del documento: *Informe sobre el estado de las obras de conservación del conjunto monumental de la Cartuja de Sevilla*. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. (Fuente: Centro de Documentación del CAAC)



Portada del Documento *Plan director de usos* redactado en marzo de 1989 por los arquitectos M^a Teresa Pérez Cano y Eduardo Mosquera Adell. (Fuente: Centro de Documentación del CAAC)

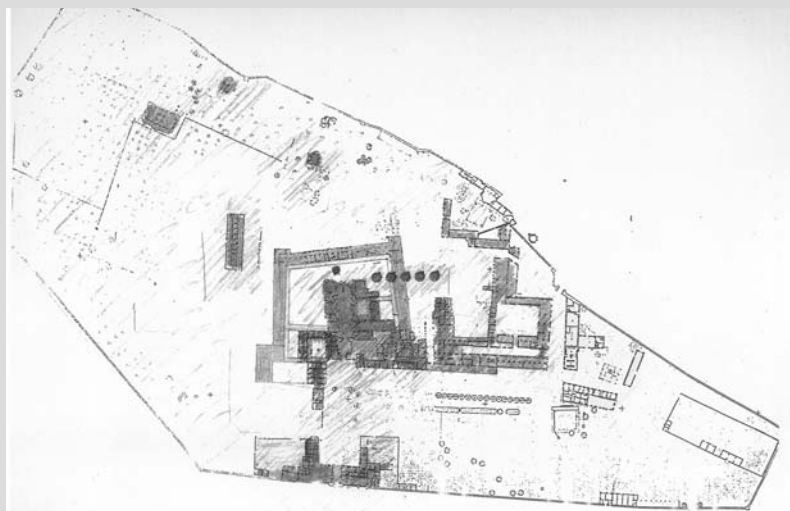
Este documento informa sobre las actuaciones llevadas a cabo en el monasterio hasta la fecha en que se redacta, que a falta de indicación sobre el texto se estima en 1986.

Partiendo de una aproximación histórica al conjunto monumental se describe el proceso a partir de los estudios previos llevados a cabo e incorporando las diferentes obras de emergencia ejecutadas.

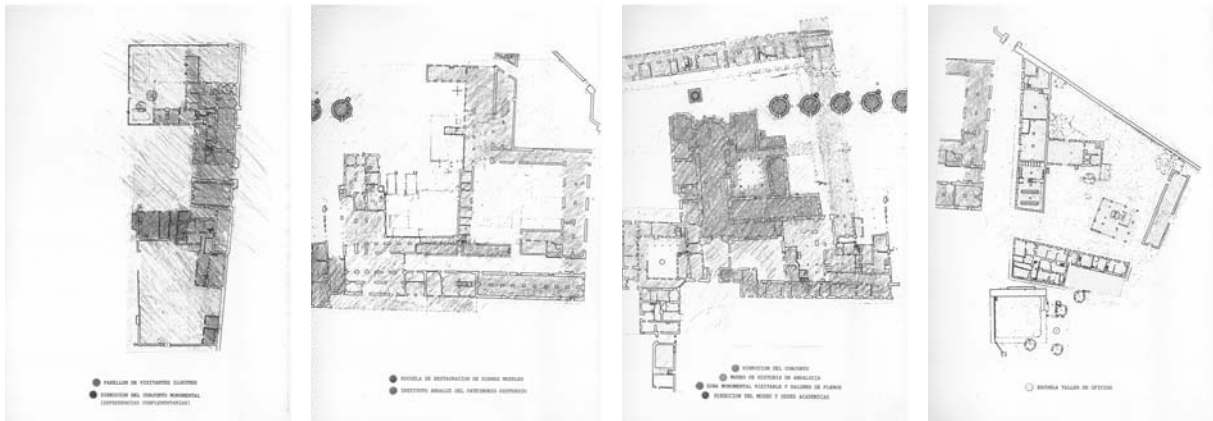
Finaliza con un desglose presupuestario asignado a cada una de las actuaciones a realizar sobre "las partes definidas" en el conjunto a través de lo que se denomina "obras complementarias".

Se hace referencia a los proyectos de restauración y rehabilitación que se están redactando en ese momento.

El documento, además de ser un informe de seguimiento, permite dar cuenta de la complejidad de un proceso en el que no se trata únicamente de gestionar la ejecución de unas obras a partir de unos proyectos aprobados. La necesidad de "aclarar" el objeto de la actuación requiere además de una amplia relación de estudios previos, de una serie de obras de emergencia y complementarias que sitúan al conjunto de edificios en las condiciones óptimas para poder proyectar sobre ellos.



Planta general del Plan Director de Usos. (Fuente: Centro de Documentación del CAAC)



Plan de usos. Identificación de áreas y propuestas. (Fuente: Plan director de usos. Centro de Documentación del CAAC)

A partir de aquí se definen unas características comunes para los usos que tienen que ver fundamentalmente con criterios relacionados con la compatibilidad de estos y los valores culturales de los restos existentes, así como la compatibilidad urbana en relación a la ciudad y a un entorno próximo que en el futuro pretendía convertirse en centro tecnológico:

Visita y difusión
Representativos
Residencial
Administrativo
Investigación
Docencia

La fragmentación propuesta coincide espacialmente con los usos actuales, los cuales difieren de los previstos inicialmente:

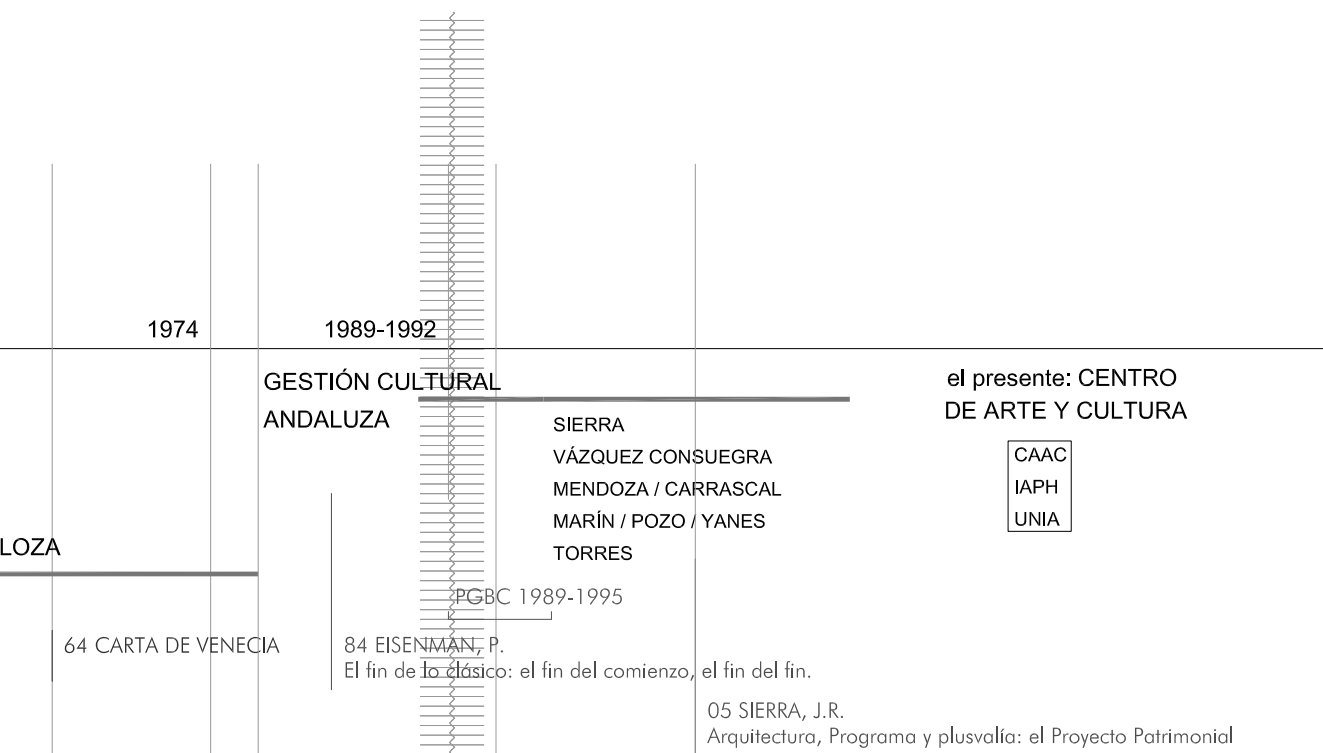
<i>Plan de usos</i>	<i>Área del monasterio</i>	<i>Uso actual</i>
- Pabellón de visitantes Ilustres - Museo de Hª de Andalucía - Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico - Escuela Taller de Oficios - Huertas y Elementos aislados	- Capilla de Afuera - Claustro de Monjes - Claustro de Legos - Edificios A,B y C - Jardines y pabellón siglo XV	- Sede de la Universidad Internacional de Andalucía - Centro Andaluz de Arte Contemporáneo - Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico - IAPH y almacén del CAAC - Jardines. Pabellón sin uso.

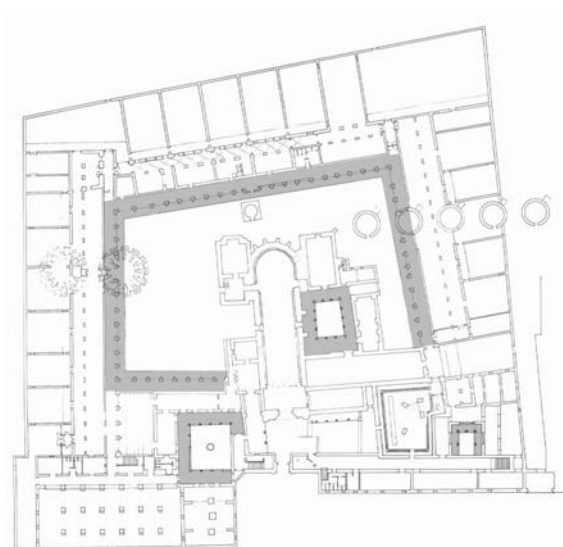
BARRIO ALFARERO MUSULMAN, s. XII
MONASTERIO s. XIV-XIX
Cuarteles franceses 1810-1812
Exclaustración 1836

-1841

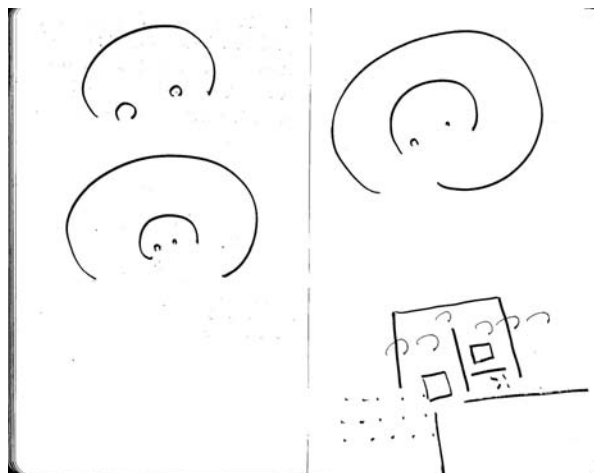
FÁBRICA DE
PICKMAN

3.2.3. Intervención en el claustro de monjes: José Ramón y Ricardo Sierra Delgado





claustrillo, claustro, claustrón: *galería que cerca el patio principal de una iglesia o convento*. www.rae.es
(Fuente: NSA, 2010. Sobre la planimetría de proyecto publicada en *La Cartuja recuperada*)



Esquema-representación del monasterio de Santa Mª Cuevas. Lectura de estructuras concéntricas a diferentes escalas. Identificación de espacios intermedios. (Fuente: Cuaderno de tesis 5/6. MGCG, 2011)

Deconstrucción (lenguaje)

- La mirada fractal sobre la concepción tipológica del espacio claustral: claustrillo, claustro, claustrón.

El monasterio de Santa M^a de las Cuevas parte de la concepción tipológica del claustro como lugar de relación en torno al cual se organizan las estancias. Se trata de una organización formal que reconoce al vacío, asociado a la idea de patio, como espacio alrededor del cual se suceden episodios arquitectónicos que empiezan a resolver límites que se dilatan, generando distancias, sistemas de protección que consiguen aislarte del exterior a través de capas de aproximación.²⁴

El espacio claustral encuentra aquí tres representaciones a diferentes escalas, evidenciadas a través de sus nombres: claustrillo, claustro y claustrón, que consiguen generar una suerte de espacios concéntricos en torno a los cuales se colmata la edificación, recordando la idea del laberinto como lugar que produce desorientación, y como lugar que prolonga el recorrido, dificultándolo, obligándonos a pensar y a tomar decisiones para, en la mayoría de los casos, llegar a un centro o simplemente volver a salir.

El espacio claustral suele incorporar un ritmo y proporciones que se ajustan para dar respuesta como tipología frente a una situación de partida. Como si de un encaje de bolillos se tratara, la lectura en planta del actual Centro Andaluz de Arte Contemporáneo permite reconocer vacíos de diferentes tamaños, que organizan la estructura laberíntica del resto del monasterio, resolviendo encuentros y delimitaciones que han sido proyectados como parte de una estrategia de adosamiento, superposición y generación, de la arquitectura a través del tiempo.

La intervención de los hermanos Sierra pretende recuperar esta lectura (casi fractal) de un espacio que trabaja a diferentes escalas, incluyendo la urbana, y que debe resolver una nueva jerarquía espacial a partir de la toma de decisiones que tienen más que ver con la comprensión del espacio que con una respuesta a un programa de partida, inexistente en este caso.

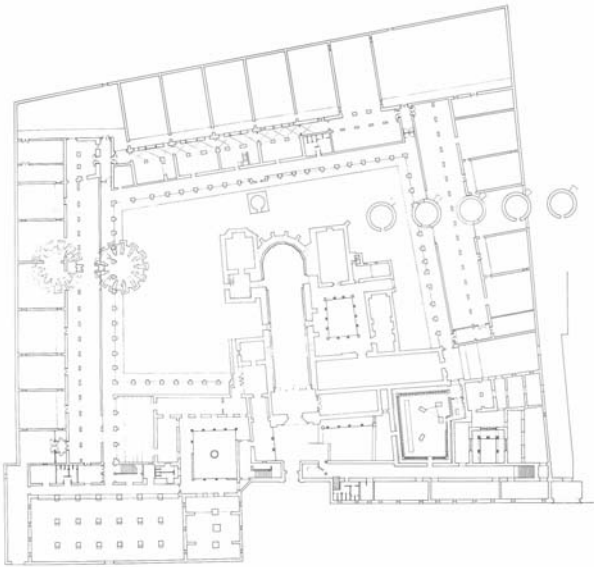
Ubicar la entrada, resolver el vestíbulo, proyectar las salas expositivas, garantizar la accesibilidad y el registro espacial del entramado arquitectónico, encajar los espacios de soporte administrativo y una biblioteca (*nueva*), son las demandas a las que la actuación parece dar respuesta, concretando así un punto de partida que debe ser compatible con la comprensión del lugar como estrategia de reconocimiento de la arquitectura que se proyecta.²⁵

Leer el plano de preexistencias frente al de proyecto permite identificar demoliciones, eliminación de tabiques, incorporación de líneas, etc, que nos permiten plantear un cierto paralelismo con la arquitectura doméstica sevillana tan estudiada por los autores del

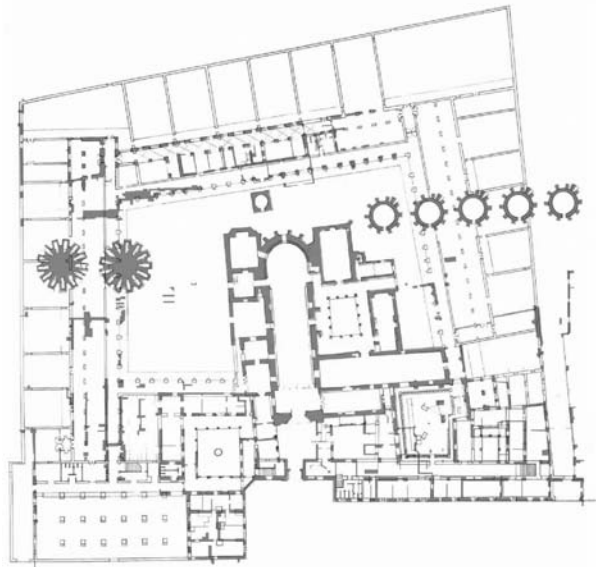
24. A propósito de una lectura del lugar, una vez realizada las demoliciones y los estudios arqueológicos, se realiza la siguiente definición del espacio cartujo que será la responsable de la estrategia desarrollada en el proyecto finalmente ejecutado:

(...) Desaparecido el claustro de monjes, la iglesia aparecía entonces como una ermita rural en medio del campo, desprovista de los anillos concéntricos de las clausuras sucesivas (deambulatorios, logias, celdas, huertas) consistentes a la idea fundamental del universo cartujo donde la naturaleza circundante se elige como vehículo esencial de reflexión espiritual. La arquitectura cartuja había así elaborado un preciso mecanismo de conformación espacial definitorio de esa relación con el entorno, que a su vez incorporase su interna organización social; y tal configuración, susceptible de ser interpretada según unas tipologías reducidas, se había convertido en el núcleo de la arquitectura cartuja, que a su vez adquiere un valor particular en casos como el sevillano, donde siguiendo el ejemplo pionero de la cartuja de Colonia, su aproximación a una importante aglomeración urbana exigía una precisa definición espacial del entorno a través de los propios recursos arquitectónicos, cuando en otras circunstancias tal definición se hacía de manera natural mediante la elección de un lugar apartado. Al mismo tiempo, la iglesia recupera el lugar central físico y figurado, como en Nuremberg o Gdansk, del recinto monástico. Esta vía de aproximación al proyecto sin duda implicaba el abandono de la posibilidad de valorar y potenciar los aspectos paisajistas y pintorescos que pudieran ofrecer la situación de partida, donde el aislamiento de la iglesia se unía al atractivo chiriquiano de los hornos exentos. (SIERRA, 1993: 48)

25. El proyecto ha nacido sobre la difusa idea de ciudad monástica que hemos sido capaces de entrever a partir de las sugerencias de aquellas ruinas. (SIERRA, 1993: 48)



Planta general del claustro de monjes. Proyecto de intervención de los hermanos Sierra Delgado (Fuente: *La Cartuja Recuperada*)



Planta general del claustro de monjes en tres tiempos: monasterio, fábrica y presente (Fuente: NSA, 2010. Sobre la planimetría del proyecto en *La Cartuja recuperada*)

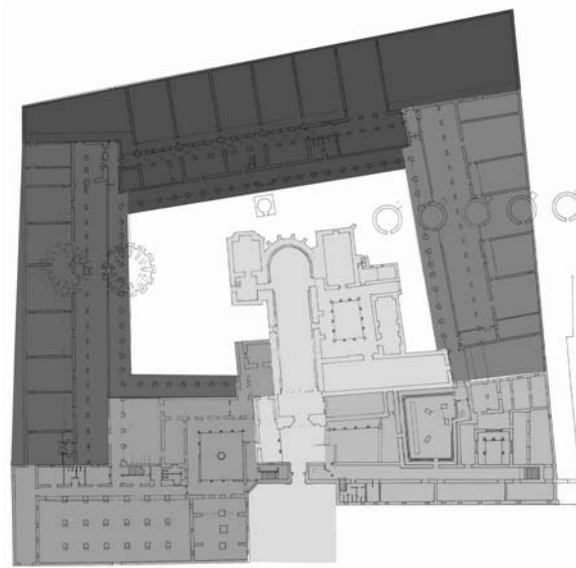
proyecto: espacios intermedios, deambulatorios, galería, pasajes, yuxtaposiciones, superposiciones, adosados, añadidos, etc.

Se pretende esbozar una estrategia de lectura de la intervención en la que la incorporación de los fragmentos del pasado en dos tiempos, monasterio y fábrica de loza de Pickman (momentos y usos históricos más relevantes) caracteriza una intervención que se actualiza en el tiempo y que 20 años después sigue vigente.

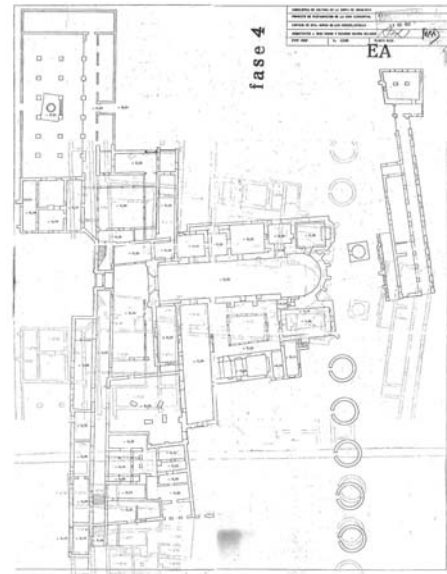
Una vez encargado el proyecto de recuperación/intervención en el claustro de monjes a los hermanos Sierra, la definición de las fases de ejecución ofrece una compartimentación de las obras que no es baladí, sino que tiene que ver con ese mecanismo de aproximación el “objeto” (patrimonial) que se construye a través del proyecto. El plano de la fase 4 nos proporciona además un estado de la incorporación de los fragmentos que formarán el claustro sobre el que imaginar proporciones y trazas, reconociendo finalmente las temporalidades asociadas a las dos grandes etapas constructivas del edificio: el monasterio y la fábrica de loza.

La planimetría de planta de proyecto de la fase 4 representa asimismo un momento intermedio del proceso en el que se pueden identificar la operación de recuperación de la iglesia y los claustros más pequeños así como otras dos actuaciones claves para la comprensión de lugar: el vestíbulo (exterior) y la biblioteca.

Ambas operaciones pueden considerarse dentro de esta dinámica de incorporación del fragmento como herramienta de generación de un espacio nuevo. Nos referimos, por un lado, a la generación de



Planta general del claustro de monjes. Identificación de fases de las obras. (Fuente: NSA, 2010. Sobre la planimetría del proyecto en *La Cartuja recuperada*)



Planimetría de proyecto de la 4ª fase que incluía la iglesia, el claustriillo, la biblioteca y la zona del vestíbulo. Asimismo se incluía el fragmento de claustro "original". Se ha mantenido la orientación de la planimetría (girada respecto a la planimetría completa) porque se considera que aporta datos sobre esta forma de operar a través de la fragmentación. (Fuente: Centro de Documentación del CAAC)

un espacio intermedio, lugar de tránsito y vestíbulo al nuevo centro cultural que se proyecta. Este espacio cumple una función de esponjamiento, para aislar y generar distancia, a la vez que transmite una direccionalidad a través de la estructura de pilares que resuelve la pérgola y que tienen que ver con las trazas predominantes en el monasterio.

La incorporación de la pieza de la biblioteca, que por adosamiento a las estructuras principales que permanecen, resuelve un espacio encajado en la trama edilicia, que finalmente consigue dimensionarse pero que tiene que recurrir a resoluciones constructivas más complejas, quizá aparentemente ajenas a la forma del lugar. El ajuste de los pilares sobredimensionados que resuelve el espacio se realiza a través de un ejercicio proyectual propio de la modernidad en el que la incorporación de la luz a través de un lucernario, que dialoga a través de las cubiertas con los elementos sobresalientes del monasterio, cualifica el espacio al mismo tiempo que de alguna manera lo aísla, en un intento de búsqueda de calma dentro de la calma.



Imagen actual del vestíbulo del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. (Fuente: MGCG, 2011)



Biblioteca del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Fuente: *La Cartuja recuperada*)

- Un exterior interior y un interior exterior

El vestíbulo y la biblioteca se muestran en el proyecto como espacios ajenos uno del otro desde el punto de vista espacial y desde la identificación del lenguaje. Dos espacios que generan aislamiento, espacial y temporal, dentro de un proyecto de arquitectura cargado de temporalidad. Sin embargo, la abstracción formal nos remite a lo atemporal, generando este tipo de tránsitos en los que el tiempo (cíclico) sigue estando presente a través de la iluminación natural.

Pero detengámonos en estas dos imágenes entre las que vamos a establecer un cierto paralelismo arquitectónico.

A la izquierda el “vestíbulo” del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo caracterizado por ser un espacio aparentemente ilimitado, en el que los límites no interesan tanto porque se produce un aislamiento en relación a lo que ocurre alrededor. Ni siquiera miramos los límites, no se requiere de un reconocimiento por parte del que registra el espacio porque la realidad se ve reforzada por la presencia del entramado de pilares de dimensiones y proporciones algo exageradas que introduce una cierta direccionalidad que finalmente no es reconocida, se pierde para dejar paso a aquello que continúa, un lugar intermedio en el que se sitúa una fuente. Pero lo más atractivo, sin duda, es la resolución formal y constructiva de una “cubierta” que introduce el tiempo, transformándose no sólo a través de la luz que pasa sino de las modificaciones infinitas que produce la vegetación colgante de la pérgola.

A la derecha la biblioteca, resuelta como un ejercicio de nueva planta encajado en el proyecto del claustro de monjes. Las referencias a lo ya existente son aún más escasas, por no decir nulas. Quizá se

produzca en el diálogo del lucernario, como elemento sobresaliente, con el resto de chimeneas. Estamos en un espacio en el que no se introduce imagen alguna de lo que ocurre fuera.

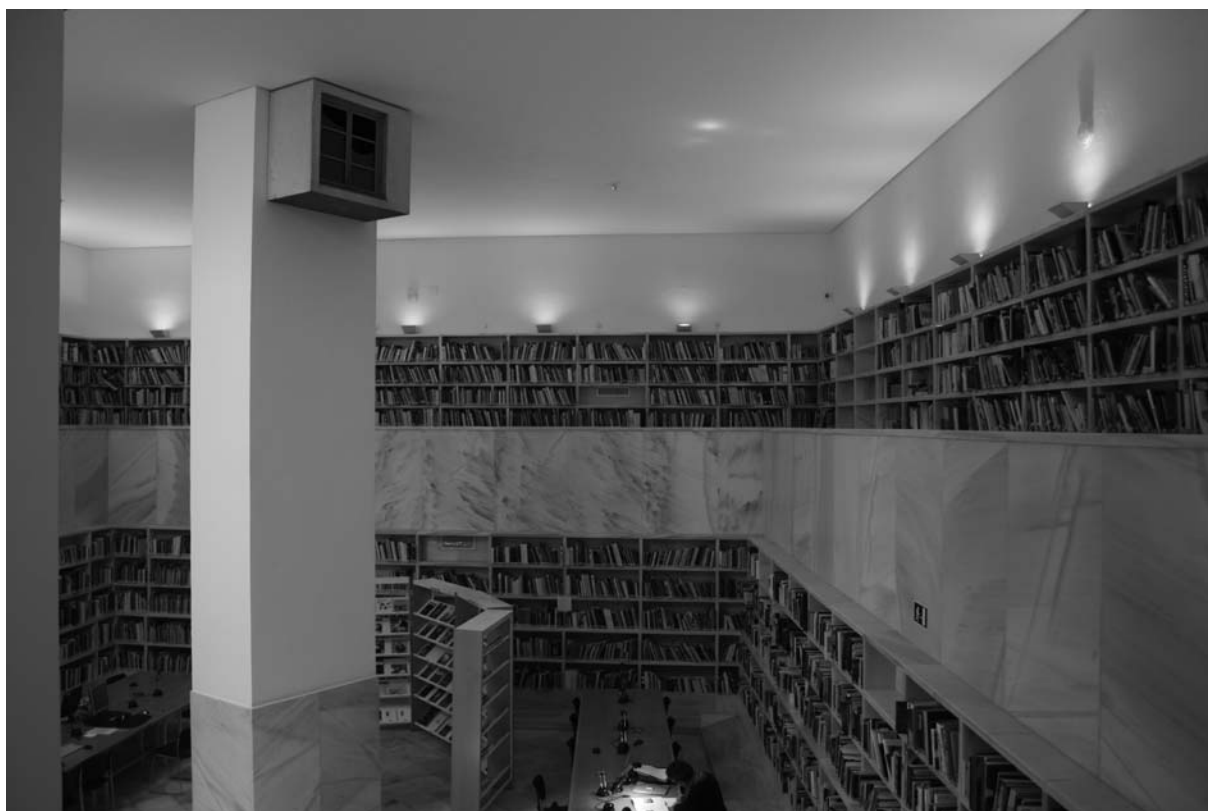
Pero desde el interior “todo es nuevo”. La materialidad del mármol blanco y la luz cenital remiten a lo aséptico, algo que puede tener que ver con la actividad investigadora prevista en este espacio.

Pero el lenguaje común se reconoce en relación con el vestíbulo. No existe un entramado pero los tres pilares que irrumpen en el espacio, y que soportan el lucernario (triangular), recuerdan en proporciones y altura al espacio del vestíbulo. El juego es diferente, ya que aquí los límites se construyen, adquiriendo espesor y presencia para controlar un espacio de cierto carácter centrífugo. Quizá el vestíbulo es todo lo contrario, centrípeto, te sugiere movimiento y te obliga a recorrerlo. Es más dinámico, frente a la biblioteca que, finalmente, se muestra más estática.

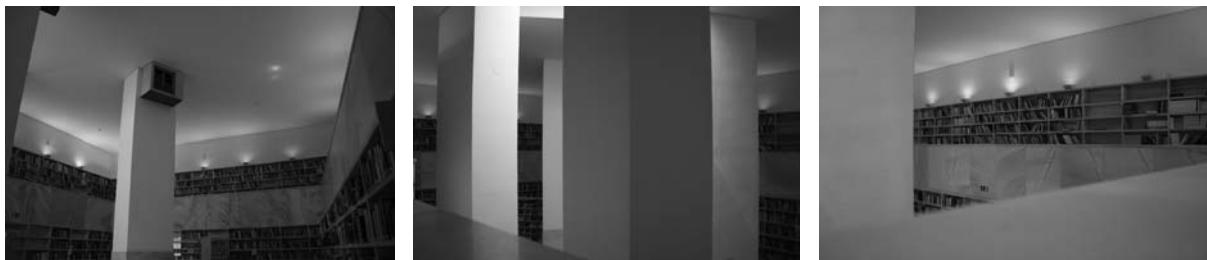
Y no olvidamos el papel de los objetos, de los muebles. La fuente del vestíbulo será descrita más adelante a través de la planimetría. Las mesas de mármol blanco y las estanterías de la biblioteca construyen el espacio, contribuyendo a la estaticidad y al aislamiento exterior.²⁶

26. Nos detendremos en la solución constructiva de este cerramiento-estantería cuando abordemos el estudio del memorial del agua ya que ambos elementos comparten planimetría (p. 271 de la tesis)

En la actualidad, tal y como puede apreciarse en las imágenes se han “forrado” de madera las mesas de mármol blanco con el objetivo de una pretendida calidez difícilmente alcanzable en un espacio que, tal y como hemos dicho, busca transmitir todo lo contrario.



Vista general de la biblioteca. (Fuente: MGCG, 2012)



Vistas generales de la biblioteca en las que se aprecian la escala y la extraña disposición de los pilares que soportan el lucernario. (Fuente: MGCG, 2012)



Imágenes de las estanterías que delimitan el espacio de la biblioteca. (Fuente: MGCG, 2012)



Imágenes de las estanterías que delimitan el espacio de la biblioteca. (Fuente: MGCG, 2012)



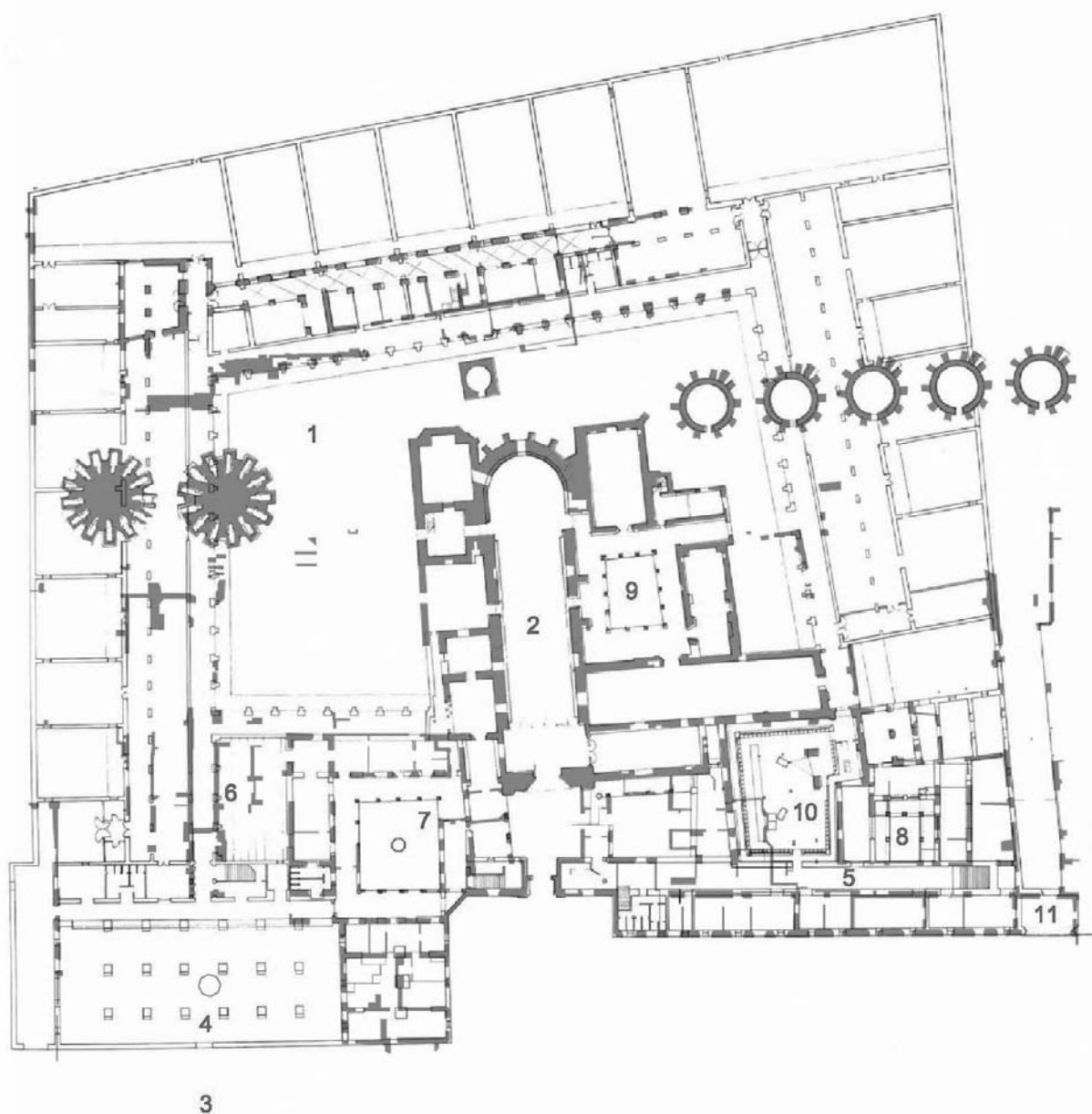
Vistas generales de la biblioteca desde la parte alta, galería de registro a las estanterías perimetrales. (Fuente: MGCG, 2012)



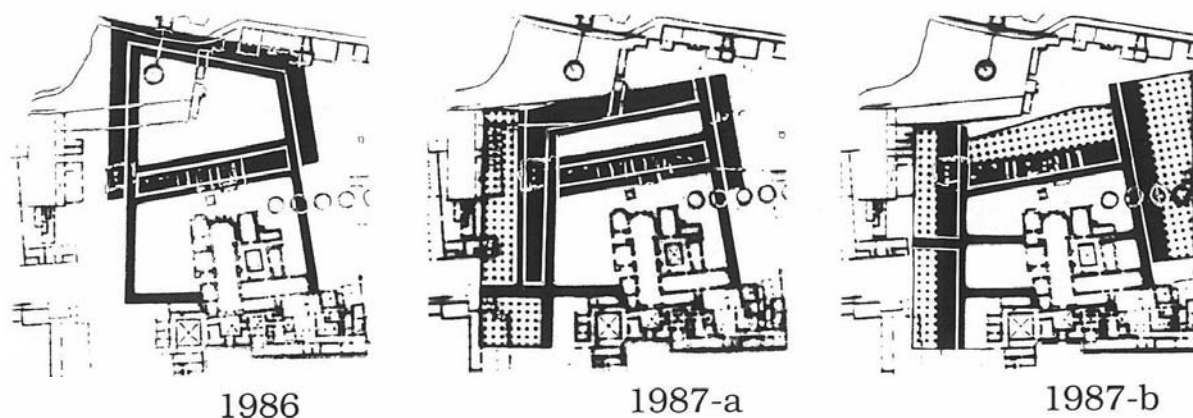
Lucernario de la biblioteca. Estructura de pilares de sección cuadrada que conforman un triángulo base del hueco de luz. (Fuente: MGCG, 2012)



El lucernario de la biblioteca en el centro de la imagen visto desde el IAPH es el único elemento que se muestra a través de un lenguaje contemporáneo estableciendo un diálogo con el resto de elementos sobresalientes que tienen que ver con temporalidades pasadas. (Fuente: MGCG, 2012)



Identificación de espacios en la zona del claustro de monjes del monasterio de la Cartuja de Santa Mª de las Cuevas: 1.- Claustro de monjes / 2.- Iglesia / 3.- Patio del Padre Nuestro / 4.- Jardín del prior (vestíbulo) / 5.- Procuración / 6.- Memorial del agua / 7.- Patio de la prioral / 8.- Claustriillo de procuración / 9.- Claustriillo mudéjar / 10.- Biblioteca / 11.- Arco de procuración (Fuente: MGCG, 2011. Sobre la planimetría de *La Cartuja recuperada*)



Interpretaciones del claustro de monjes:

- 1986/1987-a: Hipótesis iniciales de desarrollo del claustro
- 1987b: Comprobación arqueológica de su trazado tras la apertura de cortes

La investigación arqueológica permitió comprobar la fidelidad de la opción de 1987-b. (Fuente: La Cartuja recuperada)



Imagen aérea de la zona del claustro de monjes después de las demoliciones donde se identifica la traza del claustro sobre los restos arqueológicos. (Fuente: Informe sobre el estado de las obras de conservación del conjunto monumental de la Cartuja de Sevilla. Centro de Documentación del CAAC)

Deconstrucción (lenguaje)

- La incorporación de un fragmento del pasado para la construcción arqueológica del claustro

La imagen aérea, sobre la que se representan los trazados aportados por la investigación arqueológica, permite desvelar la esencia del lugar; recuperar la lectura tipológica del claustro de monjes reconociendo la relación espacial entre el interior y el exterior asociada a la vida monacal y organizada en torno al gran vacío. La incorporación de los fragmentos del pasado sobre una geometría base solventa aquellas cuestiones relacionadas con el replanteo formal de la intervención, trasladando el debate inicial a la resolución constructiva y material de la intervención que debe incorporar la componente museológica, convirtiendo en museografía la resolución del proyecto.

La traza del claustro reconocida se proyecta incorporando aquellos fragmentos del pasado que tienen que ver con la lectura tipológica del lugar y que han sido identificados como huellas del pasado a partir de la investigación arqueológica.

Desvelar la evidencia es una de las tareas fundamentales que Siza se propone como arquitecto. Desvelar la historia del lugar es la tarea que los hermanos Sierra afrontan a la hora de intervenir en el claustro de monjes. La arqueología proporciona respuestas ante una de las grandes incógnitas del lugar: el trazado del claustro de monjes. Numerosas interpretaciones no habían sido capaces de proporcionar una respuesta rigurosa que ahora se presenta como lectura de las trazas del lugar. El claustro, por sus dimensiones desproporcionadas, empieza a dibujarse por debajo de esta superposición de fragmentos del pasado, en los que la presencia de la época de la fábrica de Pickman, representada a través de los hornos de botella, debe permanecer como segundo momento clave para la historia del lugar.

Se preservan aquellos restos del ala este que permiten definir proporciones y ritmos asociados a la definición espacial de celdas, con la correspondiente consideración de espacios cerrados, abiertos, así como espacios intermedios de relación.

La incorporación del fragmento del pasado y el lenguaje empleado por la arquitectura contemporánea producen el efecto esperado, teniendo en cuenta los criterios de actuación definidos y aceptados por el panorama internacional. Se recupera la traza formal a nivel espacial así como los factores formales asociados a la configuración tipológica, apostando por un sistema abstracto que geometriza la forma de los arcos y que introduce el revestimiento con mortero de cal como lenguaje que, por diferenciación, introduce una separación temporal con la fábrica de ladrillo vista, a la vez que establece una relación dialógica a través del color y la textura. Mortero de cal tradicional, en su color, utilizado como revestimiento homogéneo



Imágenes del claustro, (Fuente: NSA, 2010)



Imagen del interior pintado de blanco. (Fuente: NSA, 2010)



Encuentro chimenea-claustro en el exterior. (Fuente MGCG, 2011)

en toda la superficie de fachada de la intervención. Esta manera de emplear el mortero aporta una capa de contemporaneidad ya que elimina la posibilidad de incorporar el color “a la moda de cada siglo” en determinados elementos.

La inclusión de los fragmentos del pasado asociados a la época fabril del monumento, fundamentalmente aquellos que tienen que ver con las chimeneas y hornos de botella, se realiza sin perder su condición primaria: son objetos que se han ejecutado superpuestos a la estructura monacal por lo que así deben permanecer. De ahí que la nueva arquitectura proyectada los incorpore asumiendo las geometrías hasta las últimas consecuencias, permitiendo aclarar la temporalidad asociada de forma que la traza del claustro prevalece sobre la ubicación de las chimeneas y hornos de botella.

En el interior su asume la superposición formal pero se recurre al blanco como veladura capaz de actualizar en el presente una superficie que incorpora la textura como referencia al pasado.



Chimeneas de la fábrica de Pickman. Encuentro con el claustro (Fuente NSA, 2010)

Deconstrucción (lenguaje)

- La materialidad constructiva de un detalle de cubiertas.

La contemporaneidad aparece en forma de extrañamiento: utilizar materiales “de la tradición” andaluza modificando la solución constructiva ejecutada.

Para ello se proyecta una cubierta inclinada a un agua cuya pendiente se ajusta al original, aunque se produzca una línea de sombra en el encuentro entre ambas soluciones constructivas. En lugar de la teja árabe se utiliza baldosa cerámica de 14x28 propia de las cubiertas planas “a la andaluza”, generando una imagen que dialoga con lo existente pero que establece esa necesaria diferenciación con el pasado.

El presente se construye por desplazamiento, algo parecido a lo que significa el *ready-made*, trasladando una solución aceptada y establecida para resolver cubiertas planas y asumiendo la pendiente proyectada en el pasado como traza a conservar en este ejercicio de renovación formal del claustro, en el que parece que está muy claro cuáles son los valores a conservar. La incorporación de un material del pasado a través de la experimentación genera por diferenciación una nueva solución formal que se lee en claves de contemporaneidad.



Imagen del Claustro. (Fuente: MGCG, 2011)



Reconstruir el Claustro: incorporación de los fragmentos del pasado (Fuente: NSA, 2010)



Encuentro de las cubiertas del Claustro. (Fuente: La Car-tuja Recuperada)



Detalle del encuentro entre los restos conservados del Claustro. (Fuente: NSA, 2010)



Espacios intermedios (tránsito)

- Una fuente en el umbral / En el umbral una fuente; un espacio para experimentar y preguntar.

En las páginas siguientes:

- *Plano de proyecto nº 61, fase 6.* Proyecto de rehabilitación de la zona conventual. Cartuja de Santa M^a de las Cuevas. Sevilla. Arquitectos: José Ramón Sierra Delgado y Ricardo Sierra Delgado
Octubre de 1990. E 1/50 y 1/10. Detalles fuente del jardín del prior
(Fuente: Centro de Documentación del CAAC)
- Leyendas y textos incluidos en el plano de proyecto nº61, fase 6

Externa de calentamiento en función de los mallas de la alfombra. Planta.

Ordenes girando en sentido del giro entre mallas (y sus rasgos de desconexión) entre los ejes del crucero antiguo y los mallas existentes del jardín.

Módulo blanco.

Panel de azulejos con mallas de la fuente del antiguo jardín, encontrado en este lugar.

Sustituido por mallas de jardín.

CONSEJERÍA DE CULTURA DE LA CIUDAD DE MADRID.		
PROYECTO DE REHABILITACIÓN DE LA ZONA DE LA FUENTE DEL JARDÍN.		
CALLE DEL SUEÑO, 10. 28014 MADRID.		
Arquitectos: José Ramón Sierra (director) y Ricardo López (colaborador).		
Fecha de 1990	El 1/90 y 1/90.	Realización Fuente +1 (Jardín del Prior).

Fase 6

61

Patio del
Patio Nuevo

Acceso al Laboratorio del Claustro Grande.

El 1/90.

El 1/90.

Sección
vertical.

Cubierta de mármol blanco 110x40x70 cm (BACCO) a 3 cm de espesor y canto de
lado mayor redondeado a la media caba.
Bastidor metálico con base soldada en metal dorado. Canto de 8 mm. y al-
tura máxima del agua de 10 cm.
Paredes laterales de la taza en alcaza transparente de mármol blanco de
"BACCO" (BACCO) a 3 cm. de espesor con un canto biselado y quebrado.
Revestimiento de fábrica de ladrillos revestidos de azulejos vidriados
línea y profundidad variable.
Fondo de la taza con panel de azulejos antiguos (seca).
Brazo de PVC.

Fábrica de ladrillo hueco ajedreado sobre la solera de hormigón.

Fondo de mármol blanco en piezas de 110 cm. (BACCO) de ancho, a 3 cm. de
espesor y altura variable según las pendientes de la solera, medida,
con los dos cantos verticales biselados hacia dentro, según el caso.

TOMAR LAS PIEZAS DE MARMOL, IRAN APROXIMADAS
(Máximo pulimento sin brillo).

Bomba de
recirculación.

Alimentación
de PVC.

Piezas enano
de fábrica de
ladrillos.

Planta.

Sección de la solera fija en la gruta
(Piezas enano de fábrica de ladrillo)

Junta entre losas de granito

Alzado

Junta entre losas de granito
y paredes de mármol.

Esquema de replanteamiento en función de los pilares de la pérgola. Planta

Órdenes girados en recuerdo del giro antes existente (y cuya razón se desconoce) entre los ejes del crucero antiguo y las tapias perimetrales del jardín.

Mármol blanco
Panel de azulejos con peces, de la fuente del antiguo jardín, encontrado en este lugar
Surtidor de metal dorado

Patio del
Padre Nuestro

Acceso al Deambulatorio del Claustro Grande

E: 1/50.
E: 1/10.

Encimera de mármol blanco 110x40x77 cm (DACEO) x3cm. de espesor y canto de lado mayor redondeado a la media caña
Surtidor esférico con base moldurada en metal dorado. Caño de Ø2cm. y altura máxima del salto de agua de 10cm
Paredes ataluzadas de la taza en piezas trapezoidales de mármol blanco de 78x46x42 (DACEO) x2cm. de espesor con un canto biselado y goterón
Rebosadero oculto de fábrica de ladrillo revestida de azulejos vidriados lisos y de profundidad variable
Fondo de la taza con panel de azulejos antiguos (peces)
Desagües de PVC
Fábrica de ladrillo hueco ejecutada sobre solera de hormigón
Forro de mármol blanco en piezas de 110cm. (DACEO) de ancho x 3cm. de espesor y alturas variables según las pendientes de la solería perdida, con los dos cantos verticales biselados hacia dentro, según plano

TODAS LAS PIEZAS DE MÁRMOL IRÁN APOMAZADAS
(Máximo pulimiento sin brillo)

Sección
vertical

		Bomba de recirculación.	Alimentación de red.	Pilares enanos de fábrica de ladrillos.
Planta	Apoyos de la solería flotante de granito (Pilares enanos de fábrica de ladrillo)	Juntas entre losas de granito	Alzado	

Juntas entre losas de granito y paredes de mármol.

Para resolver el umbral o vestíbulo que un edificio cultural debe presentar al que lo visita, el proyecto propone la generación de un espacio intermedio caracterizado por la sucesión de un entramado de pilares de sección cuadrada, de gran tamaño (1x1 m), conformando una cuadrícula de 5,5x4,75 m. Se trata de un lugar que remite a un espacio que no tiene principio ni fin y que podría continuar hasta el infinito. A esto nos traslada el uso de la repetición y la falta de relación aparente con el lugar en el que se inserta, más allá del reconocimiento de una direccionalidad.

Pero de esta forma se resuelve una demanda del programa, construir un vestíbulo (exterior) delimitando el espacio mediante unas tapias laterales, muros ciegos que se horadan para incluir una única entrada conformada a partir de un aparente eje de simetría que el lugar ofrece en su relación con el espacio exterior, patio del Padre Nuestro desde el que se accede. Justo en este punto se resuelve un cambio de cota con una extraña rampa que da paso a esta gran pérgola que construye un espacio cubierto (pero abierto), en el que la vegetación introduce el tiempo a través del cambio que las diferentes estaciones del año nos ofrecen. Una pérgola, un techo que además cambia de altura, aportando diferentes matices lumínicos que cualifican el espacio, definiendo la permanente transformación como característica del lugar.

Hasta aquí el discurso formal ofrece respuestas para la comprensión de un espacio que resuelve una demanda programática pero que, justo en su acceso, genera la primera pregunta a resolver: situada delante del hueco que conforma la entrada se encuentra una fuente de gran tamaño y altura inusual que, claramente, aparece girada respecto a la direccionalidad que impera en el lugar. Se ubica además desplazada respecto al módulo que conforma la estructura de pilares, sin tener relación ni con el punto central ni con las diagonales del mismo. Y se sitúa justo en la línea compositiva (aparente eje de simetría) que se forma en la relación existente entre el interior del edificio y el espacio libre existente, previo al acceso a la pérgola (patio del Padre Nuestro).

¿Por qué situar una fuente justo en el punto de acceso? Así nos obliga a desplazarnos, a recorrer el espacio y dilatar la entrada, casi como si de una *sala de los pasos perdidos* se tratara.

La respuesta está allí pero se construye recurriendo a una fuente documental, porque así se considera a la planimetría del proyecto en la que se describen las actuaciones en torno a la fuente. El ejercicio que se propone busca únicamente identificar el tiempo construido en el proyecto, que empieza a reconocerse cuando miramos al interior de la fuente y reconocemos una azulejería que nos remite al pasado. ¿A qué tiempo pertenece cada una de las partes que conforman el espacio?

Las excavaciones arqueológicas permitieron recuperar una fuente



Vestíbulo, umbral de acceso, al Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Intervención de los hermanos Sierra en el claustro de monjes del monasterio de Santa Mª de las Cuevas. Isla de la Cartuja, Sevilla. (Fuente: MGCG, 2011 y *La Cartuja recuperada*)

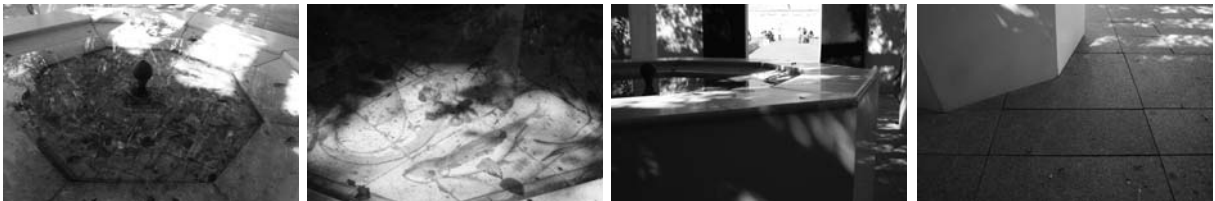
en esta zona del monasterio, justo ahí donde ahora la encontramos, con su geometría y esos revestimientos cerámicos con motivos de peces. Trasladados en altura y ofreciendo un nuevo contenedor contemporáneo, “la nueva fuente” incorpora esos fragmentos del pasado para construir un objeto del presente, un nuevo objeto. Un ejercicio museológico y museográfico en el que presentar la representación, entendida como proceso, de un objeto que muestra su huella y genera interrogantes que no son resueltos ahora por la arquitectura. El replanteo en planta de la fuente no consigue explicarse a partir de la lectura de la conformación de un monasterio, caracterizado por el crecimiento urbano de una serie de edificaciones que mantienen una cierta direccionalidad predominante sino que, por el contrario, refuerza la falta de “coherencia” formal con la incorporación de ese entramado acorde con la geometría del monasterio y la posición desplazada respecto de cualquier eje para producir esa especie de extrañamiento, para preguntarse el por qué de esa situación. Asimismo, la separación, el interese entre pilares, deja al objeto casi sin espacio alrededor, cuesta rodearlo libremente, lo que unido a la exagerada altura no hace más que producir un cierto distanciamiento con lo que se mira.

La respuesta está en la planimetría del proyecto, extraída de forma gráfica al inicio de este apartado, en la que se indica:

Esquema de replanteamiento en función de los pilares de la pérgola. Planta

Órdenes girados en recuerdo del giro antes existente (y cuya razón se desconoce) entre los ejes del crucero antiguo y las tapias perimetrales del jardín.

Esta inscripción pone de manifiesto la duda que tienen los arquitectos en relación a las dos direcciones predominantes en la planta del conjunto. La arquitectura no tiene que resolver todas las incógnitas del lugar como respuesta a la obsesión permanente por “la bús-



Detalles de la fuente del Jardín del prior. Vestíbulo del CAAC. (Fuente: MGCG, 2011)

queda de la verdad". Todo lo contrario, puede evidenciar (como en este caso) preguntas sin resolver, incógnitas o dudas formales que requieran de una nueva lectura del lugar como posibilidad vigente.

La resolución constructiva de la fuente, que por otra parte se entiende como objeto singular del espacio (que no central y que ofrece el sonido del agua y refresca el ambiente), se produce a través de un ejercicio cuidado en el que nada queda al azar. La elección del mármol blanco se comprende en relación con la materialidad de las columnas y restos del pasado dispersos por el monasterio, entendiéndose en este caso como un material nuevo pero que presenta connotaciones de evidentes relaciones con el pasado. El uso de la piedra natural como material de construcción remite al pasado y forma parte del presente, en este caso a modo de revestimiento acentuado más por el hecho de que el acabado sea apomazado (sin brillo) y los cantos de las piezas de importante espesor ($e=3$ cm) sean redondeados en su relación de contorno. Los elementos metálicos se resuelven en latón o en cobre y se precisa incluso la altura a la que debe caer el chorro del agua.



Jardín del prior. Fuente aparecida durante las excavaciones arqueológicas. (Fuente: *La Cartuja recuperada*)



Fragmentos musealizados en los paramentos verticales. (Fuente: MGCG, 2011)



Recuperación de la azulejería. (Fuente: MGCG, 2011)



Intervención sobre la pintura mural de la Iglesia. (Fuente: MGCG, 2011)

José Ramón Sierra (Olivares, 1945)

- 1972-
Responsable de arquitectura en el Museo de Arte Contemporáneo en San Hermenegildo, Sevilla.
- 1982-90
Vocal de la Comisión de Museos y Artes Plásticas de la Consejería de Cultura.
- 1987-89
Coordinador del Plan Andaluz de Museos.
- 90
Director del Programa Museológico del Museo de Bellas Artes de Sevilla.
"Mesa-altar" 73x400x150, pieza única. Conjunto Monumental Cartuja de Sevilla.
- 80-
Trabajos de pintura y escultura; diseño gráfico y mobiliario,
- 1989-1992
Viviendas en el caso histórico de Sevilla.
Claustro de Monjes en el monasterio de Santa M^a de las Cuevas, Sevilla.
- 1996-2002
Viviendas sociales. Barbacana, Baeza (Jaén).
- 2000
Exposición. LA CASA EN SEVILLA. Convento de San Clemente, Sevilla.
Exposición. DISEÑO (INDUSTRIAL) EN ANDALUCÍA. Monasterio de la Victoria. Puerto de Santa María, Cádiz.
Exposición. DISEÑO (INDUSTRIAL) EN ANDALUCÍA. Cartuja de Santa M^a de las Cuevas, Sevilla.

- 2000-2010
Rehabilitación y reforma de las Casas Consistoriales y la Plaza de la Constitución de Almería. Consejería de Obras Públicas y Transportes de la Junta de Andalucía y Excmo. Ayto. de Almería.
- 2005
Concurso de Ideas para la Ordenación y Construcción de un Espacio para la Libertad, para las Libertades. Sevilla.
- 2007
Concurso de Ideas para el Museo Nacional de Arquitectura y Urbanismo de Salamanca.
- 2009
Concurso de Ideas Reales Atarazanas para Caixa-Forum. Sevilla.
- 2010
Concurso de Ideas para la Ampliación del Museo de Arte Romano de Mérida.
Concurso de Ideas Cenmtre D'art Contemporani, Girona.
Barandilla del Banco de España.
- 2011
Concurso de Ideas para la Rehabilitación de la Antigua sede del Banco de España en Soria.
- 2011
Presidente de la Comisión Andaluza de Bienes Muebles.

Nota.- Extraído de DOCUMENTOS DE ARQUITECTURA Nº 27, noviembre, 1993. *José Ramón Sierra, Ricardo Sierra*. Ed. Almería: Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental, Delegación de Almería, 1993 y de la página web del estudio del arquitecto www.joseramonsierra.es (consulta junio de 2011)

Museología y museografía (transferencias)

El reconocimiento de un ejercicio didáctico permanente es clave para entender el proyecto, así como el escenario construido desde las transferencias arte/arquitectura. Museología y museografía, entendidas como disciplinas independientes pero tomadas ahora como indisolubles, se postulan como herramientas de traslación de los conocimientos adquiridos durante la comprensión del lugar como ejercicio previo al proyecto y como parte del proyecto en sí. La obsesión por enmarcar y clarificar cómo se produce la incorporación de los fragmentos del pasado asociados a diferentes temporalidades, cualifica el espacio a la vez que lo complejiza.

La fuente del jardín del prior, el memorial del agua, las trazas de los hornos de botella, los hornos de botella y las chimeneas, los fragmentos del claustro... la recuperación de los fragmentos de azulejería, los de pintura mural, los restos musealizados en los paramentos del monasterio, la composición de columnas de mármol blanco dispuestas aleatoriamente, la resolución de los herrajes, el mobiliario, los bienes muebles, etc. se reconocen en claves de incorporación al discurso museístico que opera en el proyecto y que es trasladado incluso mecanográficamente como parte de lo descrito en los planos. La documentación del proyecto se convierte asimismo en fuente de conocimiento, que permite obtener algunas de las respuestas a las preguntas que el proyecto hoy día sigue generando.

La arquitectura se presenta como texto, como documento para ser leído a partir de la generación de lo que podríamos denominar la construcción de una metahistoria.²⁷ El perfil profesional de José Ramón Sierra nos sitúa en este escenario de transferencias. Además de su condición de artista nos interesa su participación en todo aquello que tiene que ver con el mundo del museo, las exposiciones y las intervenciones en patrimonio entendidas desde la responsabilidad "didáctica" adquirida por la arquitectura.

27. *La ausencia de un programa apreciable, que tanta consternación y desconcierto produce desde la herencia cultural del Movimiento Moderno, ofrecía, sin embargo, una rara y fascinante circunstancia: la posibilidad de escuchar libremente esos restos dispersos y mutilados, en la creencia de que tal vez desde alguna sensibilidad pudiera llegar a captarse esa clase de gritos y susurros capaces de convertirse en los fundamentos del proyecto. Un proyecto entendido fundamentalmente como una idea global que dé nuevo sentido a ese cúmulo disperso y contradictorio de restos, y que tenga la suficiente potencia y capacidad para suministrar en estadios posteriores las claves de resolución de las cuestiones de detalle.* (SIERRA, 1993: 49)

--

Museología y museografía (transferencias)

- Una mesa con pies

En las páginas siguientes:

- *Plano de proyecto nº 68, fase 6*. Proyecto de rehabilitación de la zona conventual. Cartuja de Santa M^a de las Cuevas. Sevilla. Arquitectos: José Ramón Sierra Delgado y Ricardo Sierra Delgado
Octubre de 1990. E 1/1 y 1/10. Detalles de herrajes
(Centro de Documentación del CAAC)

- Leyendas y textos incluidos en el plano de proyecto nº68, fase 6

Sobre de cuatro piezas de $\frac{1}{2}$ \" metal blanco (150x100x3) con unas dimensiones totales de 400x150 cm.

PROYECTO DE REHABILITACION DE LA ZONA COMERCIAL

CARTUSA DE SANTA MARÍA D. LAS CUEVAS, SEVILLA.

Arquitectos: José Ramón Sierra Celgado y Rígido Sierra Celgado.

Dezembro de 1990

 $1/11 \approx 1/10$

Detalles de personas:

Fase 6

68

Alc. ad. 1000/1000000. 1/10

Estructura de acero en tubos laminados y lacados de 10x10 cm, desmontable. Tornillos y tuercas vistos de acero Inox.

Alfred: transversal, 1/10.

*Pie's anatómicas de bronce en su color (la resurrección de los muertos a la vida (el hombre) que nace (triunfa) de la reflexión existencial sobre la muerte.)

Sección longitudinal, 1/10

Researcher's name: _____

122,5

{*TITAE @P [N22222] 27 * 00000[222] 010[2222] 720 212222 A 0012222 02}

*222[0000] 27 20 222222 27 222 2222 22222222

Mesa de Iglesia.
Sobre de cuatro piezas de mármol blanco (150x100x3) con unas dimensiones totales de 400x150.

Estructura de acero en tubos laminados y lacados de 10x10cm., desmontable. Tornillos y tuercas vistas de acero inox.

Alzado longitudinal, 1/10.

Alzado transversal, 1/10.

Piés anatómicos de bronce en su color (la resurrección de los muertos o la vida (al habla) que nace (triunfa) de la reflexión covitana sobre la muerte).

Sección longitudinal, 1/10.

Sección transversal, 1/10.

Detalles, 1/1

Sección longitudinal, 1/10.

Memorial Mena en la Capilla de la Magdalena
(en recuerdo y espera del Sepulcro trasladado a la Catedral de Sevilla)
Estructura tubular de bronce con las cinco estrellas de su blasón en bronce dorado.
Base de mármol blanco.



Mesa de iglesia. (Fuente: *La Cartuja recuperada*)

Cualquier persona que se interesa por esta obra conoce la “mesa con pies” que se ejecutó como parte del mobiliario incluido en el proyecto, aunque a veces cueste trabajo encontrarla, o incluso pase épocas a escondidas, siempre vuelve a aparecer y no pasa desapercibida.

Los autores del proyecto tuvieron la oportunidad de incorporar el mobiliario a la arquitectura, como parte de un sueño que hoy en día el arquitecto casi no se permite considerar. Se aprovecha aquí la ocasión, no para realizar un ejercicio erudito y egocéntrico aparentemente ajeno al proyecto y entendido en ocasiones casi como capricho; se trata, de nuevo, de reconocer la voluntad de generar reflexiones en torno a la vida monástica y a la muerte en este caso, incorporando lo que remite a lo humano, unos pies que se ejecutan en bronce para trasladarnos a lo que ya no tiene vida.

El mármol es un material recurrente en el proyecto, forma parte de un lenguaje basado en el reconocimiento de la piedra natural como material que enlaza bien con el pasado y que se diferencia temporalmente a través de las dimensiones empleadas, espesores, remates, acabados, etc, situándolo en el presente. La mesa se construye así mediante un *sobre de cuatro piezas de mármol blanco (150x100x3) con unas dimensiones totales de 400x150*. Se trata de una superficie de apoyo cuyas proporciones se ajustan a las proporciones del lugar. En concreto esta mesa suele situarse en la Iglesia, que es el espacio interior de mayor escala existente en el monasterio. Una estructura portante de tubos de acero resuelve el soporte de este plano de mármol blanco en el que resolver luces de dos metros y vuelos de un metro. Los pies anatómicos, realizados en bronce en su color para remitir a lo inerte, lo pálido, lo que no tiene vida, son esculpidos con un realismo exquisito y su disposición, girados, dota al objeto de una cierta “inestabilidad” en el sentido de que remite a algo que puede moverse.

En la leyenda de la planimetría puede leerse: *Piés anatómicos de bronce en su color (la resurrección de los muertos o la vida (al habla) que nace (triunfa) de la reflexión covitana sobre la muerte)*.

--

Museología y museografía (transferencias)

- Una barandilla y un altar

En las páginas siguientes:

- *Plano de proyecto nº 67, fase 6*. Proyecto de rehabilitación de la zona conventual. Cartuja de Santa M^a de las Cuevas. Sevilla. Arquitectos: José Ramón Sierra Delgado y Ricardo Sierra Delgado
Octubre de 1990. E 1/1 y 1/10. Detalles: barandillas
(Centro de Documentación del CAAC)

- Leyendas y textos incluidos en el plano de proyecto nº67, fase 6

CONSEJERIA DE CULTURA DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA.	
PROYECTO DE REHABILITACIÓN DE LA ZONA CONVENTUAL.	
CAPITAN DE SANTA CRUZ DE LAS CUÉVADAS, SEVILLA.	
ARQUITECTOS: José Ramón Sierra Delgado y Ricardo Sierra Delgado.	
Ortografía de 1980	Redacción: Barandillas.

Fase 6

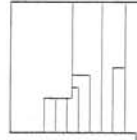
67

Sección longitudinal. E: 1/50.

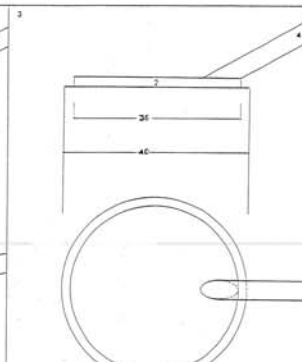
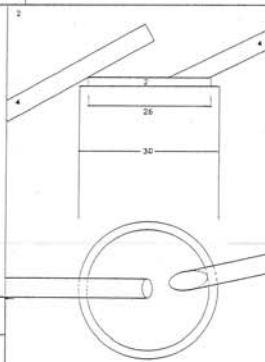
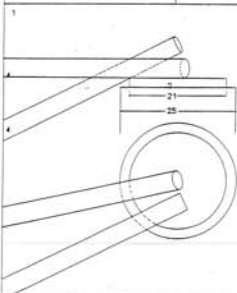
Escalera de 24 cruja de Procuración.
Barandilla.

Soportes principales: fragmentos de columnas de mármol antiguas existentes en la Capilla.
Soportes secundarios: tubo de latón pulido de $\varnothing$ 20mm.
Pasamanos: tubo de latón pulido de $\varnothing$ 40mm.
Placas circulares de empuje: Chapa de latón pulido de 20 mm. de espesor.

Solomeras ranuradas y móviles.
Secciones de las columnas variables. BACED.

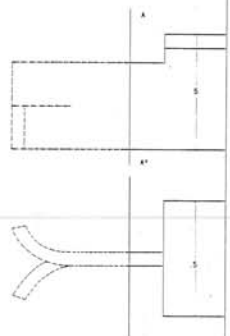
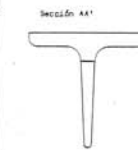


Planta. E: 1/50.



Sección vertical.

Alzado.



Barandilla inclinada. E: 1/5. Escalera de 18 cruja de Procuración, de Prioral, de 24 cruja de Jardín del Prior.

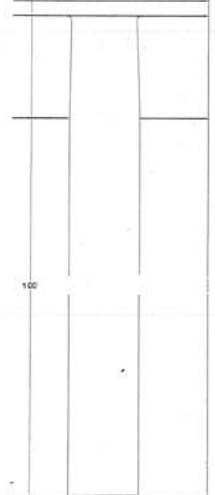
Pasamano de perfil laminado, cortado (en curvas) y lacado.
PMT SINGO.

Soportes de tubo lacado $\varnothing$ 20mm.

Barandilla horizontal. E: 1/5. Galería alta del patio de la Capilla Prioral. Galería alta del patio de Procuración.

Pasamano de perfil laminado y lacado.
PMT SINGO.

Soportes en tubo lacado $\varnothing$ 30 mm.



Casquillo de acero inoxidable.

Fachadas exteriores. E: 1/20.
Barandillas de balcones.
Perfil laminado, cortado y lacado.
PNT 50-50-6.

Sección longitudinal. E: 1/50

Escalera de 2ª crujía de Procuración.
Barandilla.
Soportes principales: fragmentos de columnas de mármol antiguas existentes en la Cartuja.
Soportes secundarios: tubos de latón pulido de Ø 20mm.
Pasamanos: tubos de latón pulido de Ø 40mm.
Placas circulares de anclaje: Chapa de latón pulido de 20mm. de espesor.

Soldaduras repasadas y pulidas.
Secciones de las columnas variables (DACEO).

Planta, 1/50

Sección vertical Alzado

Sección A-A'

Barandilla inclinada. E:1/1. Escalera de 1ª crujía de Procuración, de Prioral, de 2ª crujía de Jardín del Prior.
Vuelta en pretil de fábrica.
Pasamanos en perfil laminado, cortado (en curvas) y lacado.
PNT 50-50-6.
Soportes de tubo lacado Ø 20mm.

Barandilla horizontal. E:1/1. Galería alta del patio de la Celda Prioral, galería alta del patio de Procuración.
Pasamanos de perfil laminado y lacado.
PNT 50-50-6.
Soportes en tubo lacado Ø 30mm.



Retablo musealizado en el pasillo de procuración. Altar. (Fuente: *La Cartuja recuperada*)



Grupo escultórico en el Museo de Castelvecchio. (Fuente: MGCG, 2009)



Escalera del Museo Judío de Berlín de Daniel Libeskind. (Fuente: MGCG, 2005)

Hay un único plano completo para proyectar una barandilla que resuelve una escalera con una geometría algo compleja. Antes de entrar en los detalles que resuelven la ejecución de la pieza hay que hacer alusiones al respecto de la composición general del plano.

La barandilla se proyecta sobre una escalera que resuelve el acceso a la primera planta en la segunda crujía de procuración y que añade un último tramo de escalones (interrumpidos) para resolver un punto de fuga del espacio en el que finalmente se instaló un grupo escultórico, un Calvario, del que desgraciadamente hoy ya no queda nada.

Una vez esbozado el lugar, mediante una sucesión de cuadrantes que se organizan en el plano, se van detallando los diferentes encuentros que resuelven la barandilla a escala 1:1, primero los cambios de dirección de los diferentes tramos para después pasar a la definición de los pasamanos y perfiles que conforman la pieza. La barandilla apoya sobre soportes principales formados por fragmentos de columnas de mármol antiguas, existentes en la Cartuja, a las que se unen soportes secundarios formados por tubos de latón pulido de diámetro 20mm, que se apoyan en placas circulares de anclaje de chapa de latón pulido de 20mm de espesor. Se especifica que las soldaduras estarán repasadas y pulidas.

Un plano de detalle, de soluciones constructivas, que no renuncia a incorporar la espacialización del objeto principal a la vez que resuelve, mediante la aproximación, las diferentes soluciones que se van a precisar para ejecutar las barandillas del proyecto. Este juego formal de resolución de un límite, barandilla, incorpora de nuevo el pasado a través de los fragmentos de columnas de mármol y a través del latón como material que introduce el tiempo mediante su color, su textura y su pátina.



Barandillas proyectadas por José Ramón Sierra para el Banco de España. Plaza de San Francisco, Sevilla. (Fuente: CTM, 2001)

El ejercicio vuelve a ser museográfico, en este caso todavía más porque se trata de generar un escenario, un final que se entiende como pausa o como punto y seguido de esta idea de subida para llegar a algo que finalmente remite a lo divino. Este gesto de escalera que continúa y que se ha visto interrumpida recuerda, quizá, a lo que años más tarde haría Libeskind en el Museo Judío de Berlín para construir la línea de la vida, del presente de la cultura judía.

El ejercicio expositivo mediante el que se resuelve el grupo escultórico nos remite a Scarpa y a una de sus propuestas museográficas sobre piezas de escultura veronesa.

La arquitectura resuelve así el lugar en el que se situará el grupo escultórico antes citado y que se convirtió en su día en uno de los espacios más significativos de la intervención, casi como si de un “altar contemporáneo” se tratara.

--

Museología y museografía (transferencias)

- La conmemoración de la ausencia: el memorial del agua²⁸

En las páginas siguientes:

- *Plano de proyecto nº 60, fase 6*. Proyecto de rehabilitación de la zona conventual. Cartuja de Santa M^a de las Cuevas Sevilla. Arquitectos: José Ramón Sierra Delgado y Ricardo Sierra Delgado
Octubre de 1990. E 1/5 y 1/50. Detalles: biblioteca y memorial del agua (Centro de Documentación del CAAC)
- Leyendas y textos incluidos en el plano de proyecto nº60, fase 6

28. Los epígrafes que se incluyen en el siguiente apartado sobre el memorial del agua y la memoria del lugar a través del collage de fragmentos, podrían estar incluidos en el segundo apartado ya que se proyectan sobre los espacios intermedios definidos como representativos del lugar. Sin embargo, se ha optado por trasladarlos al siguiente, sobre museología y museografía, entendiendo que se trata de un ejercicio de transferencias en el que el juego conmemorativo con los diferentes componentes proyectuales tiene un peso específico importante. Esto no significa que su ubicación en la estructura general del monasterio y su cualidad como espacio intermedio no influya en la representación final de los mismos.

Rebultones.

Sección vertical de estantería.

Forrado y formación de estantes con piezas de mármol blanco.

Sección horizontal

CONSEJERÍA DE CULTURA DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA.

PROYECTO DE REMEDIACIÓN DE LA ZONA CONVENTUAL.

CARTUJO DE SANTA BARBA DE LAS CUEVAS. SEVILLA.

ARQUITECTOS: JUAN RAMÓN SIERRA DELGADO y RICARDO SIERRA DELGADO.

Octubre de 1997. C1 1/5 y 1/50.

Detalles: BULTONES y Muebles del agua.

Fase 6

60

Patio del agua.

Solado del estribo: baldosas de mármol blanco de 40x40 cm.
Instalación de piezas

Bombulatorio Norte.

Mármol blanco
40x40
40x20 cm.

Nivel del agua

Sección vertical transversal.

Planta

400

25

70

2 13 2

Biblioteca.

Sección vertical de estantería
Forrado y formación de estantes con piezas de mármol blanco

Sección horizontal

Mármol blanco
40x40
40x20 cm

Deambulatorio Norte

Nivel del agua

Sección vertical transversal

Planta



Memorial del agua. Monasterio de Santa M^a de las Cuevas. Isla de la Cartuja. Sevilla. (Fuente: MGCG, 2011)



Memorial del agua. Monasterio de Santa M^a de las Cuevas. Isla de la Cartuja. Sevilla. (Fuente: NSA, 2010)

Un plano para describir cómo se construye el memorial del agua y cómo se resuelve la estantería de la biblioteca. Dos aspectos del proyecto aparentemente ajenos pero que se ponen en relación porque forman parte del mismo discurso.

El memorial del agua se entiende como un ejercicio de transferencias arte-arquitectura en el que se incorpora como tarea recordar la memoria urbana del lugar asociada, sin duda, al agua a través del río Guadalquivir. Lo que parece un ejercicio de rememoración, de reivindicación de la importancia del agua en el lugar, del río y de sus transformaciones a lo largo de la historia; lo que parece un ejercicio de “decoración” museográfica (permítanme el término) en el que resolver la disposición de piezas del pasado, construye finalmente un espacio que se ubica estratégicamente en la disposición en planta del inmueble, convirtiéndose en lugar de tránsito a la vez que en lugar para ser contemplado. Así se describe en el plano, incorporando parte del deambulatorio norte como espacio desde el que mirar esta escenografía que proyecta un memorial.²⁹

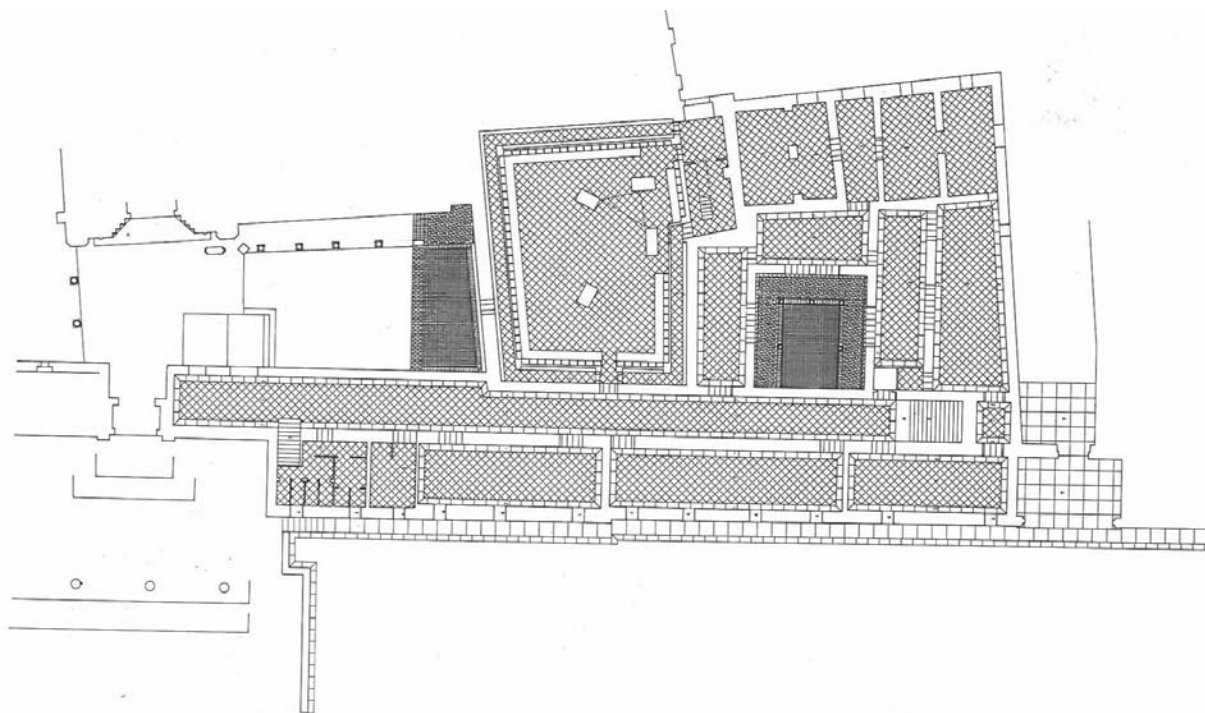
El memorial del agua es un ejercicio que no sólo pretende recordar la importancia del agua en el lugar, un lugar en el que se producían numerosas crecidas al año, sino que pretende remitirnos a la relación del lugar con la ciudad a través de lo que los une y separa: el Río Guadalquivir. Lo contemporáneo aquí es utilizar el memorial como mecanismo conmemorativo, que a través de la memoria y el recuerdo, nos remite a lo que ya no está y forma parte del lugar por lo que debe ser incorporado de nuevo. Para ello se proyecta este espacio en el que se incorporan fragmentos del pasado (columnas, basamentos, trozos de cornisa, etc.) que dispuestos a partir del replanteo incluido en el proyecto, muestran un cierto orden en su disposición sumergida en el agua.

Un ejercicio (metafísico) que podríamos clasificar como “chiriquiano”: disponer objetos, fragmentos del pasado, sobre un soporte físico, un escenario de encuentro que pone en relación temporalidades

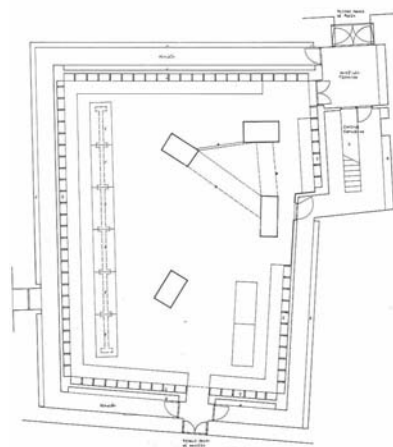
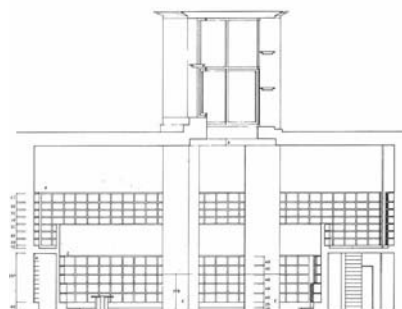
29. Ver planta general del claustro de legos en el que se identifican los diferentes espacios. (p.199)

diferentes.

Hoy en día, la disposición de las piezas sigue siendo parecida, únicamente podemos comprobar la falta de conservación de las mismas. El que se detenga en este espacio contemplará una serie de objetos sumergidos en el agua que le remiten al pasado. Se trata de un memorial, “tipología arquitectónica” muy presente en nuestra cultura, que parece en este caso aislarse pero que consigue actualizarse como parte del discurso que sobre la ciudad de Sevilla subyace en el proyecto. Por si acaso, el mármol blanco que reviste las paredes y el fondo del agua enmarca la operación, en esa tarea proyectual que insiste en delimitar objetos, trazar escenarios, para poner en relación temporalidades distintas que conviven en una misma realidad.



Inserción de la biblioteca en la planta del monasterio. El espacio se proyecta “encajado” en la trama edilicia, construyendo un espacio aislado del exterior. (Fuente: *La Cartuja recuperada*)



Planta y sección de la biblioteca donde pueden apreciarse además de las diferentes alturas de los elementos compositivos: estanterías, pilares y lucernario, el espesor de cerramiento que construye la estantería adosada a todo el perímetro del espacio (Fuente: *La Cartuja recuperada*)

Museología y museografía (transferencias)

- Una estantería como solución constructiva para el cerramiento de la biblioteca

Lo que parece una “simple” estantería de mármol blanco realmente resuelve la solución constructiva de un cerramiento que quiere adquirir espesor y distancia para separarse del exterior, para aislarse en esa búsqueda de quietud dentro de la quietud que representa el espacio de la biblioteca. Los espesores del mármol, el revestimiento insistente en paredes y suelo, construyen una especie de espacio aséptico, que parece ajeno al discurso patrimonialista del resto de la intervención. Se resuelven asimismo cambios de cota y el mobiliario; mesas ejecutadas en mármol blanco de 3 cm de espesor sobre las que leer e investigar.

La estantería se describe en el proyecto como solución constructiva para resolver el cerramiento de la biblioteca, que finalmente cualifica el espacio definido en planta a través de las proporciones que presenta. Contradictoriamente a esta actitud de aislamiento, la estructura que incorpora al lucernario establece vínculos con el monasterio e incorpora otros tiempos a través de la luz que transforma el espacio.



Interior de la biblioteca.
(Fuente: MGCG, 2012)



Lucernario de la biblioteca desde el exterior.
(Fuente: *La Cartuja recuperada*)

--

Museología y museografía (transferencias)

- En memoria del lugar: un collage de azulejos



Arco de procuración. Collage de azulejos en "memoria del lugar". (Fuente: MGCG, 2011)

En el arco de procuración, espacio intermedio que delimita la intervención proyectada en el claustro de monjes de la llevada a cabo en el claustro de legos, separando el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC) del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH), se ejecuta un collage de azulejos que inicialmente puede ser considerado como el revestimiento de una zona de tránsito.

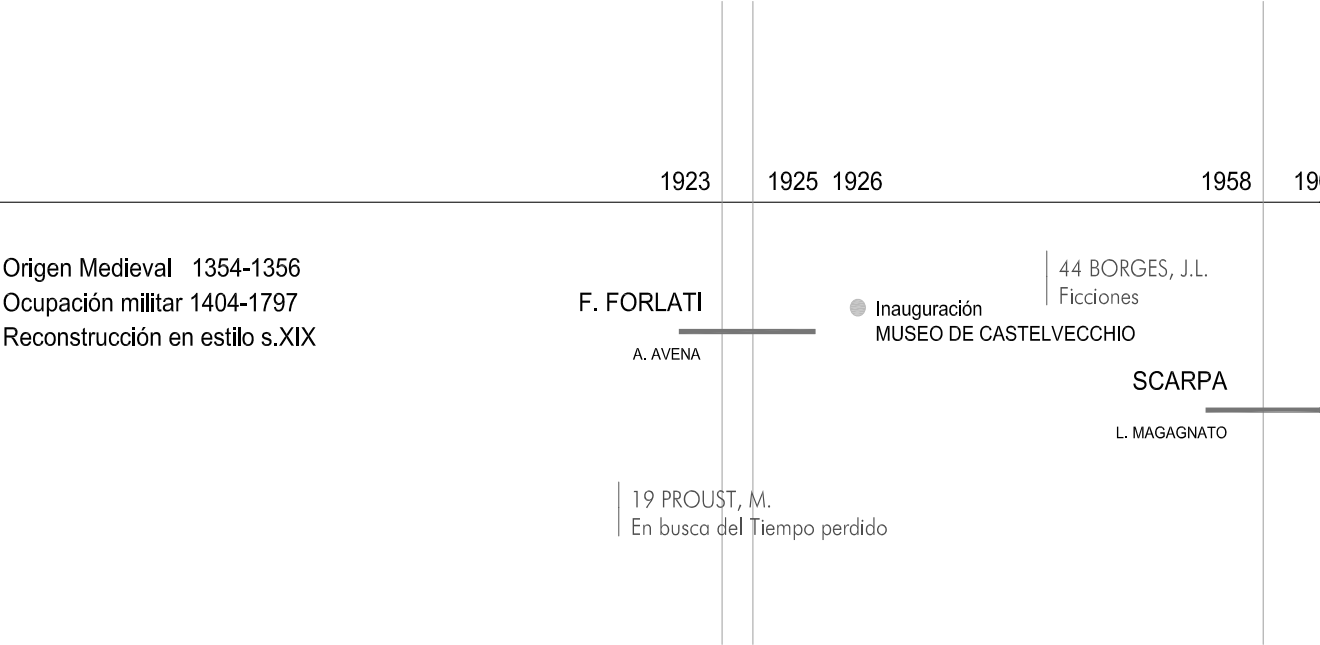
Se dice que este espacio se constituye como memoria del lugar. Quizá se trata de explicitar un *modo de hacer*, una estrategia proyectual que impera en el lugar y que se ha querido describir en este ejercicio interpretativo: el estudio del fragmento como mecanismo de aproximación a una realidad compleja que se construye por la adición de otras muchas partes que constituyen el todo.

La metodología de proyecto incorpora el fragmento como elemento del pasado que se introduce en el discurso para contribuir al ejercicio de rememoración permanente al que es sometido el que visita/experimenta el lugar. La construcción a partir de fragmentos que se "ordenan" es un modo de hacer que se utiliza como herramienta de trabajo a diferentes escalas.

Se desvela así, según lo que venimos planteando, una especie de "dispositivo" espacio-temporal en el que se encuentran lógicas, manualidades, tiempos y estilísticas complejas como resultado de una interactuación por zócalos, en las que lo "encontrado" y lo "propuesto" se hibridan. No es solo el "tapiz de Penélope" sino un *Patchwork*³⁰ espacial con fragmentos de procedencia variada. En este sentido, el ejercicio nos remite, por un lado, a considerar la importancia de la azulejería sevillana en el lugar,³¹ como revestimiento y como producto, y, por el otro, a la relación de partes asociadas a diferentes tiempos que conforman el lugar.

30. Este término puede traducirse como la actividad que implica "trabajar con pedazos". Un tipo de labor muy extendida a nivel mundial que tiene su origen en diferentes culturas de muy distintas épocas. La finalidad de esta técnica, que permite incorporar diferentes fragmentos para construir un objeto de mayores dimensiones, adquiere importancia cuando comienzan a introducir significados a cada uno de ellos. Las figuras geométricas pequeñas son la base de las labores de patchwork, y utiliza el hilo para coserlas y formar piezas de características muy diferentes. Cada pieza es única e irrepetible.

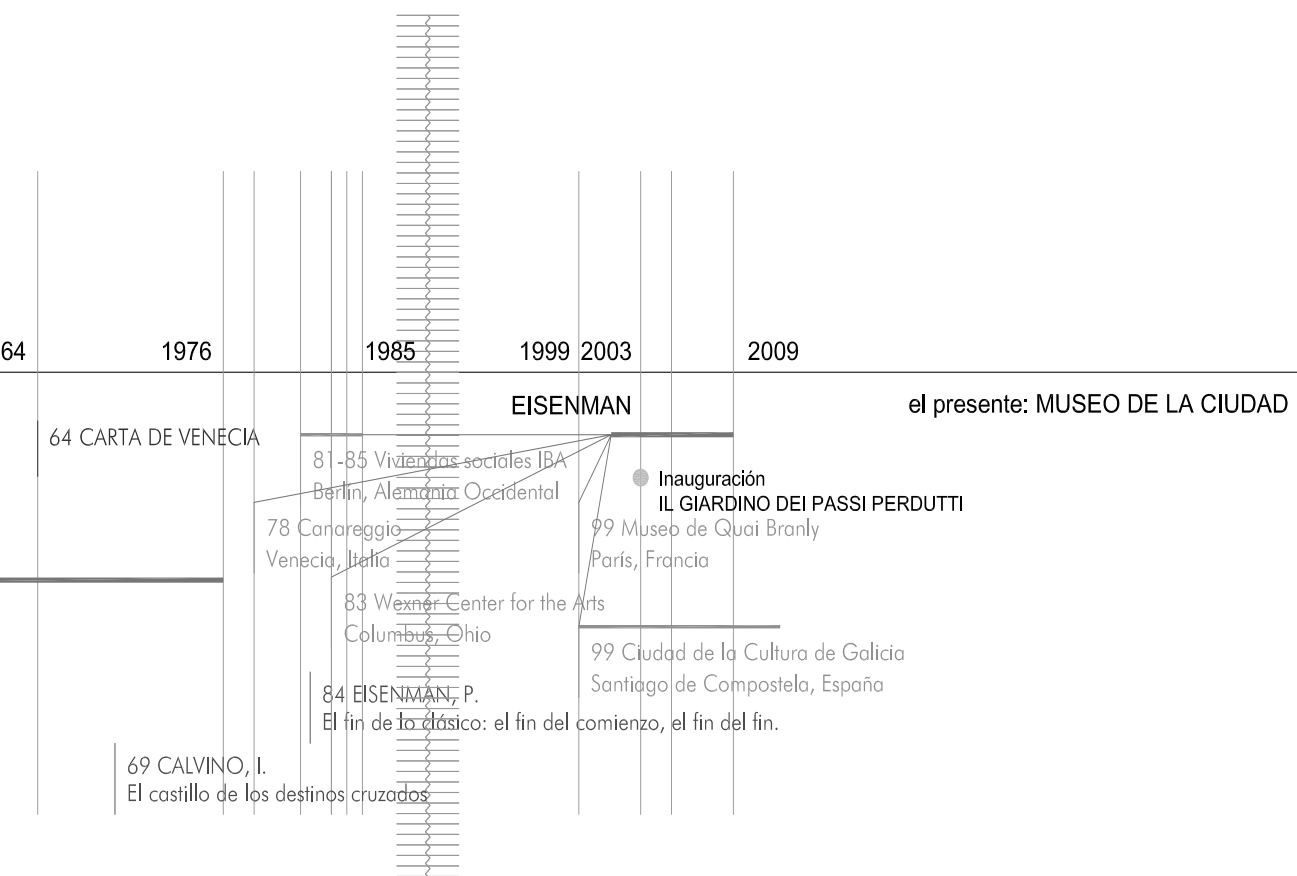
31. *Con independencia de los cambios notables en sus comunicaciones (huecos de paso, conductos de servicio, de ventilación, atarjeas, etc.), han sido sus revestimientos como piel más externa los que han sufrido el máximo deterioro. Se han perdido numerosos paños de azulejería en la que fue una de las más importantes colecciones sevillanas; parte de las decoraciones de pintura mural, en algunos casos dos o tres superpuestas, y en general de poco interés, ha permanecido oculta por capas de pintura fabril sin intención artística.* (SIERRA, 1993: 45)

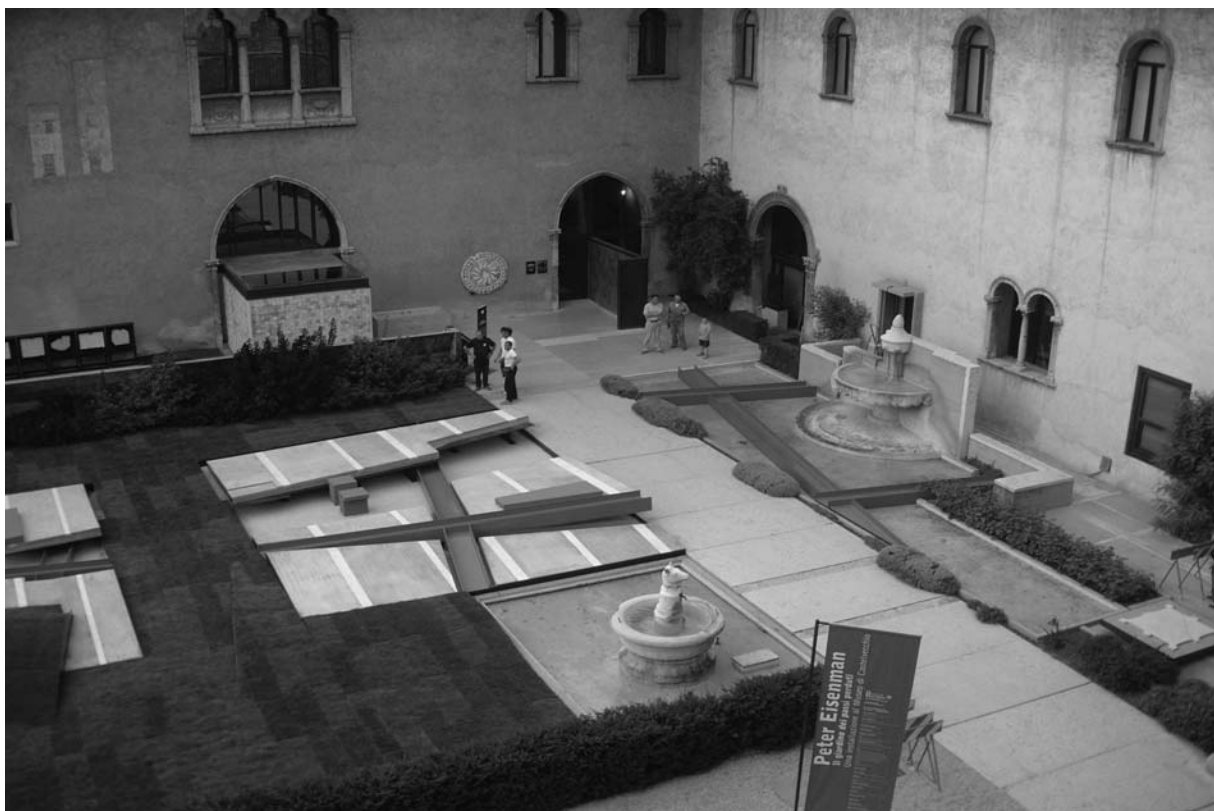


3.3 El cartero siempre llama dos veces: la arquitectura de un tiempo ya acontecido de la arquitectura

Eisenman en Scarpa, *El jardín de los pasos perdidos* 1956-1976-2004-2011. Museo de Castelvecchio. Verona (Italia)³²

32. Para abordar el estudio de esta obra se tradujo, en 2009, como parte de esta investigación, el texto que Peter Eisenman incluyó como memoria del proyecto en el catálogo de la exposición editado por Marsilio. En el *anexo* de esta tesis se ha incluido esta traducción realizada por Gary Scrowcroft y M^a Isabel Fernández Medina. Un año más tarde, en 2010, llegó a mis manos el trabajo de Pablo Lorenzo-Eiroa sobre las instalaciones de Peter Eisenman que incluía el citado texto junto a otros que han servido para completar los materiales manejados durante este trabajo.





Entrada al Museo de Castelvechio con la instalación de Eisenman en el jardín. (Fuente: Pablo Lorenzo-Eiroa, AMC)

Deconstrucción (lenguaje)

- Lo efímero como herramienta de lectura del pasado.

Una "instalación" es una actividad artística propia de la globalización, que encuentra en su carácter efímero un valor añadido. El concepto de tiempo, tan transformado y redefinido, viene a situarse como delimitador de una acción en la que el arquitecto, en este caso, debe ser capaz de representarse a sí mismo, de contar su trayectoria profesional.

Hacer ver el tiempo, atravesarlo, captarlo en sus improntas y sus estratos, en diferido o en directo, tal es sin duda una de las grandes obsesiones del siglo XX, que de entrada se ha situado bajo el signo del tiempo, e igualmente del espacio-tiempo. (BUCI-GLUCKSMANN, 2006: 41)

A propósito de lo que Arthur Danto ha llamado "Después del fin del arte", Buci-Glucksmann describe un arte contemporáneo obsesionado por el tiempo, por la consideración de todos los tiempos: *Pero este mismo fin puede revestir otras formas, más paradójicas, cuando abandona "todo relato" especulativo en provecho de un trabajo más arqueológico. El arte se inscribe entonces en un tiempo impuro, un tiempo de "rememoración" o de anamnesia, donde el pasado está inacabado y abierto, sin superación posible. Desde entonces el presente es un "a-presente", una "constelación de tiempos" plurales, que articula prehistoria y post-historia del arte, como en Walter Benjamin. Pero muy curiosamente, el "despertar" de la imagen dialéctica, su conocimiento fulgurante, donde "el Otrora encuentra el Ahora" implica una rememoración melancólica del pasado y un saber mesiánico futuro. Desde entonces, lo que era "desviación" (el barroco por ejemplo) se vuelve la base principal, y la "muerte del arte" se traduce en "declive del aura" propio del paso del valor cultural al valor de exposición. Al encuentro del tiempo historicista del progreso, al tiempo "a contrapelo" de los "ahora" puede entonces alcanzar las "diferenciales del tiempo" en los análisis microscópicos a lo Proust. Lo efímero está preso en las imágenes sincrónicas del presente, en el "recordar de lo meditativo que dispone de la masa desordenada del saber muerto".³³ Es un presente detenido e inmovilizado, rodeado de éxtasis pasados y de astillas mesiánicas futuras, "imagen brusca" o incluso imagen fijada y fragmentada, como en la alegoría barroca o el montaje moderno. Por eso la dialéctica fulgurante no es devenir, sino "dialéctica en estado detenido". Su naturaleza es entonces más que paradójica, pues puede ser histórica sin ser temporal: "La relación del Otrora con el Ahora es dialéctica: no es de naturaleza temporal, sino de naturaleza figurativa (bildlich)".³⁴ Si el pasado colisiona con el presente, el salvamento de las obras consiste en arrancar una estructura monadológica de la continuidad de la Historia, que por este hecho se vuelve rememoración, sobrevive y despierta a partir de un proceso de actualización de lo olvidado. Lo efímero tiene el rayo y el trueno de un sueño que pone al día "constelaciones entre cosas alienadas y una significación penetrante".³⁵ (2006: 13-14)*

33. BENJAMIN, W. Paris, capital du XIXe siècle. *Le livre des passages*, tr. J. Lacoste, Le Cerf, 1989, p.480. (Nota de la autora referenciada)

34. *Ibid.*, p.480. (Nota de la autora referenciada)

35. *Ibid.*, p.483. (Nota de la autora referenciada)

Este es el objetivo perseguido por Eisenman en su proyecto *El jardín de los pasos perdidos* y que no deja de ser un planteamiento aparentemente paradójico o incluso contradictorio. Trabajar el tiempo a través de la idea de *constelación* benjaminiana remite a un control de la temporalidad para ser capaces de generar algo atemporal.

Eisenman pretende construir un mapa de trabajo autobiográfico, un proceso, un escenario fenomenológico que, a través de un suelo, incorpore imágenes asociadas a proyectos pasados.³⁶ La lectura genealógica de la obra de Eisenman que él mismo nos propone permitirá incorporar algunos de sus proyectos de los años 80 y algún que otro texto, además del ya citado *El fin de lo clásico*, como el de *Moving Arrows, Eros and other errors*, escrito en 1986 a propósito del proyecto para los castillos de Romeo y Julieta también en Verona.

Una arquitectura que no renuncia a la interacción con lo existente de tal forma que al mismo tiempo proporciona pautas para leer a Scarpa a través de una instalación contemporánea del año 2004.

Se trataba de intervenir sobre un espacio del pasado como el Museo de Castelvecchio en Verona, obra de referencia para la construcción de una teoría de intervención en patrimonio desarrollada durante los años 50-70 y enmarcada dentro del Movimiento Moderno, aunque esto pueda ser cuestionado al tratarse de una tarea (la de intervenir en lo ya existente) aparentemente ajena a la modernidad (al menos, marginal) y en la que la consideración del objeto marca unas delimitaciones menos complejas que las que proporciona lo patrimonial.

Una rehabilitación en la que la tarea de intervenir el pasado (tan rechazada en ese momento) se convierte en obsesión y se materializa a través de un lenguaje que trabaja con lo constructivo, resolviendo en fragmentos a distintas escalas un proyecto al que finalmente podemos proporcionar una lectura de conjunto.

La materialidad constructiva se incorpora al discurso rescatando el lenguaje propio de la modernidad, basado en el uso del hormigón armado, el acero, la madera, la piedra y el vidrio. A través de un lenguaje exquisito se resuelven en cada detalle encuentros constructivos fundamentados en la delimitación formal de cada uno de los materiales, en sus cualidades empleadas como soluciones del proyecto de ejecución.

La deconstrucción temporal opera como mecanismo de proyecto en Eisenman y como mecanismo interpretativo de la obra, atendiendo a aquellos fragmentos del lugar que proporcionan datos para la comprensión de la misma. Sin duda lo que ahora pretendemos es comprender a Scarpa a través de Eisenman y a Eisenman a través de Scarpa.

36. (...) *Imágenes que funcionan como fragmentos, como ruinas, como espacios violados, sobreviviendo de las huellas del pasado. Son como "flashes de memoria" o, como sugiere Eduardo Cadava, "palabras de luz" o "fotos en prosa". Flashes que harían posible una manera de concebir el tiempo de forma discontinua a partir de lo que Benjamin denomina "imágenes dialécticas" y de su proyecto de construir la historia a través del uso del lenguaje de la fotografía, "escritura de luz" o "lápiz de la naturaleza".* (GUASCH, 2009: 20)

Lo que nos interesa aquí es esbozar una posible definición de lo patrimonial, rescatada de una reflexión contemporánea en la que se reconoce la importancia de la discontinuidad para poder comprender el presente. En este sentido, se diferencian dos componentes de la arquitectura que sirven como herramientas de lectura de una realidad que incorpora lo temporal. Si superamos la definición de arquitectura basada en la geometría como soporte debemos ser capaces de diferenciar el vacío de la ausencia. Ausencia se identifica como “huella de una presencia anterior”, implicando *memoria*, o como huella de una posible presencia, implicando *inmanencia*.

Lo patrimonial se caracteriza asimismo por esa doble condición material e inmaterial de aquello que estuvo presente y ahora no está, o está transformado.

El concepto de traza permite así incorporar la posibilidad de transformación (de la huella) como consecuencia del paso del tiempo, introduciendo una componente de mayor complejidad, reconociendo que en la mayoría de los casos no se trata de una única “huella”, sino de una superposición de huellas, o incluso de fragmentos de huellas.

HOUELLEBECQ, Michel (2011) *El mapa y el territorio*. 1ª ed. 2010. Barcelona: ANAGRAMA, 2002

El mapa y el territorio de Houellebecq retrata la vida de un artista que, a través de la fotografía de mapas de la guía Michelin, tematiza su forma de mirar el mundo o la realidad. A lo largo de la novela se describe la conformación de una exposición del artista protagonista de la historia, que se titula “El mapa es más interesante que el territorio”.

La ficción encumbra de nuevo a la cartografía, a la espacialización del conocimiento, para lo cual requiere de la fotografía cuidada, con una iluminación precisa y con un punto de vista intencionado.

Se reivindica el papel de lo “ausente” como parte de la representación y se destaca la tarea de generación de archivos del artista: primero a través de la insistencia por fotografiar “objetos fabricados por el hombre en la era industrial” y, segundo, por la obsesión por los mapas de la guía Michelin.

Un ejercicio que podría considerarse autobiográfico, de tal forma que a través de la construcción de “autoficciones”, “autorretratos imaginarios”, se describe “el arte de vivir” en el que la temporalidad desempeña un papel clave. El escritor se introduce en el relato, como personaje, y establece además un juego de relaciones con los objetos como mercancías en los que los desplazamientos representan su estar-en-el-mundo.

En las últimas páginas del libro (255) se hace referencia al rito budista *Asubhâ* en el que se observa la descomposición de los muertos durante un tiempo prolongado para dar cuenta de nuestra condición en el mundo, de nuestro destino. *En cada estadio, tenía que repetir cuarenta y ocho veces: este es mi destino, el destino de toda la humanidad, no puedo eludirlo.*

La traslación al discurso de la supervivencia de los objetos del pasado implica reconocer la importancia de sus trazas como heridas y huellas que los representan.

MICHEL HOUELLEBECQ

El mapa y el territorio

PREMIO GONCOURT



ANAGRAMA
Panorama de narrativas

--

Deconstrucción (lenguaje)

- Generación de la forma: el tiempo en la obra de Eisenman vs el tiempo en Castelvechchio

El juego con el tiempo simultáneo permite detectar tres temporalidades: el presente, a través del espectador-actor que recorre la exposición, el tiempo de Eisenman a través de una lectura genealógica de su modo de hacer arquitectura, y el tiempo de Scarpa a través del diálogo que tiene lugar en el jardín de los pasos perdidos.

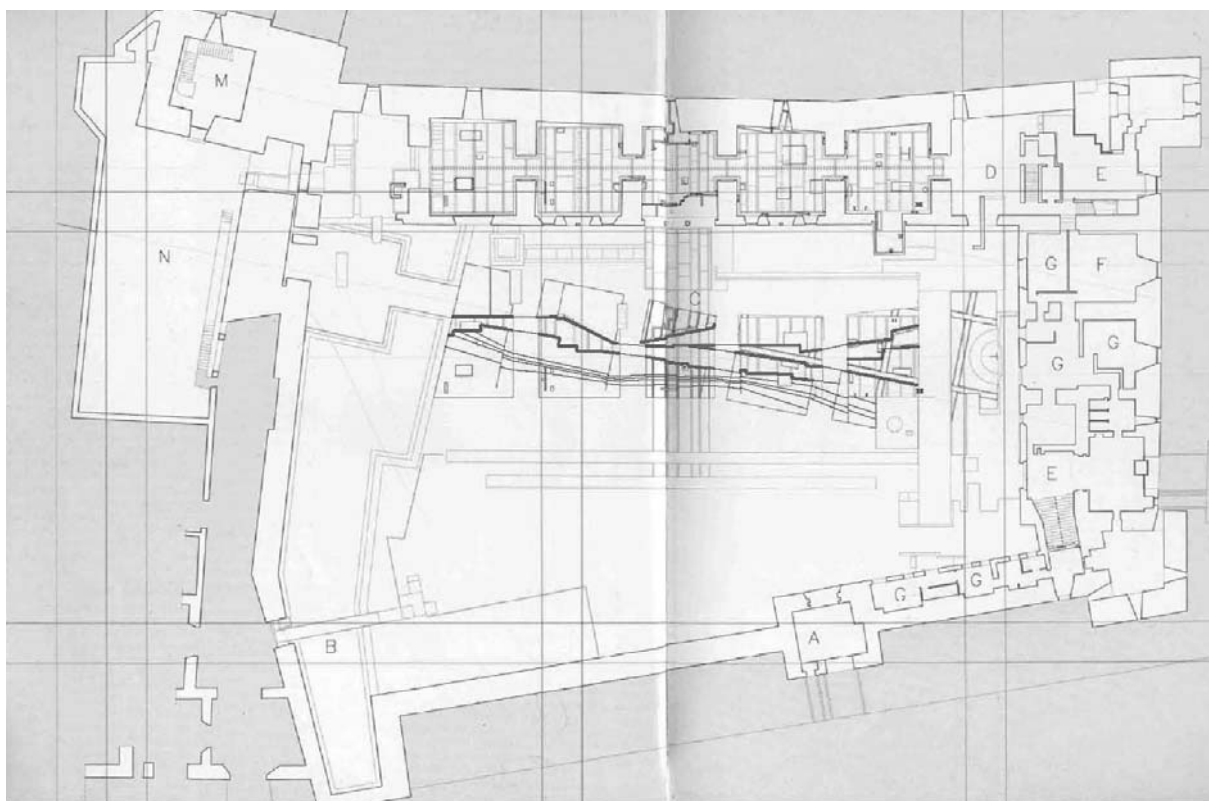
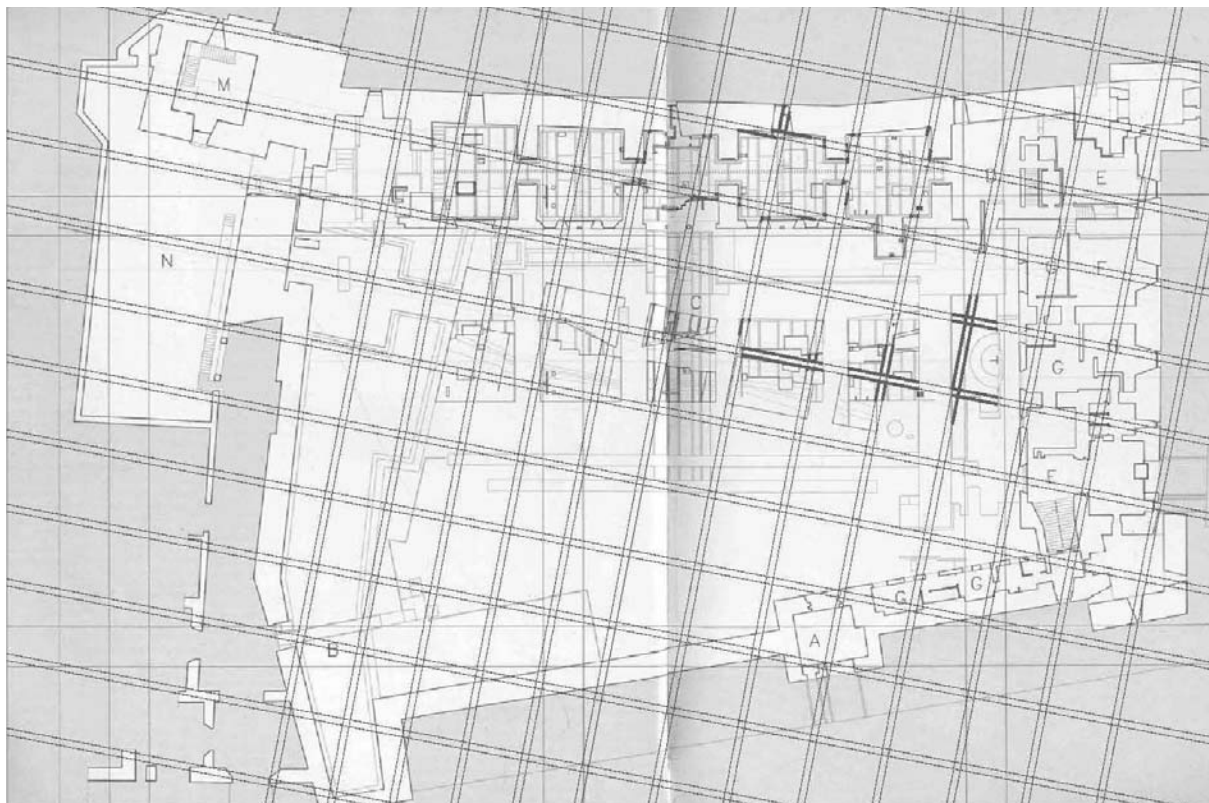
Estamos ante un ejercicio que podríamos denominar ejercicio de investigación arqueológica, de “arqueología contemporánea”, y que caracteriza al arte contemporáneo dominado por un presente definido por Buci-Glucksmann como *constelación de tiempos*.

La actitud de Eisenman va más allá, introduciéndose temporalmente en el devenir de Castelvechchio e incorporando formas indexadas que, junto a los objetos de Scarpa, proyectan una arquitectura excavada que genera muchos interrogantes algunos de los cuales podrán ser resueltos.

Se construye un diálogo con Scarpa a través de una actitud deconstructiva que sirve como mecanismo para generar la forma de un proyecto (*como meta-crítica*) que incorpora otros proyectos y que extrae fragmentos de lo ya existente: Cannaregio, 1978, Venecia, Italia; Viviendas Sociales IBA, 1981-1985, Berlín, Alemania; Wexner Center for the Arts, 1983-1984, Columbus, Estados Unidos; Museo de Quai Branly, 1999, París, Francia; Ciudad de la Cultura de Galicia, 1999-presente, Santiago de Compostela, España.

A través de un ejercicio de scalling se generan formas que sirven para introducir componentes de proyecto aparentemente ajenos pero que, finalmente, incorporan nuevos materiales que sirven de referencia de aquello que no está pero que quiere visualizarse. Las referencias pueden clasificarse en dos grupos que además responden a momentos diferentes de la trayectoria profesional de Eisenman. El grupo de las tres primeras, rescatan un entramado como geometría formal que subyace y que tiene que ver con la historia y con lo urbano. El grupo de las dos últimas, avanzan y transforman las geometrías en formas un tanto orgánicas que fluyen para generar movimientos.

Salvando las distancias, estaríamos asistiendo a un ejercicio de *arquiescritura* tal y como lo define Pier Luigi Nicolín (1999) en su texto *Las imágenes y lo moderno: la arquitectura de la que estamos hablando trabaja poéticamente sobre el lenguaje de los modernos con el fin de transformarlo en un instrumento adecuado para la nueva narración de imágenes*, donde las imágenes de lo moderno deben dar paso a las representaciones de la complejidad propias de lo contemporáneo incorporando el recorrido como mecanismo de lectura.



Identificación de evidencias de los proyectos relacionados como parte de la estructura de la instalación* (Fuente: MGCG, 2012. Sobre la planimetría del proyecto publicada por Marsilio en el catálogo de la exposición. DAVISON, 2003)

*Nota: En la parte superior: grilla de Eisenman. En la parte inferior: formas orgánicas.

El ejercicio interpretativo que estamos realizando no pretende desvelar “la forma trasladada” de estos proyectos a la planimetría de la instalación ya que se considera que éste no es el ejercicio que nos propone Eisenman. La identificación formal, por otra parte no tan evidente, debe trasladarnos a este juego de superposición de proyectos como evidencias de un modo de hacer profesional.

La lectura que se realiza de cada uno de los proyectos utiliza la interpretación del fragmento como herramienta de aproximación. Se construye una mirada a través de la compresión de diferentes partes que sirven para formar el todo.

Para ello se introducen a continuación una serie de referencias, resúmenes de cada uno de los proyectos relacionados, que han sido transcritas literalmente de la publicación realizada por C. Davison titulada *Tras el rastro de Eisenman* (Akal, 2006). A partir del resumen de la obra, que por supuesto no puede ser entendido como aporte suficiente como para comprenderla, se realiza un apunte sobre lo que nos interesa como dato para construir la instalación.

Se ha considerado importante aportar algo más sobre estas obras aunque se podría haber prescindido de ello ya que, tal y como hemos dicho, Eisenman no pretende que comprendamos todos y cada uno de los ejercicios proyectuales que entran en juego, sino que entremos en esta dinámica de juego atemporal. Así se entiende esta superposición de abstracciones formales, a través del control de la temporalidad. Lo que nos interesa es la capacidad de transmisión de su forma de proceder, de su arquitectura, y su compromiso con lo existente, para desvelarlo como parte del pasado (Scarpa) y para leerlo en el presente (Eisenman / Scarpa).

Geometrías incorporadas de los proyectos:

Grupo 1: Entramado o geometría que subyace (*grilla de Eisenman*)
La idea de entramado como soporte remite a lo que tiene orden y está pautado. Sin embargo, desde la deconstrucción, se trata de evidenciar un suelo que no tiene límites, ni principio ni fin, que continúa. Un suelo sobre el que asomamos una parte, a través de una excavación puntual.

Cannaregio (1978)
Venecia, Italia

En 1978, la municipalidad de Venecia convocó un concurso internacional por invitación para diseñar un gran espacio público en la ciudad. El proyecto comenzó con la idea de una arquitectura que inventa su propio emplazamiento y programa. En vez de intentar reproducir o simular una Venecia existente, cuya autenticidad no se puede copiar, el proyecto construye otra Venecia ficticia. En este caso, la estructura reticulada del Hospital de Venecia de Le Corbusier, diseñado en la época de los años cuarenta, se amplió para utilizarlo como estructura en el emplazamiento dado. Esta retícula está señalada como ausencia, como una serie de vacíos que actúan como metáforas del desplazamiento del hombre desde su posición como instrumento central de medida. En este proyecto, la arquitectura se convierte en medida de sí misma.

Los objetos que habitan este paisaje son variaciones de un proyecto anterior, la Casa 11a, pero mostrados a diferentes escalas. El objeto pequeño es demasiado pequeño para albergar algo, pero plantea la cuestión de si se trata de una casa o de la maqueta de una casa, pero contiene al objeto más pequeño en su interior. ¿Es una casa o un Museo de casas? El objeto mayor es dos veces el tamaño del objeto medio. ¿Cómo podemos denominar a este objeto?

La secuencia y las relaciones entre los objetos pretenden poner en cuestión la idea de significado como un efecto de la función. Este tipo de ficción actúa como anotación y crítica de las definiciones institucionalizadas existentes. El paisaje metafísico imaginario existe en contraste con el contexto urbano que le rodea, aunque, al mismo tiempo, realza su energía. (2006:76)

La estructura reticulada del hospital de Venecia de Le Corbusier, diseñado en los años 40, se trabaja como trama de partida para proyectar sobre un espacio público de la ciudad de Venecia en un concurso de ideas del año 78. Ahora este entramado se traslada al jardín de Castelvechio como estructura reticulada que subyace y que se hace presente en el interior por fuera del entramado de Scarpa, y en el exterior, superpuesto sobre el espacio desplazado. A este elemento se le denomina la grilla de Eisenman*. Entendemos que aquí se denomina así a un soporte formal un tanto recurrente en el arquitecto y que, a diferentes escalas, construye un entramado base sobre el que trazar la intervención.



(Fuente: DAVISON, 2006)

* En Argentina la grilla, en radio y televisión, significa rejilla, esquema o cuadro de programación.



(Fuente: DAVISON, 2006)

Viviendas sociales IBA (1981-1985)
Berlín, Alemania Occidental

La intersección de la Friedrichstrasse y el Muro de Berlín es el lugar paradigmático de la noción de la memoria. La estrategia para desarrollar este emplazamiento fue doble: primero exponer su historia y sus recuerdos; segundo reconocer que Berlín fue la encrucijada de todos los lugares y de ninguno al mismo tiempo. En el proceso de materializar esta dualidad, el proyecto trata de conmemorar un lugar y negar la eficacia de esa memoria. El acto de la memoria oscurece la realidad del presente para restaurar algo del pasado. La antimemoria construye un lugar que se ordena al oscurecer su pasado. Memoria y antimemoria funcionan de manera opuesta, pero coinciden en producir un objeto suspendido, un fragmento congelado de no pasado y no futuro, un lugar.

Al proceder sin nostalgias ni sentimentalismos, el proyecto supone la construcción y destrucción de las jerarquías previas mediante un proceso de excavación artificial, superposición y sustitución. El suelo se convierte en un yacimiento arqueológico. La muralla ausente de la ciudad del siglo XVIII, los cimientos del XIX, los vestigios de la retícula del siglo XX tal como se proyectan en los muros verticales de los edificios existentes, y el Muro de Berlín, forman un nexo de muros a diferentes niveles que se convierten en datos compuestos de memoria. La retícula de Mercator se superpone como una segunda serie de muros sobre y entre los muros históricos. Estos muros artificiales o “neutrales” comienzan a borrar la presencia física de los muros históricos. También los deja inaccesibles al hacer que el plano de suelo esté profundamente erosionado; el suelo se convierte ahora en figura de su propia historia. El “arrancado” horizontal del emplazamiento deja un hueco entre éste y el Muro. La “rejilla” vertical del emplazamiento revela la antigua retícula de Berlín. Los muros de la retícula de Mercator se convierten en nuevos datos horizontales: originalmente, el hombre caminó por el suelo; ahora camina sobre muros. Iguales en altura al muro de Berlín, reducen su presencia física y simbólica a la de “otro” muro más en una ciudad de muros. (2006: 80)

Se genera un entramado “artificial” a partir del trazado de diferentes tramas históricas asociadas a diferentes situaciones espacio temporales e incorporando la memoria. Se trabaja con la generación de la forma a través de un ejercicio de investigación arqueológica en el que vuelve a aparecer “la grilla de Eisenman” como entramado contemporáneo.

Esta obra permite incorporar a Berlín desde una mirada anterior a la caída del muro pero que se actualiza definiendo a la ciudad como representación de lo ocurrido en la arquitectura a lo largo del siglo XX.

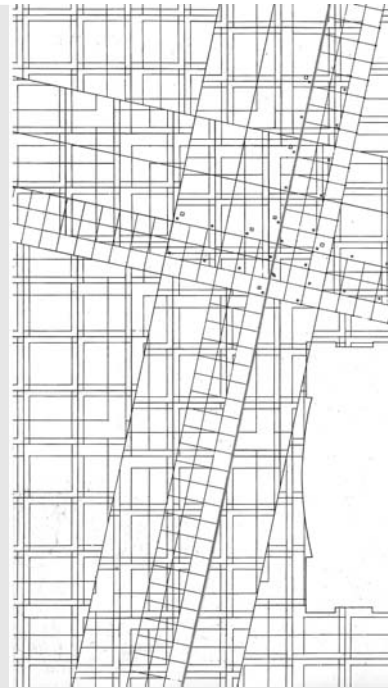
Wexner Center for the Arts (1983-1984)
Columbus, Ohio

El campus de la Ohio State University fue creciendo en el siglo XIX alrededor de su primer edificio, el University Hall. Mantuvo la distancia con la ciudad de Columbus estableciendo una retícula para el campus que estaba desplazada de la retícula urbana unos doce grados y cuarto. A medida que crecía el campus, racionalizaba y extendía su retícula interna desde el Oval central, reforzando la separación entre la universidad y su contexto urbano. La universidad continuó expandiéndose de una forma un tanto ad hoc en el área circundante, y ahora superpone ambas retículas en su periferia. El complejo de atletismo y muchos otros edificios del campus están desconectados del plano original del campus, porque se adecuaban al patrón de calles de Columbus.

Nuestra propuesta integra la geometría, tanto de la retícula urbana como del OSU Oval, dentro de un nuevo Center for the Visual Arts en el campus, que proyecta una imagen de pertenecer tanto a éste como al contexto más amplio de Ohio. La retícula urbana de calles es el generador de nueva vía peatonal en el campus. Además de servir como una ruta directa de entrada al centro de arte, la trayectoria iniciada por esta vía se proyecta mucho más allá: a lo largo del accidentado límite septentrional del Oval, reforzando su forma, pasando por la torre principal del University Hall hasta el final plano de la herradura del estadio de Ohio, donde se retoma de nuevo la retícula urbana. Así se da un impacto dramático mucho mayor a la confrontación entre el patrón de calles de la ciudad y la geometría Oval.

Al establecer este nuevo eje este-oeste en el campus colocamos la principal columna de circulación de nuestro proyecto perpendicular a él. Este pasadizo doble, cerrado con cristal, transcurre de norte a sur y recorta un nuevo camino entre dos edificios antiguos mediante intervenciones mínimas en ellos. Con este corte preciso, no sólo nos referimos una vez más a la retícula urbana, sino que también continuamos la curva del Oval como vector tangencial, concediendo al Centro una segunda ruta natural de entrada e insertándolo de forma aún más íntima del la doble geometría del lugar. (2006: 112)

En este caso la retícula forma parte de un entramado urbano lugar de encuentro entre dos realidades, el Campus Universitario y la ciudad de Ohio. Se reconocen en determinados objetos geométrías que tienen que ver con la preexistente.



(Fuente: DAVISON, 2006)

Grupo 2: Geometrías orgánicas que fluyen para generar movimientos.

Algunas de estas geometrías han sido identificadas “escaladas” en la planta del proyecto de la instalación. Efectivamente, introducen una componente orgánica, que remite al movimiento, frente a la geometrización formal predominante en la intervención y que tiene que ver con el lenguaje de la modernidad.

Museo de Quai Branly (1999)
París, Francia

Un símbolo del auge y caída de la era mecánico-industrial es la implosión que Jean Baudrillard observó en el contenedor high-tech del Centro Pompidou. Mientras que el Pompidou señala la máquina y el final del siglo XX, nuestro proyecto simboliza una forma diferente de implosión: el paso de la dialéctica marxista de la era mecánico-industrial, al flujo darwinista de lo biológico y lo informacional, un nuevo tipo de historicismo darwiniano. Aquí, las formas son como códigos genéticos de un París orgánico, permutaciones biomorfológicas de una ciudad emergente.

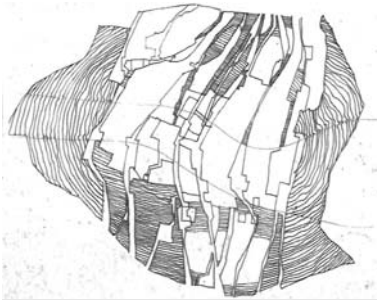
Roland Barthes dijo que la vista desde la Torre Eiffel condensa la ciudad de París en un nuevo mapa cognitivo. Nuestro proyecto amplía esta idea y hace de la cubierta la fachada principal, tanto cuando se ve desde la Torre Eiffel como desde el espacio interior. De hecho la vista desde la Torre Eiffel es un “paisaje-de-edificios”, donde los jardines paisajísticos fluyen en el volumen del edificio, borrando la topografía cognitiva de figura y fondo. A medida que los músculos y tendones de esta anatomía urbana biológica se apartan, revelan una imagen especular de la Torre Eiffel. Las formas de la cubierta hablan de una nueva codificación de dos tipologías diferentes, el patio público y la residencia privada.

Para Walter Benjamin los pasajes de París representaban los depósitos congelados de la prehistoria del mundo moderno; corales como fósiles fijados en el tiempo. Para los surrealistas Aragon y Breton, sin embargo, estos pasajes eran mutaciones biológicas, apariciones resplandecientes en sueños sumergidos. Nuestra obra reproduce los pasajes como formas que fluyen, pero en vez de utilizar su antigua aura, trabajamos su código original para producir una nueva plantilla. (2006: 304)

Concurso que finalmente ganó Nouvel y que para Canclini representa un tipo de museo comunitario sintomático de una cierta visión universalista y enciclopedista de las culturas del mundo característica de la tradición francesa.



Códigos genéticos de un París orgánico, permutaciones biomorfológicas de una ciudad emergente. (Fuente: DAVISON, 2006)



(Fuente: DAVISON, 2006)

Ciudad de la Cultura de Galicia (1999-presente)
Santiago de Compostela, España

El centro original de Santiago es medieval; pero se ajusta al modelo cartesiano que es la base del urbanismo estriado figura/fondo, donde los edificios son figuras y las calles, residuales. Al colocar el centro original de la ciudad en el contexto de nuestro emplazamiento, reemplazamos este urbanismo figura/fondo. Las trayectorias de nuevas rutas de peregrinación se fusionan entonces con la figura inicial, deformando tanto ésta como las calles y edificios correspondientes en el proceso. Tratamos estas deformaciones como una serie de formas a modo de superficies que, como la concha de vieira que es el símbolo de la ciudad, son lisas y estriadas al mismo tiempo.

Asumiendo como significado la implosión de la cultura secular contemporánea, y como gesto deliberado contra modelos explosivos obsoletos, la Ciudad de la Cultura desarrolla un urbanismo figura/figura poderosamente nuevo. En vez de considerar al proyecto como una serie de edificios concretos –la forma tradicional de urbanismo figura/fondo– los edificios están incisos literalmente en el fondo para conformar un urbanismo figura/figura donde arquitectura y topografía se fusionan para convertirse en figuras. El centro secular se diferencia física y formalmente del centro religioso, al tiempo que expresa con claridad la huella del centro antiguo como su base genética.

Los edificios están concebidos como tres parejas para aportar una sensación de ritmos a dúo, a pequeña escala, dentro de un sexteto: el Museo de la Historia de Galicia y el edificio de nuevas tecnología; el Teatro de la Música y el edificio de servicios centrales y administración; la Biblioteca y la Hemeroteca de Galicia. Las experiencias del visitante de cualquiera de los edificios se verán afectadas, primero y sobre todo, por su relación con su pareja inmediata. A medida que nos movemos por el lugar, los ritmos de las otras parejas complicarán y enriquecerán aún más la experiencia personal. (2006: 308)

Conformar un urbanismo figura/figura a partir de una geometría en la que los “edificios están incisos” en el fondo.

Este proyecto se enmarca dentro de las grandes operaciones de carácter urbano propias de la globalización en la que, sin un programa de actividades culturales asociado, difícilmente podrá actualizarse la apuesta.

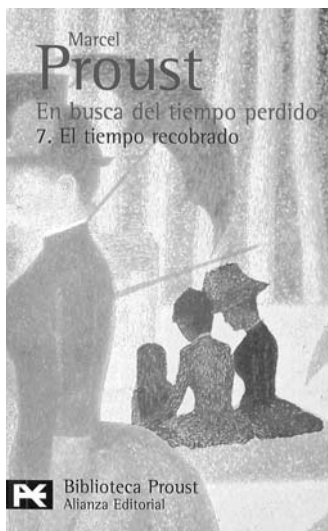
Referencias bibliográficas incluidas por P. Eisenman en la descripción de su proyecto e imprescindibles para la comprensión del mismo:

PROUST, Marcel (2009) *En busca del tiempo perdido*. 1ª Ed. 1919-37. Salamanca: Biblioteca Proust- Alianza Editorial, 2009.

- 1.- *Por el camino de Swan*
- 2.- *A la sombra de las muchachas en flor*
- 3.- *El mundo de Guermentes*
- 4.- *Sodoma y Gomorra*
- 5.- *La prisionera*
- 6.- *La fugitiva*

CALVINO, Italo (1999a) *El castillo de los destinos cruzados*. 1ª ed. 1969. Madrid: SIRUELA. 1999

BORGES, Jorge Luis (2009) *Ficciones*. 1ª ed. 1944. Madrid: Biblioteca Borges ALIANZA EDITORIAL, 2009



Deconstrucción (lenguaje)

- El soporte de intermediación (fenomenológico)

En este ejercicio compositivo, adquiere especial importancia “el soporte”, basado en el libro *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, que sirve para representar el modo de hacer arquitectura en Eisenman. La idea de “soporte” que se quiere construir transciende lo físico, trabaja con la componente material y sobre lo que tiene que ver con la experiencia fenomenológica del que recorre el espacio.

Inicialmente se reconocen dos caminos, aparentemente ajenos, que finalmente se comprenden como uno sólo y que tienen que ver no tanto con el reconocimiento de Eisenman como arquitecto sino con una forma de pensamiento que ha caracterizado el desarrollo de su trayectoria profesional. Se apuesta así por una obra didáctica en el exterior, en el jardín, y una obra fragmentaria en el interior para construir una lectura interior/exterior en este diálogo propuesto que permite aproximarnos a Eisenman a través de Scarpa y a Scarpa a través de Eisenman.

Safranski identifica a Proust con el autor de relatos cotidianos en los que el narrador describe su despertar: *una insuperable descripción fenomenológica del yo renacido cada mañana, que cada vez ha de emprender un viaje a través del espacio y el tiempo antes de encontrarse en el retículo del aquí y ahora*. (2007: 111)

Esta idea inevitablemente nos remite a María Zambrano en *Los sueños y el tiempo* donde se describe de forma insistente la primera gran organización temporal del individuo. Los estados de sueño y vigilia dividen cada día nuestra temporalidad de tal forma que en el primer caso nos situamos en un mundo caracterizado por el movimiento desde una situación de inmovilidad absoluta. Asimismo se trata de experiencias atemporales, hay movimiento en los sueños pero no hay tiempo. De alguna manera Eisenman es consciente de esta dualidad que caracteriza nuestra vida y la traslada a través de un ejercicio de desdoblamiento a una relación especular con la intervención de Scarpa en Castelveccchio y con su propia trayectoria profesional.

Para la comprensión de la obra, Eisenman hace referencia a otras dos aportaciones literarias que podrían justificar la modificación del título de la instalación: *El castillo de los destinos cruzados*, por el libro de Italo Calvino, o *El jardín de senderos que se bifurcan*, por el cuento de Jorge Luis Borges. Ambos textos permiten visualizar una manera de representar la temporalidad, como tejido, como estructura sobre la que movernos y en la que es posible que el azar pueda participar. La arquitectura como metáfora de la materialización del pensamiento praxis/teoría

El castillo de los destinos cruzados de Italo Calvino (1973) no es



la balanza con quien al cabo tenía que arreglar cuentas? ¿Era la Razón del relato que ansía desbarajotar el Asir combinatorio de las cartas dispersas? ¿Quería decir que por muchas vueltas que Orlando dé, siempre llega el momento en que lo atraen y lo atan y le hacen tragar el intelecto rechazado?

En la última carta se ve al paladín atado cabeza abajo como *El Alevado*. Y finalmente su rostro se vuelve sereno y luminoso, el ojo limpiado como no lo había sido ni siquiera en el ejercicio de sus razones pasadas. ¿Qué dice? Dice:

—Dejarme así. He dado toda la vuelta y he comprendido. El mundo se lee al revés. Animo rajado.



Historia de Astolfo en la Luna

Me hubiera gustado recoger otros testimonios sobre la nautia de Orlando, especialmente el de aquel que se había impuesto el deber de su recuperación, un reto para su ingeniosa osadía. Hubiera querido que Amleto estuviera allí con nosotros. Entre los comensales que aún no habían comido nada había uno ligero como un buen jinete o un diablillo, que de vez en cuando se ponía a dar brincos y a titubear como si su mutismo y el nuestro fueran para él una oportunidad de diversión sin igual. Observándolo me di cuenta de que el caballero inglés bien podía ser él, y lo invité explícitamente a que contara su historia tendiéndole la figura de la baraja que a mí parecer más se le asemejaba: la alegre coreta del *Caballero de Buena*. El sonriente personaje adelantó una mano, pero en vez de tomar la carta la hizo volar de un papiroteo. La carta revoloteó como una hoja al viento y cayó sobre la mesa, hacia la base del cuadrado.

Ahora no había más ventanas abiertas en el centro del mosaico y pocas cartas quedaban fuera del juego.



Las figuras que acompañan al texto en la presente edición pretenden evocar las miniaturas reproducidas en la edición de Ricci con sus colores y dimensiones originales. Se trata de la baraja de tarot miniada por Bonifacio Bembo para los duques de la Milán hacia mediados del siglo XV, que se encuentra hoy en parte en la Academia Carrara de Bérgamo y en parte en la Morgan Library de Nueva York. (CALVINO, 1999: 9)

un simple juego de historias basado en una baraja de cartas del tarot miniada por Bonifacio Bembo para los duques de Milán hacia mediados del siglo XV. Una lectura contemporánea, a propósito de la referencia que Eisenman hace sobre la obra en la memoria de su instalación *El jardín de los pasos perdidos* en el castillo de Castelvecchio en Verona (2004), permite considerar ese ejercicio literario como una apuesta metodológica. De hecho, podemos decir que cada una de las fichas que hemos introducido para describir las obras que entran en juego en la instalación representa una de esas cartas de la baraja.

Se generan relatos a partir de una disposición física de cada una de las cartas sobre un tablero de forma que se producen cruces de lectura y, sobre todo, diferentes miradas, desde puntos de vista diferentes y situaciones que permiten construir una definición del mundo, de la realidad que habitamos, como conjunto de cosas dispuestas aleatoriamente y que esperan ser incorporadas a un relato a partir de una elección o selección que viene dada por un camino trazado. Finalmente construye una historia que no deja de ser vulnerable en el sentido de que puede desaparecer o transformarse a partir de las circunstancias que le rodean. (CALVINO, 1999: 103)

Cada una de esas cartografías generadas a partir de esas cartas, definidas como arcanos con toda la carga de misterio y cosa secreta que puedan tener, permite incorporar diferentes tiempos que son simultáneos: el tiempo de cada uno de los relatos, el tiempo de aquellos otros que se cruzan, o interrumpen, o se superponen, y el tiempo del que los lee. Este último tiempo, el del presente, es además reforzado por el escritor con una serie de capítulos que se sitúan al final de cada una de las partes que constituyen el libro y que pueden ser entendidos desde el punto de vista biográfico. (1999: 57)

O quizá este tiempo efímero de cada relato se parezca más a un sueño y, por lo tanto, tal y como lo define Zambrano, esté rodeado

de la envoltura de la temporalidad, por lo que se hace necesario atravesarla. Y es que la contemplación de estos micro-relatos cruzados no siempre generará un “recuerdo” completo de lo experimentado sino que como los sueños, *muchos atraviesan el dormir sin que aparezcan en el recuerdo más tarde, en la vigilia. Solo los que anteceden al despertar de la mañana o lo provocan en cualquier momento alcanzan la presencia.* (ZAMBRANO, 2006: 75)

La vida es algo que sigue y en cada despertar nos despertamos a este seguirse y al seguirse de nuestro vivir dentro de ella. La vida se nos aparece, en el instante del despertar, como algo que ya está ahí y en este sentido independiente de nosotros, pero que nos reclama desde su interior. (...) (2006: 57)

Ante este escenario, trabajamos construyendo representaciones que no pueden trazarse sin tener en cuenta la técnica que Husserl denominó como la “reducción fenomenológica”.³⁷

Esta actitud, esta construcción de un método de interpretación que parte de fragmentos enmarcados y delimitados que muestran un dibujo, una imagen, no puede más que valorarse si se relaciona con esa idea un tanto deconstructivista de hacer a partir de fragmentos, y de generar lecturas a partir de un punto de vista concreto, y de una distancia, que aporta esa diferencia necesaria entre cada una de las historias.

Calvino define el tablero como “contenedor de relatos cruzados” en los que es casi imposible definir un final ya que el mecanismo propuesto permite seguir generando relatos, modificándolos, cruzándolos, etc. La actualización permanente forma parte de este juego casi obsesivo de desvelar historias.³⁸

Hay un elemento común en la mayoría de los relatos que no forma parte de lo que se desvela en cada arcano y, sin embargo, se construye con esa mirada común sobre la mesa o el tablero. Se trata de una idea de Ciudad, por un lado, y de Mundo, por otro, caracterizados ambos por una componente de virtualidad. Así se habla de la “Ciudad de lo Posible”, desde la cual se contempla *Todo* y se deciden las *Opciones*, o incluso se define el *Mundo* como aquella *ciudad fortificada y asediada* (CALVINO, 1999: 43 y 58). Un mundo gobernado por “El Príncipe de la Discontinuidad” o el “Príncipe de las Oposiciones” en el que existe una “Diosa de la Destrucción” que *gobierna el hacerse y el deshacerse incesantes*. ¿Qué ciudad es esta? (1999: 74)

La búsqueda de relaciones con *El jardín de los pasos perdidos* de Eisenman podría encontrarse en la idea de cruce de caminos y la creencia de que el azar es una posibilidad frente a la elección. La “Búsqueda del camino”, “El mundo no existe” o “Sobre el paisaje” nos remiten a actitudes contemporáneas fácilmente reconocibles

37. *La reducción fenomenológica es una determinada forma de realizar una percepción o, en general, un acto de conciencia, consistente en dirigir la mirada no a lo percibido, sino al acto de la percepción.* (SAFRANSKI, 2007: 105)

38. (...) *Bastaba dejar que alrededor cobraran forma otras historias que se entrecruzaban, y así obtuve una especie de crucigrama hecho de figuras y no de letras, en el que además cada secuencia se puede leer en los dos sentidos.* (CALVINO, 1999: 11-12)

en Eisenman.

A estos relatos referenciados por Eisenman podríamos añadir *La ausencia* (HANDKE, 1993) que viene a completar la construcción de relatos cruzados identificando para ello mecanismos de comprensión de los mismos. Este es un cuento que trata sobre *la búsqueda* como actitud ante el transcurrir de la vida. A través de cuatro personajes muy diferentes: una mujer, un anciano, un soldado y un jugador, se caracteriza el mundo entendido como paisaje, o escenario de la vida, lugar intermedio de relaciones espacio-temporales en el que el desvelamiento de huellas y el deambular se entienden como instrumentos de supervivencia. Se describe así *La Gran Forma* como el lugar que habitamos y en el que los objetos desempeñan una tarea fundamental. Las relaciones entre ellos caracterizan el lugar que asimismo se transforma como consecuencia de las miradas (interpretativas) que construimos. Construimos sí, porque se trata de leer el lugar, comprenderlo, para ser capaz de describirlo. La descripción incorpora el reconocimiento de signos como mecanismos de abstracción que estructuran el proceso de conocimiento.

Desvelar los objetos, desvelar las cosas, “hacer salir la escritura de las cosas”. Esta es la tarea que el siglo XXI nos pone por delante. Y para ello es necesario incorporar el andar como movimiento para que la narración de hechos tenga lugar. Porque así se posibilita la desaparición de la historia para dar paso a la formación de la geografía. La incorporación de la georreferenciación suministra una forma diferente de “situar” los acontecimientos que tienen lugar como consecuencia de lo que permiten las nuevas tecnologías. Para ello, el registro (archivo) de los lugares y acontecimientos, en este caso a través del cuaderno (que uno de los protagonistas utiliza como diario) entendido como soporte manual, se convierte en una parte más del proceso, imprescindible para representar la complejidad de las relaciones que se están identificando y que quieren ser desveladas para permitir que se siga construyendo la vida. A partir de ahí se identifica la simulación como proceso a mitad de camino entre la imitación y la metamorfosis, identificados todos ellos como procesos de transformación. Surge así la máscara como el filtro que se interpone en este acto especular (o de desdoblamiento) en el que la simulación se define como *la figura amiga sobre la que se oculta otra, enemiga*. Simulaciones en el presente, representaciones. La representación describe un pensamiento heideggeriano.³⁹

39. (...) *En la re-presentación, el presente, la presentación de la que se presenta vuelve a venir, retorna como doble, efigie, imagen, copia, idea, en cuanto cuadro de la cosa disponible en adelante, en ausencia de la cosa, disponible, dispuesta y predispuesta para, por y en el sujeto.* (...) (DERRIDA, 1989: 92)

Representaciones como la que relata la vida de Casandra (WOLF, 1986) en un texto sobre los sentimientos, un relato hacia la muerte a través del dolor y la memoria, que podría clasificarse en el género de la autobiografía o el autorretrato. La vida como antesala de la muerte narrada como una historia de amor en la que el anhelo por el don de la profecía marcará su estar-en-el mundo a través de una temporalidad entretejida, alejada de la cronología, en la que es difícil ordenar la sucesión de hechos identificados. La historia de una sacerdotisa griega que consigue ser profetisa para llegar a un



Sala de los pasos perdidos del palacio de San Telmo, Sevilla. Vestíbulo del Salón de los Espejos. Proyecto: Guillermo Vázquez Consuegra. (Fuente: MGCG, 2010)

destino en el que nadie la creará, la caída de Troya.

Esta idea de estar en movimiento formando parte de todos los tiempos y que incorpora lo autobiográfico, nos remite al título final de la exposición para describir el significado de *El jardín de los pasos perdidos*. Ya hemos visto como la idea de jardín tienen que ver con Calvino y los senderos que se bifurcan. La idea de los pasos perdidos tiene que ver con el espacio denominado “Sala de los pasos perdidos”, que en la Francia de finales del siglo XIX denominaba a las salas de espera, preámbulos de las salas de reuniones o de los espacios en los que tenían lugar encuentros de diferente índole. Estos espacios están presentes además en la arquitectura islámica de la Alhambra y en el Escorial, pero es en los palacios de Luis XIV cuando se codifican (tipológicamente).

Las representaciones/simulaciones, entendidas además como espacios de demora, tienen la cualidad de los espacios intermedios como el jardín de Castelvechio. La ambigüedad del espacio hace incluso que percibamos cómo nos remite al interior del edificio a través de las traslaciones formales que en él se producen. El objetivo puede simplificarse como la construcción de un interior exteriorizado en el que generar un lugar de estancia que debe ser recorrido y en el que esperar que algo ocurra. En este caso el reconocimiento de una imagen de un proyecto de Eisenman o el desplazamiento de la arquitectura de Scarpa puede convertirse en el inicio, o en el punto de arranque para comenzar el estudio de las diferentes obras que allí se superponen. El desvelamiento de las mismas se realiza casi como si de un juego de niños se tratara en el que las reglas incluyen al tiempo como mecanismo regulador.

Algo parecido se aprecia en la resolución formal que Guillermo Vázquez Consuegra ha proyectado para dar cabida a una sala de los pasos perdidos en el palacio de San Telmo. Se trata del patio cubierto, sujeto a importantes transformaciones, situado justo a la entrada del salón de los espejos. Se trata de construir ese preámbulo,

gran sala de espera, en el que se incluyen unos bancos linealmente apoyados sobre las paredes para dejar libre el espacio que puede recorrerse y que ha sido “tapado” con una solución formal que a través del extrañamiento permite apreciar el hecho de que estamos en un espacio que era un patio y que actualmente mantiene sus cualidades de espacio intermedio.

El trabajo de Eisenman en Castelvechchio es considerado una transformación de un ámbito del museo en lugar para una exposición temporal. Por lo tanto, la arquitectura se sitúa proporcionando respuestas, escenarios de encuentro sobre los que puedan producirse transferencias de conocimiento a partir de la experiencia.⁴⁰

La obra objeto de estudio se enmarca en lo que podríamos denominar una nueva representación del presente en la que se proponen tres capas o lecturas genealógicas: lo cultural, lo patrimonial y la evolución del concepto de museo (o la evolución del archivo y de las configuraciones patrimoniales). La arquitectura, situada ahora en la línea de lo patrimonial, debe cuestionar cuál es su papel en esta nueva realidad en crisis en la que el museo debe repensarse sin perder su primacía como lugar de encuentro de una sociedad que precisa de su pasado para garantizar su futuro.

Se trata de reconocer en esta actitud proyectual las cualidades o algunos de los mecanismos que van a caracterizar a la arquitectura contemporánea y que en ningún caso renuncia a la consideración del pasado, de lo ya existente, como traza sobre la que proyectar una nueva capa que parte de la interpretación arquitectónica y que la utiliza como herramienta de proyecto. Al mismo tiempo que incorporamos la historia, en un ejercicio que recurre a la *re-membranza* como mecanismo de comprensión que se desencadena a partir de la interpretación del pasado, en una especie de juego de niños que pretende *leer lo que nunca fue escrito* en cada caso (CUESTA ABAD, 2004), para generar lecturas que ofrezcan las claves o valores que pretenden incorporarse al proyecto. Todo esto desde una arquitectura que se posiciona en el lugar común en el que se producen las transferencias arte-arquitectura.

En este ejercicio arquitectónico adquiere especial importancia el soporte (propuesta-inserción), sin duda tratamos con fragmentos del pasado extraídos de una realidad continua para la que debe elaborarse una nueva lectura.

40. Justo ese posicionamiento anacrónico del espacio en el tiempo proporciona una respuesta de “su tiempo”. Didi-Huberman en su libro sobre Aby Warburg así lo identifica cuando habla de la vida, de la supervivencia, como acción que anacroniza el presente. El espíritu del tiempo no se entiende, por lo tanto, como realidad sino como posicionamiento del que actúa en cada momento.

Dado que está entretejida de largas duraciones y momentos críticos, latencias sin edad, brutales resurgimientos, la supervivencia termina por anacronizar la historia. Con ella, en efecto, se desmorona toda noción cronológica de la duración. En primer lugar, la supervivencia anacroniza el presente: desmiente violentamente las evidencias del Zeitgeist, ese “espíritu del tiempo” sobre el que con tanta frecuencia se basa la definición de los estilos artísticos. Warburg gustaba de citar la frase de Goethe según la cual lo que se llama el espíritu del tiempo (*Geist der Zeiten*) no es una realidad sino el espíritu del honorable historiador en el que este tiempo es pensado. (DIDI-HUBERMAN, 2009: 78)

--

Espacios intermedios (tránsito)

- El jardín de los pasos perdidos. Índice, archivo y autobiografía

(...) Surgió el concepto de que hacer una instalación crítica de mi propio proyecto era más importante para mí en este momento de mi carrera que hacer meramente otra instalación u otra exhibición de museo. La pregunta era entonces, cómo lograr esos objetivos.

La confrontación de mi propia obra indicial involucraba una serie de proyectos de excavación, de los cuales aparecer huellas en la obra, entremezcladas con fragmentos de elementos del pasado del interior de Scarpa. Los proyectos elegidos fueron, obviamente, la propuesta para la Plaza de Cannaregio, el IBA de viviendas sociales de Berlín, el Centro Wexner de Artes Visuales de Columbus (Ohio). El Musée du Quai Branly de París y la Ciudad de la Cultura de Santiago de Compostela.

A diferencia de las obras anteriores, en las que los diagramas de los proyectos estaban superpuestos y en capas, estos cinco proyectos están entremezclados de manera tal que integran una estructura casi irreconocible, en la que un proyecto se convierte en otro dando lugar a una sucesión continua de metamorfosis. (DAVISON, 2003: 12)

De alguna manera esta forma de abordar la representación de un modo de hacer tiene que ver con la disolución de la separación entre objeto y sujeto que describe Sloterdijk en su capítulo *Sobre la Domesticación del Ser (Por una clarificación del claro)* en su libro *Sin Salvación* (Akal, 2011). En el que el eterno debate sobre las relaciones sujeto/objeto se resuelve a través de la introducción de la expresión “antropotécnica” que viene a describir una definición del hombre como producto, aunque se trate de un producto poco descrito y resultado de procesos de los que apenas sabemos nada.⁴¹

Lo antropotécnico tienen que ver con la idea de autobiografía, con la representación de la vida, que puede construirse mediante fragmentos. Pero no se trata, obviamente, de una autobiografía lineal y cronológica apoyada sobre un trazado sino que, por el contrario, debe incorporar los desdoblamientos del yo antes referenciados y que han sido descritos por Anna M. Guasch a través de una reflexión en torno a las observaciones de Paul de Man. La posibilidad de lo invertido y el valor del fragmento siguen vigente a la hora de construir lo autobiográfico.⁴² Es más, remitiéndonos a las observaciones de Paul de Man, se hace necesario dar cabida al sujeto “autorreferencial” en lo autobiográfico, de tal forma que adquiere presencia un doble sujeto (pasado/presente, autobiográfico/real) que no trata de contar su vida sino que transfiere una estructura de lenguaje quizá entendida como soporte, en el que el texto vuelve a adquirir protagonismo teniendo en cuenta tres elementos básicos:

41. (...) Pero, en el contexto del trabajo aquí desarrollado, la expresión “antropotécnica” responde a un teorema claramente perfilado de la antropología histórica: según él, “el hombre” es en el fondo producto, y sólo puede ser entendido –dentro de los límites del saber actual– examinando analíticamente sus métodos y relaciones de producción. (...)

(...) En efecto, el “hombre” es, como especie y como matriz de posibilidades de individualización, una magnitud, que jamás puede darse en la pura naturaleza y que sólo ha podido constituirse por efecto de prototécnicas espontáneas y en “convivencia” con cosas y animales, en prolongados procesos de formación en los que pronto se echa de ver una tendencia paranatural. La condición humana es, pues, enteramente producto y resultado, pero producto de realizaciones que hasta ahora raras veces han sido adecuadamente descritas como tales, y resultado de procesos sobre cuyas condiciones y reglas se sabe demasiado poco. (SLOTERDIJK, 2011: 100)

42. La autobiografía de Roland Barthes procede por un encadenamiento de convergencias y divergencias, en un constante ir y venir. (...) Lo que cuenta en la escritura autobiográfica de Barthes es la escritura por fragmentos: los fragmentos son entonces las piedras sobre el perímetro del círculo: yo me muestro en redondo; todo mi pequeño universo en migajas”. Y en último extremo, como afirma Anna Whiteside al referirse a Barthes, es el lector el que deberá crear los lugares referenciales entre todos estos fragmentos, es el lector el que deberá establecer el centro vital de la “mancha ciega”, de esta ideología que anima al sujeto, ideología que refleja la de la tarea autobiográfica por sí misma. En una palabra: “el autobiógrafo propone y el lector dispone”. (GUASCH, 2009: 16)



Vista del jardín de los pasos perdidos de Eisenman, 2004 (Fuente: Pablo Lorenzo-Eiroa, AMC)



Vista del jardín del Museo de Castelvecchio, 2009 (Fuente: MGCG, 2009)

la memoria, la metáfora y el lenguaje.⁴³

Para visualizar este discurso se han incluido referencias a On Kawara, artista del que apenas se conocen datos autobiográficos más allá de su fecha de nacimiento. Su obra se considera una autobiografía a pesar de proyectar a través de ejercicios que *evocan la memoria de su propia subjetividad*. Podemos afirmar que Eisenman en Castelvechchio realiza un ejercicio de autobiografía visual así como en la Cartuja encontramos lo mismo pero en relación a la ciudad y a la construcción de un soporte teórico del modo de hacer de los hermanos Sierra.

La autobiografía como escritura (GUASCH, 2009)			
Dos sujetos	Un yo pasado y otro presente	Tres elementos básicos	memoria
	El yo autobiográfico y el yo real		metáfora
			lenguaje

Anthony Vidler, años atrás, reflexionaba en torno a una nueva forma de relacionarnos con la realidad a través del arte describiendo diferentes “pantallas” que caracterizan a diferentes momentos de la historia y que, en todos los casos, construyen un filtro que se interpone ante la realidad. Este planteamiento nos confirma la necesidad de trasladar lo experimentado en el arte a la arquitectura. Para ello, utilizando como punto de arranque *El Gran Vidrio* de Duchamp, como no podría ser de otra forma, lo compara con el proyecto de Eisenman para Romeo y Julieta en Verona. Sobre todo le interesa cómo el trabajo fue expuesto en Venecia y más tarde en la Architectural Association, *institución que se encargó del montaje de lo que vino a llamarse Eisenman’s Plexi-Glass Box, aludiendo a la caja verde de Duchamp*. El Gran Vidrio es un artefacto técnico que antecede ese carácter antropotécnico de la cultura contemporánea.

No se trata tanto de dos ejercicios que puedan tener una significación común sino que representan una forma de relacionarnos con lo que nos rodea, que trabaja con la idea de la atemporalidad, y con la pendiente necesidad de aclarar las relaciones objeto-sujeto.⁴⁴ Incluye una identificación del soporte sobre el que se proyecta Romeo y Julieta como un tapete, un paisaje, que se define como proceso complejo en el que no hay un sentido de una estética, ni siquiera hay un origen natural que le dé sentido.

Vidler compara también la arquitectura de Eisenman con un ejercicio de arqueología invertida, de tal forma que se reconoce como propósito la intención de devolver la arquitectura a la tierra. Esto justificaría su aparente rechazo a la autobiografía, de tal forma que ese momento autobiográfico estaría implícito en el proceso.

43. Ahondando en esta línea de reflexión, habría que situar las observaciones de Paul Man en un texto clave para comprender la existencia del sujeto “autorreferencial” dentro del proyecto autobiográfico. En “La autobiografía como des-figuración”, Paul de Man se refiere a la autobiografía no como un género que proporciona conocimientos sobre un sujeto que cuenta su vida, sino como una estructura del lenguaje (“la autobiografía como escritura”) en la que dos sujetos (un yo pasado y otro presente, el yo autobiográfico y el yo real) se reflejan mutuamente y se constituyen a través de esta reflexión. Y de las tres frases correspondientes a los órdenes a los que se compone la palabra autobiografía: el bios, el autos y el grafé, Paul de Man apuesta decididamente por el grafé, es decir por la escritura, como un conjunto de tropos y metáfora (“la estructura tropológica que subyace a toda cognición”, afirma De Man) y por una organización “textual” de este impulso, acto o espacio autobiográfico, basado en el conjunto de tres elementos básicos: la memoria, la metáfora y el lenguaje. (GUASCH, 2009: 17-18)

44. Mirando a través de estas pantallas glaciales se recuerda la caracterización de Derrida de la escritura como un sistema de relaciones entre estratos... Dentro de esa escena, en ese escenario, no se encontrará la simplicidad puntual del sujeto clásico. Derrida está explicando aquí el Block maravilloso cuyo mecanismo de borrado y conservación de huellas tanto fascinó a Freud. (VIDLER: 1988:100)

Para ello, Eisenman utiliza una especie de sistema de autoindización de algunos de sus trabajos, incorporando asimismo como herramientas de generación de la forma los instrumentos experimentados a lo largo de su trayectoria profesional. El proyecto se complejiza, y es por lo que nos interesa para este trabajo, incorporando el escenario sobre el que se sitúa. (Me interesa el hecho de que a Eisenman le interese Scarpa). Es evidente que una propuesta museográfica de estas características, en la que interviene uno de los arquitectos más relevantes de la contemporaneidad, no puede ser ajena al lugar en el que se produce. Sin embargo, la aproximación al lugar en este caso se traduce en un ejercicio que desvela al edificio en capas de lectura, materiales, capaces de proporcionarnos otras lecturas proyectuales que inicialmente están ocultas. Finalmente la interacción temporal que nos ofrece Eisenman es un ejercicio genealógico de su propia obra y al mismo tiempo de la historia de la arquitectura del siglo XX, añadiendo a su vez a la historia de la restauración monumental a través del papel desempeñado en la misma por Scarpa.

Una obra propia del presente, una instalación efímera, cuya elección se justifica además por situarse en el campo de las transferencias arte-arquitectura, reforzando la idea inicial que venimos construyendo en la que lo patrimonial aprende de lo artístico para resolver determinados aspectos propios de su complejidad.

Eisenman tiene la oportunidad de presentarse, entendiendo la representación como la tarea de “hacerse cargo de un proceso” a la que tantas veces se ha referido. Se trata de introducir la temporalidad para comprender lo que está pasando. En este caso, Eisenman realiza lo que, para el estudio de la obras de On Kawara, Guasch ha definido como huellas indiciales, una selección de trazas y rastros de sí mismo que consiguen generar algo parecido a lo que hemos definido como archivo. Huellas que no representan únicamente lo autobiográfico sino el juego de relaciones que se produce con el desdoblamiento del yo y con la incorporación de otros agentes participantes.

Esta forma de operar se traslada a la investigación a la hora de configurar el índice pautado por las ficciones en cada uno de los casos de estudio:

CASTELVECCHIO	CARTUJA
<i>Deconstrucción (lenguaje)</i>	
- Lo efímero como herramienta de lectura del pasado - Generación de la forma: el tiempo en la obra de Eisenman vs el tiempo en Castelvechchio - El soporte de intermediación (fenomenológico)	- La mirada fractal sobre la concepción tipológica del espacio claustral: claustrillo, claustro, claustrón - La incorporación de un fragmento del pasado para la construcción arqueológica del claustrón - La materialidad constructiva de un detalle de cubiertas
<i>Espacios intermedios (tránsito)</i>	
- El jardín de los pasos perdidos. Índice, archivo y autobiografía - La construcción de un fondo/escenario para la estatua de Cangrande	- Una fuente en el umbral / En el umbral una fuente; un espacio para experimentar y preguntar
<i>Museología y museografía (transferencia)</i>	
- Los revestimientos de Scarpa frente a la construcción de capas materiales de Eisenman - Pedestales, soportes, planos, caballetes, marcos, etc.	- Una mesa con pies - Una barandilla y un altar - La conmemoración de la ausencia: el memorial del agua - Una estantería como solución constructiva para el cerramiento de la biblioteca - En memoria del lugar: un collage de azulejos

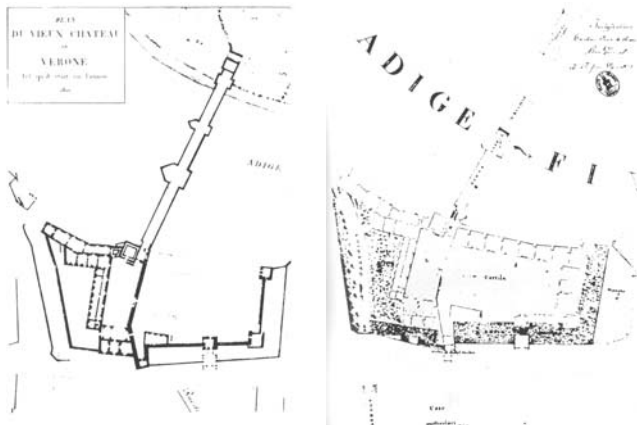
Sin duda alguna la experimentación de esta instalación ofrece como las miguitas de pan que van guiando el camino a recorrer (como en el cuento de...) que sirven de punto de arranque de investigaciones a desarrollar. Por ejemplo, reconocer determinadas geometrías de obras de Eisenman, o la traslación formal que se produce de piezas de Scarpa que están situadas en el interior del museo, o la direccionalidad que introduce el camino trazado en el jardín, fuerzan nuestra mirada a determinados aspectos de la obra de Eisenman y al mismo tiempo, a determinados aspectos de la obra de Scarpa que, de alguna manera, los representan.

Finalmente las miguitas de pan desaparecen, y el espectador/actor no tiene más remedio que seguir su camino, después de haber recorrido la sala de los pasos perdidos como preámbulo a la elección de un camino, dentro de los senderos que se bifurcan, para aproximarnos a una mejor comprensión de las arquitecturas “que están expuestas”.

Formalmente la instalación se entiende más como un ejercicio de traslación y superposición que de especularidad de ambas obras en relación a la fachada. Qué duda cabe que la fachada de Castelvecchio ofrece un fondo, a la vez que delimita un escenario de trabajo espacial y temporal, pero finalmente casi desaparece y empieza a adquirir importancia lo que se comprende a partir de ella: cómo se trabaja la relación interior/exterior en el proyecto de Scarpa, la importancia de la ubicación de la estatua de Cangrande en el proyecto y la materialidad de la intervención. Estas son las claves de lectura que Eisenman nos ofrece en el ejercicio interpretativo de su obra.

Las pautas para comprender su obra tienen más que ver con una actitud proyectual en la que destacan la importancia del *zeitgeist* (la apuesta por una arquitectura que se define como atemporal), la comprensión de una trayectoria profesional como genealogía, incorporando obras que nos exigen nuevas aproximaciones, es decir, identificar una obra de Eisenman nos remite a un nuevo proceso interpretativo. Estamos ante una especie de mirada fractálica que en función de la distancia a la que miremos resuelve una escala de trabajo caracterizada por una complejidad propia de la arquitectura de Eisenman en la que imperan cuestiones que tienen que ver con la generación de la forma, con la incorporación del tiempo, y con la materialidad de la obra.

Podemos identificar en Eisenman diferentes etapas profesionales muy marcadas desde sus inicios como arquitecto. En este caso estamos en la última etapa en la que se incorporan algunas de sus obras recientes a la vez que es necesario mirar atrás incorporando a otras que permitan resolver la construcción de procesos proyectuales que no consiguen cerrarse en cada una de las obras sino que necesitan de aproximaciones de otros ejercicios para comprenderlos.



Visualización del cambio que se produce en Castelvecchio a principios del siglo XIX (Fuente: MAGIN, 1975)

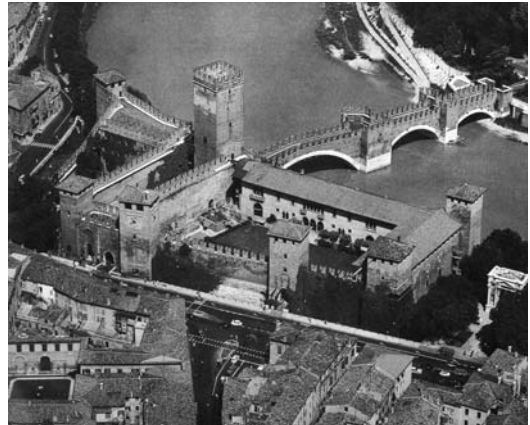


Imagen aérea del Museo de Castelvecchio tras la intervención de Carlo Scarpa (Fuente: DI LIETO, 2006)

Algo parecido se produce en la obra de Sol LeWitt, *Autobiografy* (1980), que constituye una sucesión de imágenes dispuestas siempre sobre un soporte en cuadrícula en la que los protagonistas son los objetos que representan la cotidianeidad del artista. Es el espectador el que finalmente construye su propio espacio *mnemónico*.⁴⁵

(...) Pero fue al ver el jardín que está delante del museo cuando me di cuenta de que deseaba hacer una instalación, una excavación, un palimpsesto que confrontara a Scarpa y su instalación en el tiempo histórico pero a la vez confrontara mis propios proyectos indiciales y su tiempo de proceso narrativo. En este sentido, la obra de Scarpa, confrontaba lo metafísico modernista con una materialidad real formada por exquisitos fragmentos. Mi obra había confrontado un proyecto modernista similar, pero con huellas inmateriales. Por ejemplo, pensé que, si traspasaba las cinco placas de solado del proyecto de Scarpa al jardín, se crearía un contexto para el diálogo crítico. (LORENZO-EIROA, 2008: 12)

45. En su lugar podemos ver un inventario de cosas, sin principio ni final, una cantidad de imágenes del propio artista y de lo que le rodea: la realidad de su existencia diaria. (...)

En este sentido, es como si la presencia de LeWitt y la presencia humana en general se manifestaran a través de sus propios objetos, de la estructura parcial de sus objetos ordinarios fijados en la cuadrícula. Estos son lo que sustituyen su "ausencia" y constituyen la "presencia" de su vida. (...) Lo importante en este caso no es una imagen en concreto, sino la conexión entre todas ellas en la cuadrícula, su dispersión de página en página o, dicho de forma más precisa, la multiplicidad en la que se esconde el artista. En *Autobiografy*, como dice Rosalind Krauss, "los objetos van quedando rebasados gradualmente por la matriz que los mantiene en su sitio, la cuadrícula que los sitúa y los aplana, el método que los ensarta como ejemplares en otros tantos espacios categóricos; una vida se transforma así en un sistema taxonómico".

(...) LeWitt deja que el espectador construya mentalmente su propio espacio *mnemónico*. (GUASCH, 2009: 67-76)

Espacios intermedios (tránsitos)

- La construcción de un fondo/escenario para la estatua de Cangrande⁴⁶



Musealización de la estatua de Cangrande en Castelveccchio. (Fuente: MGCG, 2009)

Los recorridos trazados, el de Scarpa y el de Eisenman, en el jardín (ambos) y en el interior del museo (Scarpa), constituyen ejes, líneas compositivas que conducen al punto clave para comprender la intervención en Castelveccchio: el ejercicio, de nuevo museográfico, de dar soporte a una estatua. Este objetivo se consigue modificando la lectura compositiva del edificio (inicialmente simétrico) trasladando su entrada principal a un extremo. La sucesión de crujías que se recorren en el interior, y cuya geometría ha sido trasladada al exterior en el jardín, desemboca en la última, demolida, en la que se produce el encuentro con la muralla de la ciudad.⁴⁷

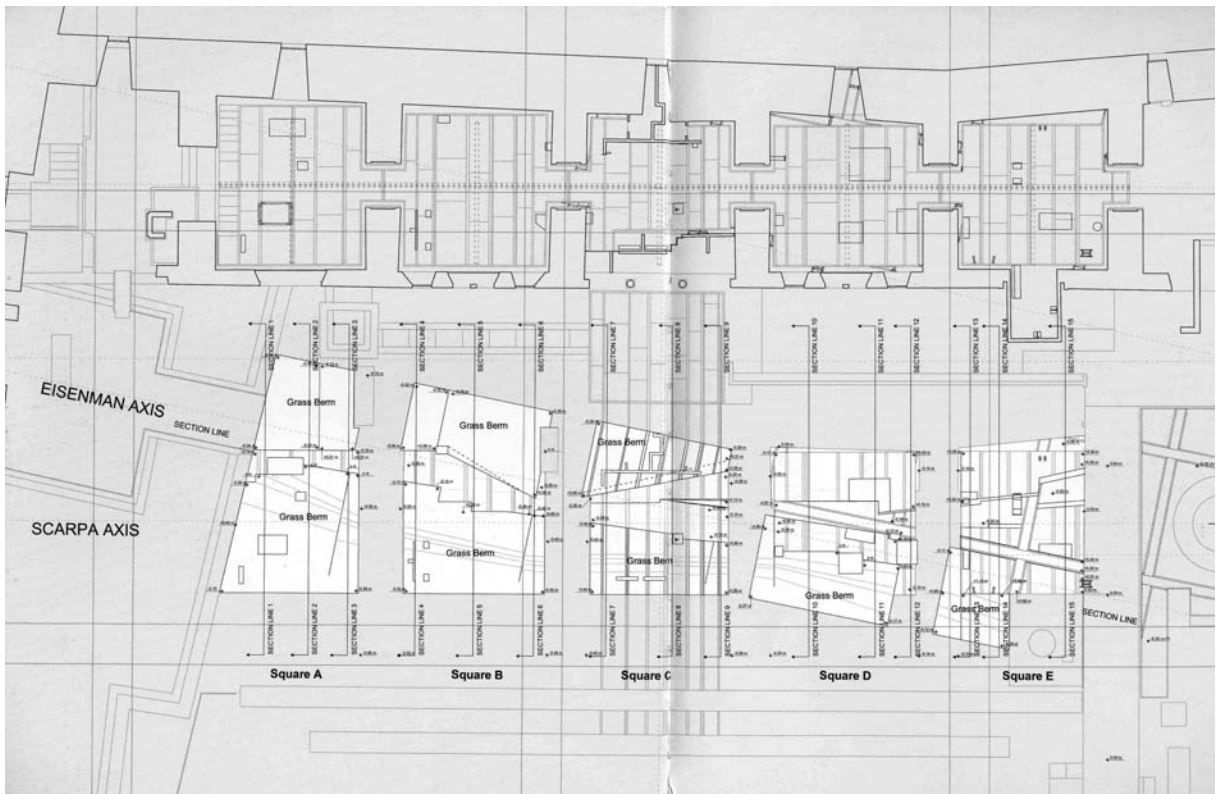
El proyecto de Scarpa trabaja el alzado de la galería napoleónica como un escenario sobre el que proyectar el lenguaje empleado en la intervención. En esta imagen frontal, única en la que Scarpa trabaja desde lo general, se concentran todas las decisiones de proyecto fundamentales para comprender la intervención.

Al leer la planta de Eisenman en Verona identificamos dos ejes que han sido denominados, el primero, como eje de Scarpa trasladado y, el segundo, como el eje de Eisenman. El eje de Scarpa que marca el recorrido a través de la sucesión de salas expositivas, es trasladado al exterior, al jardín, en el que se produce el encuentro con el eje de Eisenman que está girado con respecto al anterior. El eje de Eisenman realmente recupera una diagonal ya tratada en el proyecto de Scarpa y que remite a uno de los puntos clave para entender la rehabilitación de los años 70: la ubicación de la escultura de Cangrande antes comentada.

46. En este estudio de caso los planteamientos que se realizan en torno a la resolución proyectual de la estatua de Cangrande podrían estar situados en el apartado de museografía y museografía, ya que sin duda se trata de un ejercicio compositivo que se alimenta de estas disciplinas artísticas. Sin embargo, se ha optado por incluir la reflexión en el apartado de espacios intermedios ya que la operación de transformación del inmueble, que se produce como consecuencia de la ubicación de la estatua, y que se realiza a una escala urbana y de estrategia formal del edificio, se apoya en la cualificación de los diferentes espacios intermedios reconocidos en el lugar.

47. Las transformaciones más importantes de Scarpa tuvieron lugar durante la segunda fase. En 1959 re-instaló la galería de escultura situada en la planta alta de la galería wing y cambió la entrada del museo a la esquina norte del jardín de la entrada.

Comenzó la transformación de la galería wing en 1962 con la excavación del foso del muro comunal y la consiguiente demolición de la última crujía de la galería wing así como de la escalera napoleónica. (Bédard en OLSBERG, 1999:68)



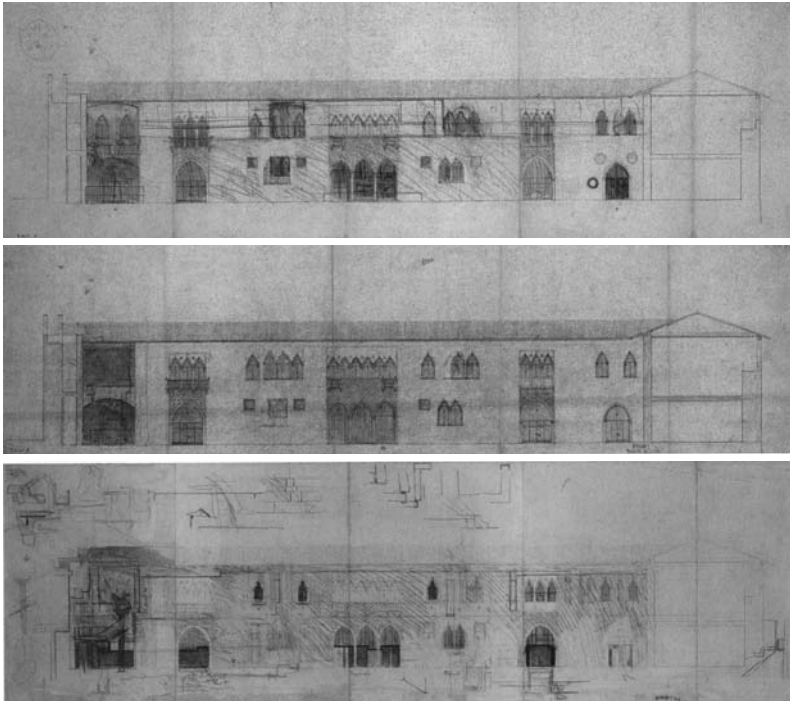
Planimetría del proyecto de Eisenman en Castelvecchio donde puede apreciarse el juego de ejes asociados a cada uno de los arquitectos, trasladados y girados en el jardín. Asimismo se identifican las salas expositivas A, B, C, D Y E, apoyadas sobre dichos ejes. (Fuente: DAVISON, 2003)

La ubicación de la estatua de Cangrande no responde únicamente a un ejercicio museográfico sino que también forma parte de una operación de eliminación parcial de algunos “añadidos” al edificio que se produjeron como consecuencia de una serie de investigaciones arqueológicas realizadas en este área, restos arqueológicos que sirven para comprender las relaciones del edificio con la muralla de la ciudad, la puerta del Morbio y otra serie de edificaciones situadas a continuación y que también forman parte del museo.⁴⁸

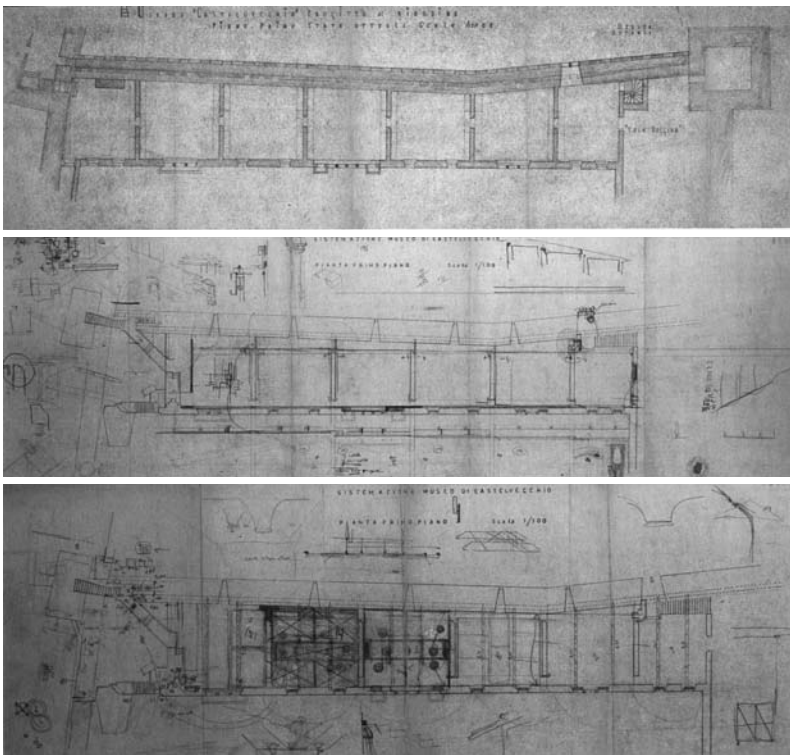
Reconocer la traslación del eje de Scarpa nos permite rápidamente identificar la geometría de las salas expositivas, con sus huecos y giros, que son nombradas como A, B, C, D y E. A partir de aquí identificaremos una serie de capas materiales que trasladadas al eje de Eisenman construyen una topografía que se recorre desde la zona de acceso al museo hasta la crujía exterior que se ha resuelto para ubicar la estatua de Cangrande.

48. (...) Es en este acto casi arqueológico donde el presente se enfrenta al pasado. Scarpa asume su rol: “El punto más importante es la localización de Cangrande, la estatua ecuestre.” (Ranalli en OLSBERG, 1999: 70)

Este nuevo recorrido (exterior) que nos propone Eisenman puede interpretarse con una traslación del espacio interior hacia este exterior en el que se han proyectado los contenidos museológicos sobre la trayectoria profesional de Eisenman. El resultado permite agrupar las capas materiales en dos grupos que forman parte del proyecto.

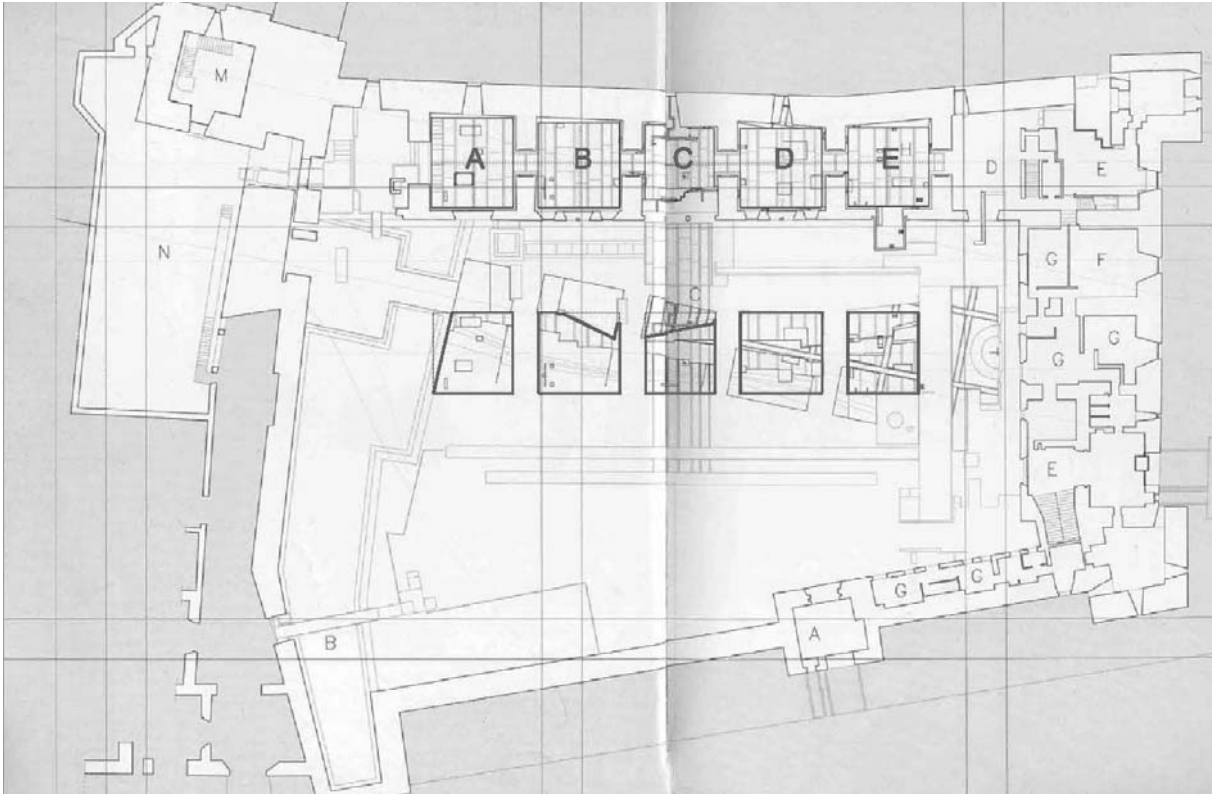


Estudios del alzado de palacio de Castelvechio al jardín: estado inicial / transformación / ubicación de la estatua de Cangrande. (Fuente: DAL CO; MAZZARIOL, 2006)



Estudios del alzado de palacio de Castelvechio al jardín: estado inicial / transformación / ubicación de la estatua de Cangrande. (Fuente: DAL CO; MAZZARIOL, 2006)

Geometrías trasladadas de Scarpa:

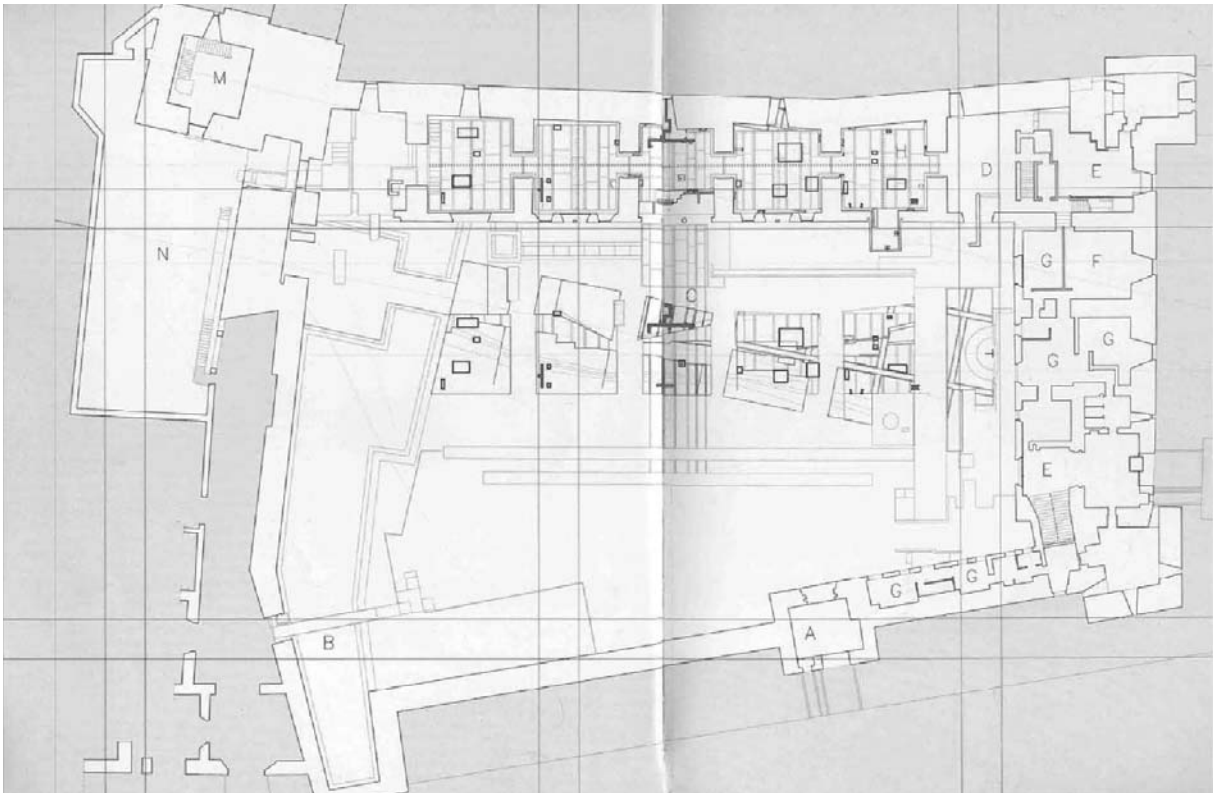


1.- Salas expositivas A, B, C, D y E (eje de Scarpa)



2.- Salas expositivas giradas (eje de Eisenman)

(Fuente: MGCG, 2012. Sobre la planimetría del proyecto publicada por Marsilio en el catálogo de la exposición. DAVISON, 2003)



3.- Pedestales de las esculturas (sistemas expositivos)



4.- Estrías de los pavimentos interiores

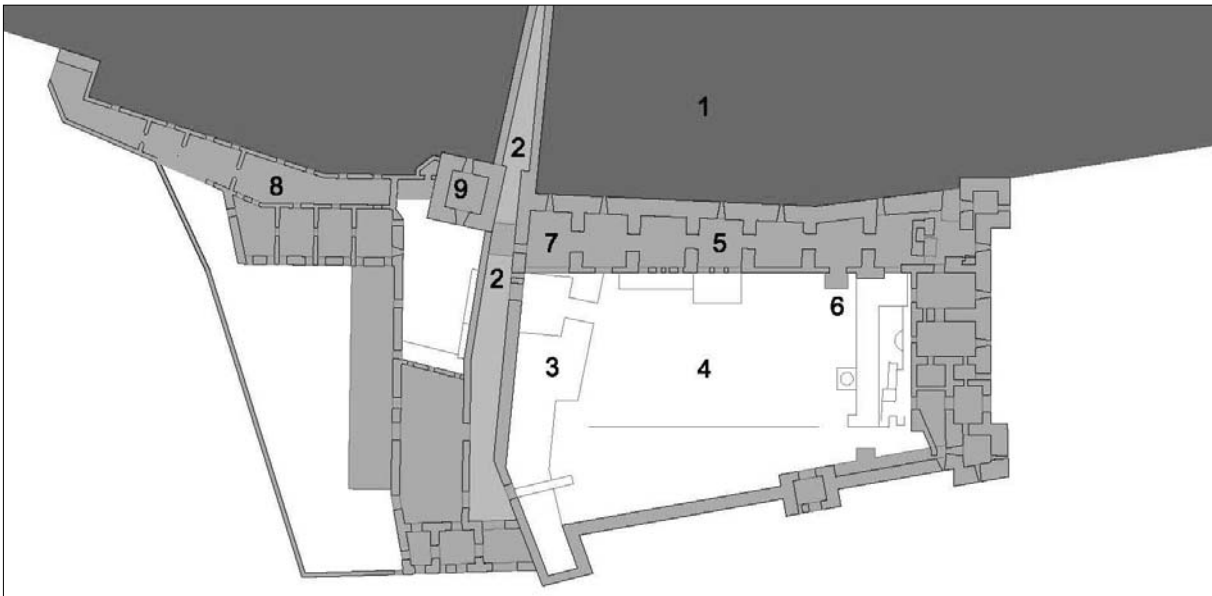
Referencias formales de la obra de Eisenman:

Grupo 1: grilla de Eisenman	Grupo 2: formas orgánicas	Referencias conceptuales
Cannaregio, Venecia	Museo de Quai Branly, París	Parque de la Villete, París
Viviendas sociales IBA, Berlín	Ciudad de la Cultura. Santiago de Compos- tela	Monumento en Me- moria de los Judíos Asesinados de Euro- pa, Berlín
Wexner Center for the Arts, Columbus (Ohio)		Moving Arrows. Castillos de Romeo y Julietta, Verona

Asimismo, desde el interior, la secuencia de salas expositivas conduce a la escenografía de la estatua de Cangrande, en este caso para formar parte de ella, para poder aproximarnos al objeto y experimentar una visión artística del mismo. En este lugar, cruce de caminos, se resuelven las comunicaciones verticales del museo así como las transiciones entre las diferentes partes del mismo incluso el acceso al paseo de ronda de la muralla.⁴⁹

Las intervenciones llevadas a cabo en Castelvechio por Carlo Scarpa se realizan en un período de tiempo muy dilatado lo que garantiza, de alguna manera, el rigor así como la permanente documentación del proceso. Asimismo la incorporación de la investigación, en este caso de la arqueología, como paso previo a la intervención “justifican” algunas de las operaciones más importantes como por ejemplo las demoliciones que se realizan a partir de la excavación del foso del muro comunal sobre el que se situaba una escalera napoleónica. Desde el punto de vista de los criterios de intervención en patrimonio asumidos en el ámbito europeo desde la Carta de Venecia, pueden eliminarse añadidos asociados a determinadas épocas siempre y cuando beneficien a la lectura general del bien y a la comprensión de su autenticidad. Sin embargo, esta posible eliminación de añadidos no justifica la demolición de una crujía completa del edificio principal con el único objetivo de resolver la exposición de la estatua de Cangrande, quizá la pieza más importante de todas las que se exponen en el museo, ya que suprime sólo una parte de un volumen unitario como es el ala napoleónica. Lo que podría justificar esta operación es justamente la búsqueda de una escenografía que resuelva las demandas de esta pieza de gran tamaño, a la vez que resolver la conexión entre dos partes del edificio que estaban “separadas” por la muralla de la ciudad. En este espacio en transición se resuelve la museografía de la estatua a través de diferentes plataformas de observación/aproximación que a su vez forman parte de las escaleras y cambios de plano necesarios para resolver las diferentes cotas de suelo que convergen en este punto. La demolición de esta crujía puede ser objeto de crítica ahora, a pesar de su genialidad para la resolución del proyecto, ya que no existe una discernibilidad suficiente en el lenguaje utilizado que

49. (...) *Un gran cruce de caminos conecta el jardín y la galería wing a la torre del Mastio y a la Reggia anexa.* (Bédard en OLSBERG, 1999: 68)

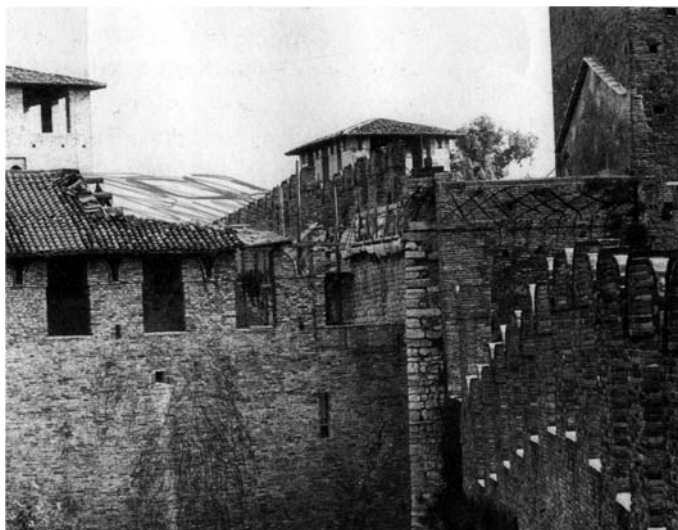


1.Río Adige 2.Puente Scaligeri 3.Puerta del Morbio 4.Jardín 5.Ala de la Galería (napoleónica) 6.Sacello 7.Estatua de Can-grande 8.Ala de la Reggia 9.Torre del Mastio (Fuente: MGCG, 2010)

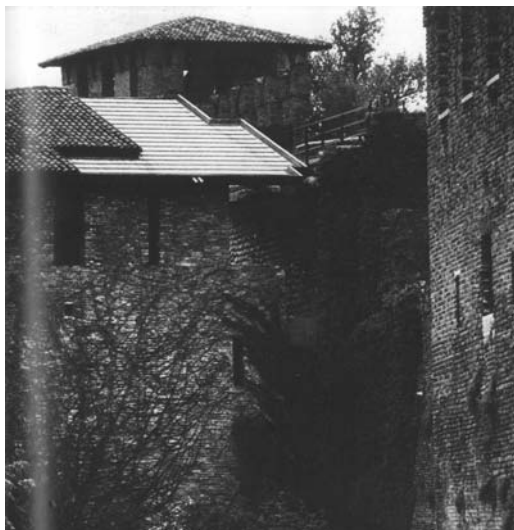
permita apreciar esta demolición parcial llevada a cabo sobre este cuerpo de fachada “unitario”.

Inicialmente Scarpa pensó justo en la zona del acceso actual para ubicar a la estatua, así lo ratifican algunos montajes sobre fotografías que se hicieron para visualizar esta idea. Pero las investigaciones arqueológicas llevadas a cabo justo en el otro extremo de la fachada principal, para desvelar los restos de época romana, así como las demoliciones de la escalera napoleónica situada en ese lugar y la última crujía del edificio principal, le llevaron a resolver en este espacio la instalación museográfica más compleja de todas a las que se enfrentó en este proyecto.

A diferencia de la galería en Possagno, que era básicamente una inserción en un complejo existente, el Museo de Castelvecchio es una intervención drástica en torno a un grupo de edificios que se han ido acumulando con el paso del tiempo. Más allá de entender la restauración de forma opuesta a la renovación, Scarpa se embarca en una estrategia de demoliciones, cambios y modificaciones. Engaña a la historia a través de hacer vivo cada momento histórico y tomar lugar junto a los otros. Funciona como un “curator” que decide cómo tratar cada fragmento existente en la estructura, eliminando algunos elementos, restaurando otros e, incluso, introduciendo algunos nuevos. Era capaz de mostrar una sonrisa durante el diálogo entre lo viejo y lo nuevo, provocando una conversación con las nuevas formas inventadas, superficies, texturas y detalles. (Ranalli en OLSBERG, 1999: 70)



Demolición de la crujía del ala napoleónica vista desde el río Adige. (Fuente: AMC, DI LIETO, 2006)



Solución formal ejecutada por Scarpas para resolver el encuentro "perdido" entre el ala napoleónica y la muralla de la ciudad. (Fuente: OLSBERG, 1999)



Demoliciones llevadas a cabo en Castelvechio durante el proceso de ejecución de las obras del proyecto de Scarpas. (Fuente: AMC, DI LIETO, 2006)

A propósito de una lectura compositiva sobre el edificio proyectado por Scarpa para la Fundación Querini Stampalia, y, en concreto, sobre el ejercicio que da respuesta al puente situado en la misma obra, Francesco Dal Co apunta algunas de las características de la arquitectura del veneciano que en el mismo texto se relacionan con la intervención en Castelvechio y que tienen que ver con el arte del ensamblaje y la descomposición. La distancia conceptual existente entre Scarpa y Eisenman encuentra en la tarea constructiva del ensamblaje y la descomposición un punto de encuentro en la manera de aproximarse al objeto (a los objetos) y de manipularlo.

El objeto de esta sofisticada composición es la reflexión sobre el intervalo, un término que probablemente no sea correcto emplear como expresión sintética de aquello a lo que Scarpa aludía al subrayar la importancia de las aberturas, de las fisuras, de las transiciones. En el puente, como en los interiores del palacio, la luz atraviesa cada una de las partes de la construcción que, a su vez, aparecen separadas de las restantes. La consiguiente transparencia que adquiere el conjunto, ayuda a potenciar la sensación de liviandad. Cada material (piedra, hierro, latón, madera) toma forma propia al ser manipulado del modo más adecuado a su naturaleza: cincelado y talla cuando se trabaja la piedra y la madera; corte y ensamblaje cuando se trata el metal- El arte de ensamblar –las obras scarpianas de este periodo aportan innumerables pruebas del acierto con el que resuelve los encuentros entre materiales- alcanza en este proyecto una de sus más altas cotas, con soluciones que aparecen además felizmente respaldadas por la construcción. Todo ello hace del puente de la Querini un claro ejemplo de cómo Scarpa entendía el proyecto como un exhaustivo, “continuo ejercicio de sensibilidad hacia el ensamblaje y la descomposición”. Con intención casi pedagógica respecto al tema que nos ocupa, este ejercicio se lleva hasta el extremo de que a cada una de las partes de una obra que se concibe como el resultado de un trabajo de montaje se le asigna una forma que revela la necesidad no tanto de complacerse como fragmento como de integrarse en el todo. (DAL CO, 2009: 28)

Aunque la aproximación al proyecto de Scarpa en Castelvechio nos sitúa en un plano de resolución de detalles (casi constructivos),⁵⁰ estamos ante un proyecto urbano que se describe a partir de dos grandes actuaciones, una de las cuales conduce a la otra:

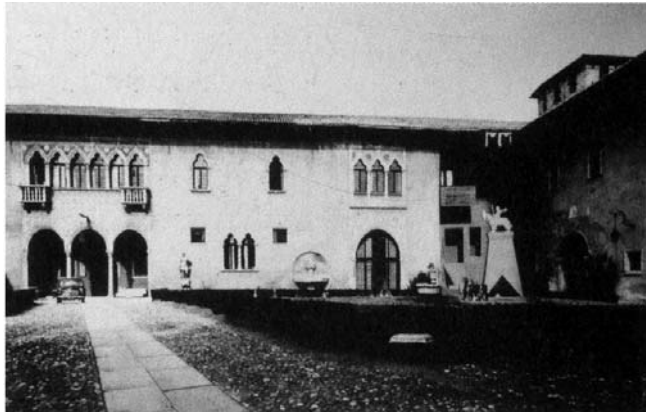
-La primera, la estrategia de demoliciones, ya descritas, encaminadas a mejorar la lectura arqueológica del inmueble y a resolver la escenografía necesaria para musealizar la estatua de Cangrande.

50. Scarpa apuesta por un método basado en lo expositivo como tarea que no tiene por qué atender a la escala. Una de las pocas publicaciones que existen en castellano sobre la obra de Scarpa fue publicada por Gustavo Gili en 1988 y tiene como objetivo “demostrar la absoluta identidad del método tanto cuando se enfrenta a obras grandes como cuando lo hace a pequeños objetos de uso” (ALBERTINI, 1988: 19)

Así pues, el detalle, ofreciéndose al conocimiento como valor sintagmático que conduce a datos paradigmáticos no explícitos, según la famosa expresión del lingüista Gerard Genette, es lugar de “presencia y ausencia” al mismo tiempo de la genialidad de la invención artística; así se abre un espacio siempre cambiante a la visión de la creatividad y a la investigación racional que le sigue. En otras palabras, de una investigación profunda de los detalles arquitectónicos puede emerger la estructura metafórica propia de una actitud proyectual, vehículo de un horizonte particular de cultura y civilización en términos estrictamente figurativos. (ALBERTINI, 1988: 14)



Vista general del Museo de Castelvechio antes de la intervención de Scarpa donde puede apreciarse la existencia de una escalera (de época napoleónica) apoyada en la muralla de la ciudad. (Fuente: CRIPPA, 1984)



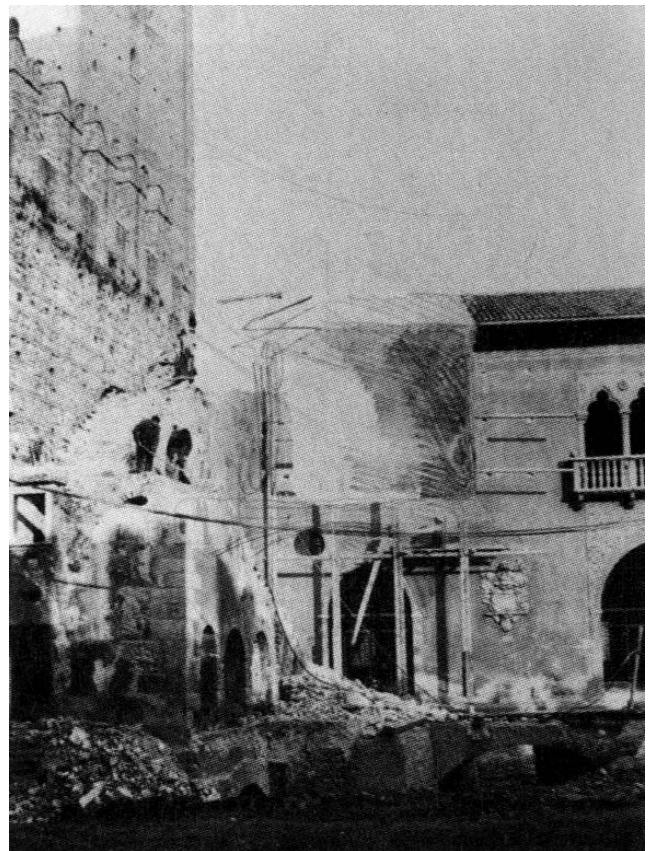
Montaje compositivo sobre la fachada de Castelvechio para resolver la ubicación de la estatua de Cangrande. Propuesta de pedestal situado en la zona derecha del jardín. (Fuente: DI LIETO, 2006)



Vista general de la propuesta alternativa, finalmente desechada, para la ubicación de la estatua de Cangrande. (Fuente: CRIPPA, 1984)



Vista general del jardín y la fachada de Castelvechio después de la intervención de Scarpa. (Fuente: DI LIETO, 2006)



Demolición de la escalera napoleónica apoyada en la muralla de la ciudad y situada sobre los restos arqueológicos excavados. (Fuente: DI LIETO, 2006)

-La segunda, la ubicación de la nueva puerta del museo, que contribuye, al igual que la actuación anterior, a romper la simetría dominante en esta parte de Castelvechchio (ala napoleónica) reconstruida en el XIX con un lenguaje gótico con referencias al estilo veneciano que en ningún caso presentaba esta cualidad compositiva. El resultado ofrece una nueva fachada de Castelvechchio hacia el jardín, como escenografía, sobre la que se soporta la historia de las intervenciones del edificio.⁵¹ La fachada es un ejercicio didáctico en sí mismo, no suficientemente contado (o transmitido). Por todo esto, la elección de Eisenman es acertada de tal forma que entra a formar parte del soporte, permitiendo mejorar la lectura de las intervenciones llevadas a cabo por Scarpa.

(...)“Decidí”, exponía Scarpa, “adoptar valores de certeza vertical para romper la antisimetría natural: el gótico, especialmente el gótico veneciano, nunca fue simétrico.” (Ranalli en OLSBERG, 1999: 70)

Dal Co ofrece una reflexión sobre el criterio de recuperación en estilo que se produce en Castelvechchio a propósito de una lectura del proyecto llevado a cabo para el palacio Querini Stampalia:

El puente, sin embargo, no es solo asimétrico con respecto al centro del canal que salva; al apoyarse en el alféizar de una ventana lateral, aprovechando así esta abertura como nueva entrada a la Fundación, queda situado en posición excéntrica en la fachada del palacio Querini Stampalia. Scarpa, empeñado en liberar el palacio de añadidos interiores fruto de desafortunadas reformas y de degradantes intervenciones decimonónicas, adopta una estrategia análoga a la desplegada con tanta eficacia y casi simultáneamente en Castelvechchio. En el complejo veronés “todo era falso”, observaba, así que su primer objetivo fue catalogar las estratificaciones que había ido generando la construcción para que resultaran más tarde evidentes a los visitantes del museo, permaneciendo así fiel a “un principio” que consideraba “fundamental” y que debería incitar a cada arquitecto a reconocer que el tiempo es el verdadero artífice de la identidad de cada edificio. Por esta razón, es decir, para garantizar la percepción de la composición gótica de la fachada hacia el jardín y revalorizar así lo que los añadidos generados por el uso no habían conseguido borrar, en Castelvechchio el acceso se sitúa lateralmente. Esta decisión viene adoptada por una situación completamente similar a la que se toma en el palacio Querini Stampalia con el fin de liberar la parte más áulica y central de la fachada y, como en Castelvechchio, también en la Fundación veneciana viene acompañada de un gesto reparador, en este caso específico, representado por la refinada configuración de la pasarela de acceso. Por otro lado, “si hay partes originales”, afirmaba Scarpa, “hay que conservarlas; cualquier otra intervención

51. La intervención de Ferdinando Forlati en los años 20, que se realiza como consecuencia de la conversión del edificio en museo, sigue los principios estilísticos que prevalecían en el momento.

Se insertaron puertas góticas y grandes ventanas en la fachada principal del XIX y se decoró el interior al estilo del temprano renacimiento palaciego (OLSBERG, 1999: 68)



Imagen del ala de la Galería (hacia la ubicación de la estatua de Cangrande) durante el proceso de ejecución de las obras, 1961-1963. (Fuente: AMC en ALBA DI LIETO, 2006)



Imagen del ala de la Galería (hacia la entrada al museo) en la actualidad. (Fuente: MGCG, 2009)

debe ser dibujada y pensada de nuevo". Por consiguiente, quien en Castelveccchio accede al museo, debe utilizar una entrada lateral. Pero en aquel caso un largo estanque de agua y dos setos le acompañan, creando un aparato acogedor y amable, "pensado de forma nueva", precisamente, "para romper la simetría antinatural", y ofreciendo la posibilidad de disfrutar, una vez más, de un intervalo que marca los tiempos de la experiencia que la arquitectura permite vivir. De igual modo, para acceder a la Fundación Querini Stampalia se desciende atravesando, no ya una puerta sino lo que una vez fue una ventana, tras recorrer un puente que resulta inquietante por la ligereza de sus formas y la exquisitez de sus materiales, y que aparece rematado por un sutil pasamanos que despierta a su vez la sensibilidad del tacto, ya que "si la arquitectura es buena, quien la escucha y la mira experimenta sus beneficios", explicaba Scarpa a los que asistían a sus clases. (DAL CO, 2009: 29)

Scarpa y Eisenman asumen así el papel como responsables de la transmisión del conocimiento de Castelveccchio, para lo que utilizarán herramientas arquitectónicas que tienen que ver con la idea de índice, diagrama, estructura, forma, plegado y arqueado espacial.

Carlo Scarpa trabajó casi diez años para llevar a cabo su proyecto en Castelveccchio, donde, a partir de una limitada instalación de museo que databa de 1958, desarrolló una revisión general de diversas partes de la fortaleza ribereña. (...) A medida que... vaciaba y remodelaba los espacios existentes con fines de exhibición, Scarpa comenzó a esbozar sus propias intervenciones sobre un trasfondo de varios siglos. (...) Tras la pintoresca fachada de la primera edifi-

cación del lado norte del jardín, colocó unas ventanas con un ritmo propio, dispuso placas de solado que no tocan las paredes, y montó perfiles de acero cruciformes bajo cielos rasos nuevos. (...) Esos dos agregados sirven, sobre todo, para tomar posesión del jardín y eclipsar la falsa fachada construida en la década de 1920. (...) De un modo más reflexivo que lo que proponen dichas ideologías, Scarpa modificó profundamente lo que estaba, mediante intervenciones modesta, por momentos incluso mínimas. (...) Eisenman va marcando en paralelo la pisada de cada una de las salas de Scarpa en el jardín, como si encontrara imágenes idénticas de esas salas que esperaban ser descubiertas. (...) A medida que (Scarpa) levantaba una capa tras otra en Castelvecchio, agregando capas nuevas y diferenciándolas en cuanto a su material y a su tratamiento, iba construyendo una historia hacia el pasado inventada por él mismo. De esta manera, el museo de Scarpa crea una brecha en el tiempo, dejando lugar para lo contingente y construyendo una malla de pasado y presente. Peter Eisenman no podrían haber encontrado mejor lugar para sus propias especulaciones sobre el tema, ni una pieza de terreno que respondiera mejor a sus pensamientos (...).” Please Do Cross The Tracks: Keeping up with Eisenman, (“Por favor cruce las vías: Siguiéndole el paso a Eisenman”) Kurt W. Foster en Peter Eisenman, Il giardino dei passi perduti. (LORENZO-EIROA, 2008: 10)

--

Museología y museografía (transferencias)

- Los revestimientos de Scarpa frente a la construcción de capas materiales de Eisenman



Materialidad de la Instalación *El jardín de los pasos perdidos* de P. Eisenman en Castelveccchio, 2004 (Fuente: Pablo Lorenzo-Eiroa, AMC)

Experimentar la topografía para contar una trayectoria profesional de un arquitecto como Eisenman, no es una tarea fácil, requiere de una resolución formal y constructiva que incorpora materiales y técnicas de la contemporaneidad que inducen a pensar sobre su capacidad comunicativa. El hormigón armado, a través de láminas o losas; el acero, en perfiles laminados; la piedra, para revestir el soporte; y el césped para incorporar lo blando (y verde en este caso), son materiales escogidos para trabajar con el lenguaje del proyecto y que nos remiten a la materialidad de la intervención de Scarpa: la piedra para ejecutar soportes y pedestales, la madera para enmarcar y revestir suelos, y los morteros bastardos de la fachada sin fratasar.

Los revestimientos de la fachada marcan la distancia temporal con los restos del pasado enmarcados geográficamente.



Imágenes de la fachada al jardín del Museo de Castelvechio. Puede apreciarse el mortero bastardo sin fratasar empleado como revestimiento contemporáneo para unificar el soporte escenográfico sobre el que se resuelven las carpinterías, introduciendo formas geométricas que marcan una distancia temporal con las formas góticas de la reconstrucción del XIX (Fuente: MGCG, 2009)

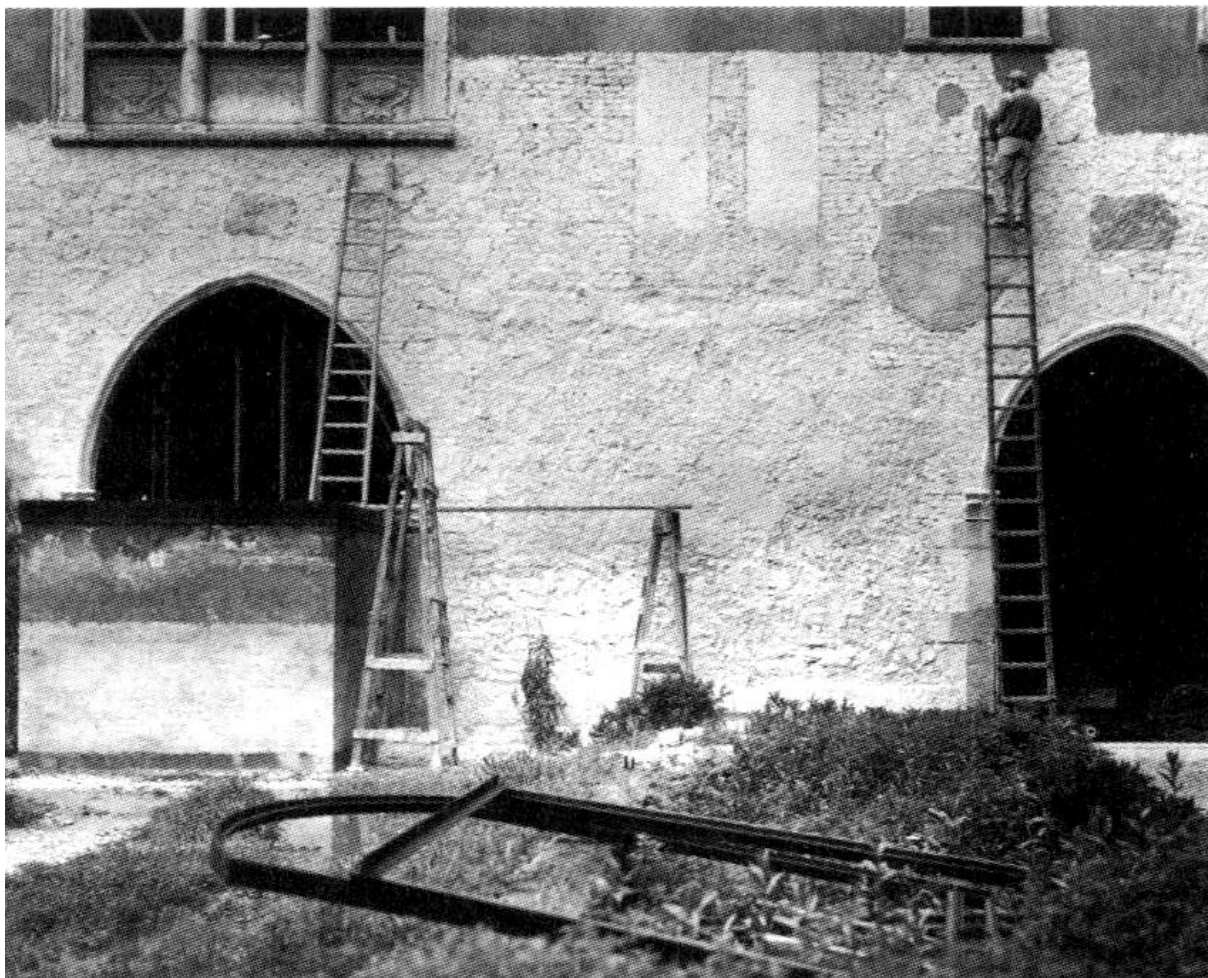


Imagen de la fachada al jardín durante el proceso de ejecución de las obras (Fuente: AMC, DI LIETO, 2006)



Detalles de las carpinterías introducidas por Scarpa en Castelvecchio (Fuente: MGCG, 2009)



Croquis y montaje sobre una fotografía de los estudios de detalle de las carpinterías durante el proceso de proyecto (Fuente: CRIPPA, 1984)

Las carpinterías “superpuestas”, geometrizando los huecos, separando temporalidades, pueden leerse contemplando la fachada en la que se identifica la forma gótica frente a la “racionalización moderna”. Su resolución espacial construye el grosor del límite interior/ exterior resolviendo estancias en espacios intermedios.

De forma singular se resuelve el espacio que Scarpa denomina *sacello* en el que para resolver uno de los huecos de fachada introduce una pieza prismática, revestida con pequeñas piezas geométricas, completamente cerrada en sus paramentos verticales y abierta al cielo a través de la pequeña “cubierta”.



Imágenes del *sacello*: espacio intermedio resuelto dilatando el límite en el que se ubica la carpintería. Se introduce una pieza prismática cerrada, únicamente abierta hacia el cielo. (Fuente: MGCG, 2009)



Detalles de los zócalos: diferentes soluciones formales y materiales para resolver el encuentro entre las superficies horizontales y los paramentos (Fuente: MGCG, 2009)

La materialidad del suelo en el ala de la galería napoleónica, hormigón pulido y piedra natural, está resuelta con una organización formal que regula el espacio, introduciendo pautas a través de las líneas que atraviesan el espacio y un “encintado” o “enmarcado” con piedra natural de color claro que resuelve el encuentro con los planos verticales a través de una incisión, o separación a distinta cota.

En el ala de la *Reggia* se incorpora la madera, también estriada por su despiece, incorporando zócalos de piedra y pletinas de acero para identificar diferentes espacios.

La secuencia interior de las estancias lleva la mirada hacia la entrada de la estatua de Cangrande. Scarpa apunta “el pavimento es una de las superficies que definen la geometría del espacio”. Tenía que resolver el problema del encuentro entre el muro, que es una superficie vertical iluminada, y el oscuro suelo horizontal.

Pensando en el agua que corre alrededor de los muros del castillo, surgió la idea de crear una versión en negativo. El suelo de cada una de las salas está individualizado, como si fueran una serie de plataformas. El cuadrado se define más claramente, generando un movimiento ondulado, a través de cambiar el material alrededor de cada fragmento mediante una pieza de piedra de color claro. (Ranalli en OLSBERG, 1999: 72)

Este trabajar con el suelo puede ser entendido como un recurso propio de la modernidad que se convierte en obsesión para este Scarpa escenógrafo. Eisenman traslada esta materialidad a su instalación, remarcando aún más el carácter individual (y a la vez consecutivo) de cada una de las salas expositivas de la galería napoleónica.⁵² Este proyecto se diferencia de aquellos otros realizados sobre jardines de tal forma que en este caso admite la importancia

52. (...) En su lugar, dispusimos en capas diagramas que informan la intervención en forma de instalación. A través de esta intervención desarrollamos un desplazamiento conceptual: de la representación de sus proyectos en la forma de exhibición a su presentación en un sitio específico, un museo-galería, que cambiaría el origen de Castelveccchio.

En correspondencia al espacio existente, las plataformas de solado “flotantes” de Scarpa dentro de la galería funcionan como un estriado extensivo “irregular” del espacio. Scarpa generalmente opera trabajando continuidades locales. El eje de estos solados es replicado en el jardín exterior y es confrontado con un eje diagonal para el desarrollo de una analogía: una estructura-territorio subyacente común entre Scarpa y Eisenman. En principio una relación paralela sincrónica. El tiempo diferido de cada una de las estrategias de los proyectos dispuestos en capas de Eisenman produce un efecto diacrónico que despliega procesos a través de nuestra intervención y transforma el trabajo de Scarpa. (Lorenz-Eiroa en DAVISON, 2003: 165)

de la actitud conceptual hacia la superficie del suelo. Lorenzo-Eiroa identifica esta actitud proyectual con un nuevo canon a nivel de estructura profunda en el que se muestra el potencial de la arquitectura hacia una nueva autonomía.

53. Este ensayo intenta examinar el sentido remanente efectivo del criticismo operativo en el último estado de expansión de la arquitectura. Por un lado, en los años setenta, varios movimientos, como teorías sistémicas (derivadas de mecanismos autorreguladores), condujeron a prácticas interdisciplinarias. Por el otro, el desplazamiento de la obra de arte de la galería a intervenciones específicas al sitio produjo otra condición expandida de la disciplina; el engrosamiento de la superficie del suelo como habitable se convirtió en un canon arquitectónico, y el proceso del siglo XX terminó de desensamblar –primero por medio de la desintegración, luego pocos por descomposición, y ahora casi todos por sustitución- el objeto-cubo y las estructuras-marco. (LORENZO-EIROA 2008: 160)

54. Cada uno de los trabajos presentados en este no-libro define la conceptualización de lo que puede ser una instalación arquitectónica. Las tres instalaciones en las que se basa este ensayo tienen en común como objeto la manifestación física de conceptos arquitectónicos, diagramas e ideas, como la más pura expresión de la arquitectura; de este modo se suspende toda interpretación funcional, constructiva, ecológica social u otra que demandara cierta exterioridad y que activase motivaciones secundarias que contaminaran la expresión de su estado de autonomía

(...) Claramente, las instalaciones fueron originadas como desplazamientos de categorías artísticas, como intervenciones en las cuales la especificidad del espacio o el marco fueron motivados por la relación entre el sujeto-observador y el objeto artístico, desarrollando intermediaciones conceptuales entre la pintura y la tridimensionalidad de la escultura. La primera distinción entre exhibición e instalación es paradigmáticamente desarrollada por el estudio-casa de John Soane y el Merz de Kurt Schwitters. (LORENZO-EIROA, 2008: 161)

Se reconoce así un estado de expansión de la arquitectura que se inicia en los años 70 a partir de varios movimientos caracterizados por teorías sistémicas y que tiene relación con el desplazamiento que sufre el objeto artístico que empieza a abandonar la sala del museo para buscar otras condiciones expositivas. De esta forma lo que se denomina en este caso “engrosamiento de la superficie del suelo” se convierte en una respuesta arquitectónica ante los pesados prejuicios compositivos de la modernidad: el objeto-caja y las estructuras-marco.⁵³

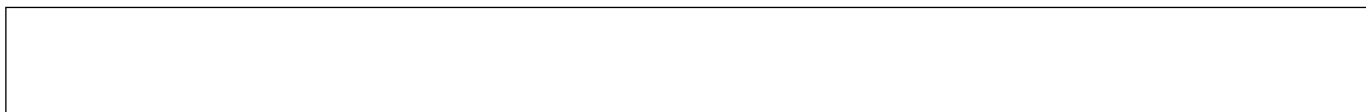
El mismo autor que participó en el proceso de generación y ejecución de este proyecto, Lorenzo-Eiroa, identifica esta situación (en un monográfico sobre las instalaciones realizadas de la obra de Eisenman) bajo el siguiente epígrafe: *De exhibición a instalación y de representación a presentación*, resolviendo así el diagnóstico contemporáneo, incorporando el salto de transformación llevado a cabo a final del siglo XX.⁵⁴

(...) En este intercambio, la instalación desarrolla tres instancias en relación con la representación. El primer movimiento es la reproducción de una estructura formal en el sitio (solados de Scarpa), que prepara una territorialización como estrategia. La segunda es su manipulación para apropiarse de este material (las piezas de Scarpa son fragmentadas y enmarcadas). En tercera instancia, esta manipulación es transformada en una operación subversiva que se retroalimenta en contra de la primera representación (los fragmentos de la grilla de Eisenman toman la galería).

(...) Simultáneamente, la lógica de Scarpa es reconfigurada cuando sus fragmentos son conectados mediante el diagrama extensivo de Eisenman, forzando una lectura sistémica de su obra. (Lorenzo-Eiroa en DAVISON, 2003: 166)

Los elementos interiores son, posiblemente, más significativos que el jardín. Si bien es posible que, al principio, estos parezcan fragmentos similares en escala a los elementos de Scarpa, son de hecho el residuo de la grilla cartesiana del proyecto Checkpoint Charlie. Aparecen únicamente en el espacio interticial crucial, el vacío “poché” que existe entre las plataformas de solado rectilíneas de Scarpa y las paredes irregulares de la escarpada original del castillo medieval. Dejar el interior vacío habría constituido tal vez un problema de exhibición, pero poder proyectar una grilla total hacia el interior ofreció una oportunidad temática que potencia la idea de proyecto textual y de distancia conceptual respecto de la obra de Scarpa. (DAVISON, 2003: 13)

(...) Al desmotivar la figura de un edificio en relación con el soporte del suelo, está negando la idea clásica de edificio como figura. (LORENZO-EIROA, 2008: 164)



- Pedestales, soportes, planos, caballetes, marcos, etc.

(...) Capiteles sobre pedestales, capiteles expuestos sobre columnas, arcos, vigas, columnas como artefactos y como signos, y columnas que soportan la estructura del espacio performan la misma serie de transfiguraciones: son motivados y desmotivados simultáneamente para deconstruir el espacio-contenedor y el espacio de estos objetos. El todo llega a transmutarse en una especie de fragmentación de partes en continuidad, que urbaniza esta tensión espacial y que es capaz de desenvolver sentido constantemente. Las plantas sobre las columnas iónicas irónicamente desfiguran la figura y el signo de un objeto de arte, domesticando la naturaleza a través de su enmarcado. (LORENZO-EIROA, 2008: 161)

(...) un movimiento de representación escenográfico. Eisenman enmarca a Scarpa, los detalles que diseñó para enmarcar objetos son replicados para enmarcar sus plataformas de solado, invirtiendo la relación parergon-ergon. La grilla subyacente de Eisenman deviene activa también a través del interior de la galería del museo, y solamente es expuesta mediante fragmentos que emergen desde el intersticio liberado entre las plataformas de solado de Scarpa (como marcos invertidos para este interior) y las paredes del castillo, como una estructura latente dispuesta a tomar el espacio. Estos fragmentos funcionan como pedestales que compiten con los de Scarpa que sostienen esculturas y objetos de arte; estas piezas no sostienen nada, sino que refuerzan el hecho de ser simultáneamente objetos de arte icónicos y pedestales-marcos, una relación de fondo-figura como figura. Esta inestabilidad tensiona su estado latente como condición de devenir. (Lorenzo Eiroa en DAVISON, 2003: 165)

El archivo de dibujos de Carlo Scarpa (archivo digital al que se puede acceder a través de internet: www.archiviocarloscarpa.it) muestra una cantidad casi infinita de dibujos sobre la obra en Verona que casi en un 90% responde a detalles específicos del proyecto, siendo muy reducido el número de dibujos más generales que muestran una planimetría de proyecto completa en la que suelen identificarse, plantas generales, alzados y secciones.

No existe una planimetría base, tal y como la entendemos hoy en día, sobre la que construir un proyecto de intervención completo. Más bien el recorrido por las diferentes representaciones nos permiten aproximarnos a un proceso en el que podemos dar cuenta de las intenciones de partida, probadas a través del dibujo y contrastadas finalmente con lo realmente ejecutado. En ocasiones incluso se componen diferentes opciones, por ejemplo sobre el alzado principal (ver imágenes de la p.311), que muestran procesos proyectua-



Caballetes utilizados como soporte expositivo. El uso de esta museografía transforma la espacialidad de las salas expositivas generando nuevos recorridos a través de una contemplación de la obra mucho más próxima e íntima. (Fuente: MGCG, 2009)



Sistemas expositivos utilizados por Lina Bo Bardi en el Museo de Arte de Sao Paulo (MASP) 1957-58. Estos ejemplos confirman la tendencia del momento en el que, a partir de una puesta en crisis de los sistemas expositivos vigentes, comienza una experimentación en torno a la contemplación de la obra de arte. (Fuente: BO BARDI, 2008 y GALLO, 2004)

les dispares pero puestos en relación como ejercicio dialógico.

La justificación está en el museo cuando reconocemos la gran cantidad de soportes y sistemas expositivos necesarios para resolver la museografía de los diferentes objetos expuestos; escultura, pintura sobre caballete, pintura mural, etc. La experimentación en torno a estos artefactos puede definirse a partir de dos cualidades:

- 1.- El uso de materiales contemporáneos para ejecutar las piezas manteniendo siempre presente la necesaria discernibilidad pasado-presente, separando materialmente temporalidades a la vez que espacialmente.
- 2.- Introduciendo al espectador (individuo, no colectivo) como parte del ejercicio contemplativo, de tal forma que se obsesiona en crear espacios a una escala más humana a la vez que resuelve las diferentes aproximaciones a la obra de arte.

Este tipo de trabajos, próximos y a la vez ajenos a lo arquitectónico, tienen su correlación en arquitectas como Lina Bo Bardi y sus ejercicios escenográficos llevados a cabo para desarrollar el Plan Cultural del MASP. Ambas propuestas son coetáneas (años 50-60) y representativas de la cultura italiana de mediados del siglo XX. Esta actitud museográfica caracteriza las obras de Scarpa en cuanto que gran parte de su trayectoria profesional la dedicó de manera insistente a este tipo de trabajos.

De las 238 actuaciones descritas en el catálogo de obras realizado por Sergio Polano e incorporado al monográfico sobre la obra de Scarpa realizado por Fco. Dal Co y G. Mazzariol (Electa, 1984), se han seleccionado 91 por su relación con la definición del trabajo de Scarpa como un trabajo de permanente ejercicio de traslación de lo *museológico* y lo *museográfico* a la arquitectura. Se trata de reconocer en Scarpa una insistente preocupación por trasladar al espectador contenidos divulgativos, a través de un lenguaje que desde la contemporaneidad es capaz de establecer los mecanismos de distancia apropiados para proporcionar lecturas genealógicas. La tarea de la arquitectura, en este caso, parte desde el origen de una íntima relación con el arte que ahora se experimenta en este escenario de encuentro caracterizado por aquellos proyectos que han trabajado en el ámbito del discurso expositivo o como parte de un ejercicio de rememoración (tumbas, monumentos y memoriales, incluso pabellones) y, por supuesto, todo lo que tiene que ver con la configuración del museo como exponente máximo de esta forma de comprender la profesión.

Su permanente reflexión en torno a la construcción de un soporte o pedestal sobre el que exponer un objeto artístico se inicia con las exposiciones de piezas escultóricas y se entiende como el punto de arranque de una línea de trabajo que le permitirá desembocar en esa capacidad de abstracción del objeto frente a la temporalidad en la que se inserta, trabajando finalmente con ejercicios de lectura del fragmento (pinturas sobre todo) en los que se construye también un soporte, fondo neutro, sobre el que proyectar un marco, geometrizado, dilatado, capaz de separar al espectador, de generar la distancia suficiente (temporal y espacial) que demanda cada obra.

Tafuri habla de un permanente ejercicio de descontextualización de las obras que les proporciona “nuevos auras”, algo que no es incompatible con el respeto por las huellas de la historia. Incluso, incorpora una referencia en la que se habla de una concepción de la museología escarpiana “casi como proustiana memoria”.

De Scarpa emana una invitación a aceptar la discontinuidad del tiempo histórico, a obrar sobre él, a “trabajarlo” a través de sucesivas construcciones. (...) sumergir las obras de arte en un clima “suspendido”. (...) En sus obras no se vislumbra ni cronofilia ni cronofobia; más bien una relación casi “natural” con la multiplicidad de los tiempos históricos (TAFURI, 2008)

Carlo Scarpa (Venecia, 1908-Sendai, 1978)

No es objeto de estas tesis abordar el estudio monográfico de la obra de Carlo Scarpa, sin embargo no es posible cerrar un ejercicio interpretativo de la obra de Peter Eisenman en Castelvechio sin aclarar algunas cuestiones relativas a las intervenciones llevadas a cabo por Scarpa desde los años 50 hasta finales de los 70.

Para ello se detecta la necesidad de incorporar un listado de aquellos proyectos en los que Scarpa realizó un ejercicio museológico y museográfico como puede ser el caso de los siguientes:

•1972-30

-Colaborazione artistica con la società Maestri vetrai muranesi Cappellin e C.: presentazione di oggetti alla III e IV Esposizione di arti decorative, Monza.

•1929

-Camera da letto e sala da pranzo di casa Vittorio Donà, Murano (Venezia).

•1930

-Studio per sala d'esposizione della Maestri vetrai Cappellin e C., Parigi.

•1933-47

-Collaborazione artistica con la società Venini di Murano (Venezia): per la quale allestisce gli stand alla VI e VII Triennale di Milano.

•1937

-Allestimento della mostra "Oreficeria veneziana", Venezia.

•1940

-Tomba per Vettore Rizzo, Venezia.

-Allestimento degli stand della società Venini alla VII Triennale di Milano.

•1941

-Sistemazione della galleria Il Cavallino, Venezia.

•1942

-Allestimento della mostra "Arturo Martini" XXII Biennale, Venezia.

•1943-44

-Tomba Capovilla, Venezia.

•1944

-Studi per il riordino delle Gallerie dell'Accademia, Venezia.

•1945 e segg.

-Sistemazione delle Gallerie dell'Accademia, Venezia.

•1948

-Allestimenti per la XXIV Biennale, Venezia.

"Tre pittori italiani dal 1910 al 1920 (Carrà, Morandi y De Chirico)"

"Paul Klee (1879-1940)"

-Allestimenti dell "Prima mostra

della tecnica cinematografica"

Venezia, Lido.

-Allestimento di uno stand, Fiera di Padova.

•1949

-Arrendamento della nuova galleria Il Cavallino, Venezia.

-Allestimento degli stand per la stampa e la propaganda cinematografica, Venezia, Lido.

-Allestimento della mostra "Giovanni Bellini", Venezia.

-Allestimento della mostra "Rassegna d'arte contemporanea", Venezia.

•1950

-Padiglione del libro alla Biennale, Venezia.

-Allestimenti per la XXV Biennale, Venezia.

"Seurat", "Fauves", "Quattro maestri del cubismo", "Futuristi del primo Manifesto"

-Allestimento della mostra "I manifesti della Biennale", XXV Biennale, Venezia.

-Allestimento della mostra "Il lavoro nella pittura contemporanea", Venezia.

-Allestimento della "Mostra del libro e del periodico cinematografico", XXV Biennale, Venezia.

•1951

-Collaborazione con Angelo Masieri per la tomba Veritti, Udine.

-Progetto di allestimento di uno stand per la IX Triennale di Milano.

-Allestimento della mostra "G.B. Tiepolo", Venezia.

•1952

-Allestimento della mostra "Toulouse Lautrec", XXVI Biennale, Venezia.

-Allestimento della mostra per il congresso INU, Venezia.

-Allestimento della mostra delle "Bicchierme senesi", Venezia.

•1953

-Sistemazione delle sezioni storiche del Museo Correr, Venezia.

-Allestimento de la mostra, "Antonello da Messina e il 400 siciliano", Messina.

•1953-54

-Sistemazione museale di palazzo Abatellis, Palermo.

•1954

-Allestimento de la mostra "Arte antica cinese", Venezia.

•1954-56

-Allestimento e sistemazione della prime sale delle Gallerie degli Uffizi, Firenze, in coll. Con Ignazio Gardella e Giovanni Michelucci.

•1955-57

-Ampliamento della gipsoteca Canoviana, Possagno (Treviso).

•1956

-Allestimento della mostra "Piet Mondrian", Roma.

•1956 e segg.

-Restauro e allestimento del Museo di Castelvechio, Verona: primo intervento.

•1957-60

-Riordino della quadreria del Museo Correr, Venezia.

Collaborazione con Edoardo Detti alla trasformazione del Gabinetto dei disegni e delle stampe delle Gallerie degli Uffizi di Firenze.

•1958

-Allestimenti per la XXIX Biennale, Venezia.

- Allestimento delle mostra "Da Altichiero a Pisanello", Verona.

•1958-60

-Studio per un negozio e sistemazione di una saletta da esposizioni per la vetreria Salvati, Venezia.

•1959

-Allestimento della mostra "Vitalità nell'arte", Venezia.

- Allestimento della mostra "Vetri di Murano dal 1860 al 1960", Verona.

•1960

-Tomba Zilio, Udine.

-Allestimento della mostra "Frank Lloyd Wright", XII Triennale, Milano.

-Allestimenti per la XXX Biennale, Venezia.

•1961

-Allestimento della mostra "Il senso del colore e il dominio delle acque", Italia '61, Torino.

•1961-64

-Restauro e allestimento del Museo di Castelvechio, secondo intervento.

•1962

-Allestimenti per la XXXI Biennale, Venezia.

-Allestimento della mostra "Cima da Conegliano", Treviso.

•1962-63

-Primo progetto di rinnovo del padiglione Italia, Biennale, Venezia.

•1963 e segg.

-Progetto di sistemazione del Museo Revoltella, Trieste.

•1964

-Progetto di mostra permanente dell'artigiano trentino, Trento.

•1964-65

-Allestimenti della mostra "Giacomo Manzù", Venezia.

•1964-67

-Restauro e allestimento del Museo di Castelvechio, Verona: terzo intervento.

•1966

-Allestimenti per la XXXIII Biennale, Venezia. (163)

•1967

-Allestimento della sezione "La poesia" all'Expo '67 di Montreal. (165)

-Allestimento della mostra "Arturo Martini", Treviso. (166)

•1967-69

-Progetto di sistemazione del cimitero di Modena.

•1968

-Sistemazione del monumento alla partigiana, Venezia.

-Allestimenti per la XXXIV Biennale, Venezia.

•1969

-Allestimento della mostra "Affreschi fiorentini" Londra.

-Allestimento della mostra "I disegni di Erich Mendelsohn", Berkeley (USA).

•1969 e segg.

-Tomba Brion, San Vito d'Altivole (Treviso).

•1970

-Allestimento della mostra "Giorgio Morandi", Londra.

•1971 e segg.

-Progetto per il museo delle armi, Brescia.

•1972

-Allestimenti per la XXXVI Biennale, Venezia.

-Allestimento della mostra "Capolavori della pittura del XX secolo", Venezia.

•1972-73

-Studi per la galleria Franchetti, Venezia.

•1973

-Consulenza per l'allestimento della mostra "Tancredi", Milano. (190)

-Allestimento della mostra "Ritratto di Venezia", Venezia. (191)

-Allestimento della mostra "Le Corbusier purista e il progetto di Pessac", Venezia.

•1973 e segg.

-Restauro e allestimento del Museo di Castelvechio, quarto intervento.

•1974

-Progetto della Galleria nazionale d'arte, Messina, in coll. Con R. Calandra.

-Allestimento della mostra "Venezia e Bisanzio", Venezia.

-Allestimento della mostra "Gino Rossi", Venezia.

-Allestimento della mostra "Carlo Scarpa", Londra.

-Allestimento della mostra "Carlo Scarpa", Vicenza.

•1974-75

-Progetto di monumento in memoria della strage di piazza della Loggia, Brescia.

-Progetto di trasformazione in museo del convento di S. Caterina, Treviso.

•1975

-Allestimento della mostra "Giuseppe Samonà. 50 anni di architetture", Venezia.

-Allestimento della mostra "Carlo Scarpa", Parigi.

•1975-78

-Progetto per la protezione e la valorizzazione di reperti romani, Feltre.

•1976

-Progetto di Museo Picasso, Parigi.

-Stele commemorative della strage di piazza della Loggia, Brescia.

•1977

-Consulenza per la valorizzazione della Villa romana, Verona.

-Allestimento della mostra "Alberto Viani", Venezia.

•1978

-Tomba Galli, Genova.

-Allestimento della mostra "Carlo Scarpa", Madrid.

-Allestimento della mostra "Mario Cavaglieri", Rovigo.

Traducción de términos:

SISTEMAZIONE: arreglo

ARREDAMENTO: amueblamiento

STUDIO: estudio

COLLABORAZIONE ARTISTICA:

colaboración artística

TRASFORMAZIONE: transformación

RESTAURO: restauración

PROGETTO: proyecto

ALLESTIMENTO: práctica museográfica

ALLESTIMENTI resultado museográfico

AMPLIAMENTO: ampliación

CONSULENZA PER

LA VALORIZZAZIONE:

asesoramiento para la puesta en valor

CONSULENZA PER LA SISTE-

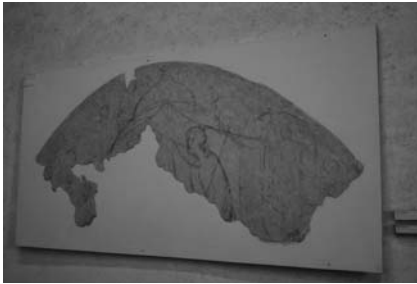
MAZIONE: asesoramiento para el arreglo

RINNOVO: renovación

Nota.- Extraído del capítulo *Registro delle opere a cura di Francesca Fenaroli* (DAL CO; MAZZARIOL, 2006: 313-316)



Diferentes exposiciones proyectadas por Scarpa. (Fuente: OLSBERG, 1999)



Enmarcar: delimitar el soporte del objeto artístico estableciendo una separación espacial y temporal a través de los materiales empleados y de su formalización geométrica. (Fuente: MGCG, 2009)

Es curioso como el propio Eisenman, que entra directamente a participar en este juego de temporalidades, califica el ejercicio arquitectónico como una tarea de *vaciado y remodelado de los espacios existentes con fines de exhibición*. No sabemos si esta frase incluye la idea de proyectar en el espacio recurriendo a los mecanismos museológicos y museográficos propios de la exposición de las obras de arte a la que nos venimos refiriendo de manera insistente durante todo el discurso interpretativo. Por otra parte, se califica también la intervención como un ejercicio modesto, incluso se hace referencia a una intervención de mínimos, aunque se reconoce la capacidad transformadora final de los mismos. En este sentido, resulta sorprendente el comentario de Eisenman sobre una de las intervenciones en patrimonio histórico considerada como rompedo-



Detalles de las basas de las columnas que rodean la plaza de San Marcos en Venecia (Fuente: CS, 2011)

ra, radical, o moderna, por numerosos autores especializados que desde luego nunca la han situado dentro de las corrientes más conservacionistas.

Lo que nos interesa ahora es reconocer cómo esta forma de operar con el fragmento no es ajena a la totalidad (tal y como apuntábamos a través de Blanchot) y, sin embargo, modifica el concepto de “obra de arquitectura” o remite a lo que Tafuri define como la “obra abierta” en la que es posible una especie de ignorancia de la “proyectualidad”: *la ralentización del tiempo de lectura y la dilatación del instante, impuestos por su insistente labor sobre las formas y las materias, implican un estancamiento de la sucesión nihilista del tiempo y el espacio “mensurables”, así como sus figuras implican un ir más allá de las pretensiones totalizadoras del “proyecto”*. (TAFURI, 2008)

Hay quien dice que esta obsesión de Scarpa por los sistemas expositivos, por el diseño de pedestales y soportes sobre los que exponer obras de arte, viene de sus tardes de juegos de niños en la plaza



Detalles de los pedestales de las columnas de la plaza de San Marcos hoy en día delimitados por vallas protectoras (Fuente: VOC, 2012)



Plaza de San Marcos. Columnas y pedestales (Fuente: VOC, 2012)



Plataformas para salvar el acqua alta almacenadas en las calles de Venecia, 2009 (Fuente: MGCG, 2009)



Plaza de San Marcos un día de *acqua alta* (Fuente: wikipedia. Def. *Acqua alta*)

55. La idea del título “*Il giardino dei passi perduti*” proviene de otros dos títulos: “*El castillo de los destinos cruzados*”, de Italo Calvino, y “*El jardín de los senderos que se bifurcan*”. De Jorge Luis Borges. Estos generan referencias textuales para los ejes cruzados de la instalación hecha en Verona: uno, el que se da en llamar el camino de Scarpa, y el otro, el camino de Eisenman, salen de los dos ejes que son immanentes en el jardín de Castelvecchio. En particular, la referencia de Borges a los senderos que se bifurcan está relacionada con la idea de un espacio no jerárquico. La idea de los pasos tiene tres resonancias. El primer significado, y el más inmediato, viene de la “*salle des pas perdus*” francesa, que –si bien actualmente se refiere a la sala de espera de una estación– designada originalmente, a finales del siglo XVIII, a una antesala sin ninguna función. El segundo significado es un juego de palabras con el apellido Scarpa, que en italiano quiere decir “zapato”. Y el último –y quizá más sutil– es la referencia de Proust al sonido de los pasos en el Camino de Guermantes que le recordaba, en un “flashback” mental inmediato, al sonido de sus propios pasos en la Piazza San Marco. Aquí lo que se torna crítico es el colapso del tiempo y el espacio. (DAVISON, 2003:13)

de San Marcos. Los pedestales situados justo en el frente marítimo presentan una altura y unas proporciones que no pasan desapercibidos para un niño que recorre la plaza alrededor de una pelota, quizá. Un pedestal, o la basa de una columna, es un elemento que separa (del suelo) a la vez que construye un arranque. Suele tener dimensiones que sobresalen respecto al elemento que sustentan, una columna por ejemplo, y albergan diferentes proporciones que tienen que ver con la definición de lo clásico en la arquitectura.

La plaza de San Marcos es además un espacio para ser recorrido, que justo en determinadas épocas del año modifica su altura a través de plataformas que construyen pasarelas para salvar lo que se denomina *acqua alta*. Eisenman hace referencia a los pasos perdidos en la plaza de San Marcos, como espacio de relación clave para la comprensión urbana de Venecia. Qué duda cabe que el sonido de esos pasos es más fuerte cuando se producen sobre las plataformas de madera. Al mismo tiempo la disposición de estos recorridos “en altura” modifica el punto de vista del que se mueve a través del espacio y, sobre todo obliga, conduce a través de unas líneas trazadas sobre el espacio público (no sabemos si siempre son las mismas o responden a una cierta aleatoriedad).⁵⁵

4. PROPOSICIONES

4.1 Una larga y entrelazada genealogía hecha de resonancias temporales y secciones longitudinales

p. 347

4.2 El proyecto patrimonial “realizado”: procesos de identidad, participación y temporalidad

p. 361

4.2.1.- *Mobilis in mobili*

p. 361

4.2.2.- *Definición del soporte*

p. 365

4.2.3.- *El proyecto patrimonial “realizado”*

p. 367

4.2.4.- *El patrimonio cultural como sistema de inmunidad y comunidad*

p. 371

Esta investigación se encuadra en aquella parte de los estudios culturales dedicados a describir cómo el mundo moderno -la Edad Moderna tal como la define Sloterdijk- inserta el pasado en un presente exclusivo, interno y dinámico.

De la mano de tres conceptos: memoria, tiempo y autenticidad, tratados como “ficciones” se ha abordado la problemática encarnada en la técnica arquitectónica, representada por el “proyecto” moderno y la relación problemática que éste establece con el pasado a la hora de “comprender en sí mismo” los materiales significados.

Recuerdo y olvido, linealidad y circularidad o abstracción y figuración, son los márgenes de un espacio cultural, complejo, perteneciente al sistema de inmunidad de la cultura contemporánea, donde la relación entre pasado y presente ha abierto en la segunda parte del siglo XX una producción cultural que atraviesa las diferentes técnicas artísticas, a las que se les ha encomendado el trasvase de la verdad de la reflexión a la práctica cotidiana.

A través de ejercitaciones hemos encarado la multiplicidad dinámica de esa relación, mediante la variedad de las obras y las acciones “performativas” propuestas; así como el desafío que la aceleración de su innovación ha supuesto para unos planteamientos patrimoniales -que por jurídicos- son sobrepasados en su competencia y eficacia por los nuevos escenarios. Así nos hemos ocupado de dos campos de trabajo, que como guías, permiten el movimiento sobre un territorio complejo y azaroso, desarrollando las siguientes hipótesis de trabajo para:

1º Definir el objeto patrimonial (su permanente transformación y su importancia dentro de lo que se ha definido como la habitabilidad contemporánea).

2º Introducir a Peter Eisenman como dislocador, inicialmente a través de sus textos y posteriormente a través de su instalación en Castelveccchio.

De Eisenman no nos interesa tanto el resultado, su arquitectura como producto, sino su capacidad para hacernos pensar, para exigir el compromiso del esfuerzo y el trabajo del que mira, la necesidad de interrogar al objeto y de controlar temporalidades para ser capaces de “indicializar” lo complejo sin renunciar a la incorporación de lo autobiográfico como reflejo de lo fenomenológico.

La respuesta define así dos líneas de trabajo que constituyen el punto de arranque de investigaciones futuras: la primera, de lectura genealógica capaz de trazar secciones y la segunda, de revisión del proyecto patrimonial “realizado”, reforzando su cualidad como mecanismo transdisciplinar dispuesto para situarse en este nuevo escenario de la vida.

4.1 Una larga y entrelazada genealogía hecha de resonancias temporales y secciones longitudinales

La cartografía generada (ver anexo) durante la investigación se ha desarrollado a partir de la metodología descrita en el capítulo 3 (*Sobre el método*), identificando capas para superponer e incluso apuntando 5 secciones o lecturas transversales capaces de representar el diagnóstico del cambio de siglo que quiere esbozarse:

0.- Del objeto al paisaje: los archivos culturales o configuraciones patrimoniales

Del objeto al paisaje ha sido descrito en el capítulo *Punto de partida* como el escenario de trabajo en el que se desarrolla la investigación y en el que, finalmente, tienen cabida los archivos culturales y configuraciones patrimoniales definidos como los *cuasi objetos cuasi sujetos* de B. Latour.

Por lo tanto, lo que nos interesa, además de superar las limitaciones de la definición de objeto, es el escenario en el que nos situamos y que ha sido descrito de manera visual por el propio Latour como *el parlamento de las cosas* y por Sloterdijk como *una república de los espacios*. Una situación democrática de relaciones posibles entre objetos en las que puedan tener lugar relaciones/acciones en un campo de equilibrios. Frente a las dinámicas trabajadas durante la denominada globalización en la que la cultura del espectáculo nos situamos bajo el lema “Impacto máximo, obsolescencia inmediata”, sólo nos queda una actitud posible ante la crisis: el re-ciclaje.¹

1.- Institucionalización del patrimonio (1980-1990)

La institucionalización del patrimonio se produce entre los años 80-90, justo en la línea que hemos marcado (1989) como representativa de un cambio de paradigma en relación a la idea de proyecto de arquitectura.

Este proceso permite tener acceso al registro (y archivo) de gran parte de los objetos patrimoniales representativos de la cultura. Sin

1. (...). *La modernidad –como paréntesis histórico- nos ha traído, a la vez, la sustitución de la categoría de cosa –más apropiada para describir la progresiva conversión de lo natural en humano- por la de objeto –plenamente adaptada a la artificialización completa del mundo- junto con una muy distinta mediación cultural a través de su imaginación, materialidad y registro, que se concentraría en el logo: impacto máximo, obsolescencia inmediata: re-ciclaje.* (MORENO PÉREZ, 2008: 143)



Schaulager de *Herzog & de Meuron*. Un espacio de almacenaje para las obras que no están expuestas de la colección de la Fundación Emanuel Hoffman. Basilea, Suiza. No es un museo, tampoco un almacén al uso. Es un espacio abierto en el que la obra de arte se “archiva” para estar siempre disponible. (Fuente: www.schaulager.org)



Centro Logístico del Patrimonio Cultural (CLPC), Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. San José de la Rinconada, Sevilla. Espacio de registro y archivo de materiales arqueológicos pertenecientes a los museos andaluces, disponibles para la consulta de investigadores. (Fuente: MGCG, 2004)

embargo, esta tarea no ha hecho más que empezar puesto que es una actividad que no se agota sino que requiere de una revisión permanente que permita esbozar nuevos planteamientos, en forma de proyecto, que mejoren las lecturas que puedan trazarse.

2.- Reciclaje: espacios culturales para un nuevo siglo

La actitud “recolectora” definida como cualidad de la sociedad contemporánea, cuando se la describe desde la agricultura, nos traslada a través de Sloterdijk a una nueva conceptualización del museo. (2011:170)

La definición de patrimonio como archivo o configuración (patrimonial) es trasladable al museo en cuanto que es el espacio representativo del “almacenaje de la cultura”. Se trata de comprender *este sistema del arte desde el punto de vista de su capitalización endógena*.

El archivo es la parte inteligente del imaginario museo. (...) Groys ha hecho desempeñar al archivo, quintaesencia del modernizado y altamente culturizado almacén del arte y de la cultura, las funciones de un capital en sí mismo valorativo. (...) En efecto, el archivo, siempre presente en el fondo de la producción artística en curso, acuña la obligación de percibir incansablemente ampliaciones del concepto de arte. (...) Lo que ha creado el camino al museo o, en sentido más general, al archivo es desde entonces bueno para el eterno retorno de lo nuevo. (2011: 171)

Surgen así nuevas instalaciones en torno a la idea de almacenaje del objeto con valor cultural en el que la cualidad principal es la posibilidad de que sean accesibles para la sociedad en general

y para los investigadores. La idea de “estar disponible” supera la necesidad de lo expositivo (como estado de marcado carácter de permanencia).² Porque no sólo nos interesan los objetos, y mucho menos su capacidad de aislamiento. Lo que nos interesa es la posibilidad de establecer nuevas relaciones entre ellos, para lo cual la arquitectura asume el compromiso de construir escenarios como soportes.

3.- El objeto del siglo: la conmemoración de la ausencia

Se ruega mirar la ausencia, *frase que debería presidir la puerta de entrada al museo del siglo XX*. (WAJCMAN, 2001: 2007) Y al museo del siglo XXI entendido como lugar de “almacenaje” del patrimonio como archivo cultural: porque el siglo XXI no es el siglo de “las ruinas”.

4.- Sobre lo nuevo: lo patrimonial

Planteamos un abordaje diferente, que consistiría en relacionar la desrestauración con una cultura contemporánea empeñada en dar respuesta a ese nuevo estatuto de lo objetual. En ella, el pensamiento y el arte de la segunda parte del siglo XX han manejado una pluralidad de acciones y discursos sobre el adecuado trato que nuestra contemporaneidad debe mantener con sus objetos, en esas propuestas se han mezclado creativamente los modos y las fenomenologías procedentes de una tradición cultural encargada de idealizar un nuevo mundo. (MORENO PÉREZ, 2008: 144)

La respuesta consiste en definir lo patrimonial como “lo nuevo”. Cualquier lectura previa a un ejercicio proyectual no puede ser entendida sin un contexto que se sitúe en relación a los objetos, u objetos preexistentes. Precisamente la redefinición de las bases de relación pasado-presente sitúa al patrimonio como recurso para generar lo nuevo, como recurso proyectual.

5.- Industrias hipermodernas

La caracterización de lo contemporáneo a partir de la velocidad y la individualidad de la cultura globalizadora requiere de respuestas (arquitectónicas) que, incorporando el pasado, sean capaces de superar lo que se ha denominado paradoja de la hipermodernidad. Como ocurrió en la modernidad, rechazamos el pasado y, sin embargo, ahora más que nunca somos conscientes de la necesidad que tenemos de él, para negarlo, o transformarlo, o incluso destruirlo.

Esta consideración presenta un riesgo ya advertido por Wajcman y adelantado de forma más clara por autores como Solà-Morales. El riesgo de museificación de nuestras ciudades se identifica con el todo-patrimonio y el todo-conmemorativo. Debemos ser capaces de identificar cuáles son aquellos valores (trazas de las presencias an-

teriores o trazas de presencias, memoria e inmanencia) que deben regir nuestra tarea como arquitectos para no sobrecargar o generar sobreinformación sobre el pasado.

(...) desde su propia historia efectual, lo que de entrada destruiría cualquier pretensión de origen y encabalaría en una acción interpretativa, de valoración continuada no ya el encuentro entre pasado y presente, sino el de los tiempos diferentes de su transcurrir como objeto que atraviesa distintas etapas culturales. (MORENO PÉREZ, 2008: 145)

Este nuevo panorama hace necesario reivindicar la renovación de la historia del arte, que ha sido identificado por Didi-Huberman (2009: 43) como una de las prioridades de la investigación histórica actual. De esta forma, el objeto del arte no será entendido como objeto cerrado representativo de su propia historia, sino como “objeto relámpago” a partir del cual podrán producirse interacciones, encuentros y líneas de fuga que contribuyan a seguir generando conocimiento, situándonos en cada caso en “otro tiempo”.²

La aproximación a lo patrimonial implica, por lo tanto, la definición de herramientas de visualización de las investigaciones aportadas, capaces de producir mapificaciones y cartografías que representen la superposición de capas (temporales y espaciales) que caracterizan a un elemento del pasado. Asimismo, esta lectura representa el siglo, en el sentido de que la ubicación e interpretación de estos estratos, en la mayoría de los casos, constituye una genealogía capaz de dar cuenta de la teoría de intervención en patrimonio en la que estamos inmersos. Esto viene a reforzar la idea de que lo patrimonial no puede aislarse y debe ser entendido en relación con la arquitectura como respuesta, primero, a la globalización y, segundo, a una sociedad en crisis.

En esta línea de trabajo de lectura genealógica se propone un ejercicio posible de mapificación o espacialización del conocimiento representado a través de las cartas y textos internacionales de referencia en patrimonio cultural.

2. (...) *Era necesario abrir el campo de los objetos susceptibles de interesar al historiador del arte, en la medida en que la obra de arte no era ya considerada como un objeto cerrado sobre su propia historia sino como el punto de encuentro dinámico –el relámpago, dirá Walter Benjamin– de instancias históricas heterogéneas y sobredeterminadas. (...) Haciendo grabar en letras capitales la palabra griega que designa a la memoria (Mnemosyne) sobre la puerta de entrada de su biblioteca, Warburg indicaba al visitante que entraba en el territorio de otro tiempo. (...)*

Anclar las imágenes y las obras de arte en el campo de las cuestiones antropológicas era una primera manera de desplazar pero también de comprometer a la historia del arte en sus “propios problemas fundamentales”. (...) Era multiplicar las singularidades pertinentes o, en suma, ampliar el campo fenoménico de una disciplina hasta entonces clavada a sus objetos –despreciando las relaciones que estos objetos instauran o mediante las cuales son instaurados– como un fetichista a sus zapatos.

La antropología, pues, desplaza y desfamiliariza –inquieta– a la historia del arte. (DIDI-HUBERMAN, 2009: 40-44)



Croquis de la genealogía del objeto patrimonial trabajada sobre la cronología de los siglos XX y XXI (Fuente: Cuaderno de tesis 3/6. MGCG, 2008)

Propuesta metodológica para la generación de cartografías sobre textos y cartas internacionales del patrimonio cultural

Objetivos

Mapificar la evolución de conceptos representados en las cartas y textos internacionales de los siglos XX-XXI

Una lectura patrimonial rápida sobre el siglo XX nos traslada a la generación de cartas y textos internacionales que se han ido sucediendo como respuesta a la evolución de la teoría patrimonial trazada.

Estos documentos, suficientemente conocidos y empleados como base del rigor metodológico que debe regir la intervención en patrimonio, se entienden como fuente de información clave para la visualización de la evolución de determinados conceptos que se consideran fundamentales para la comprensión de lo ocurrido a lo largo del siglo.

Somos conscientes del momento presente que vivimos y de su vinculación con situaciones pasadas. Sabemos que la mayoría de los textos no se entienden como respuesta a lo anterior sino como evolución, de tal forma que autores como J. Rivera (2008) nos ha aproximado a lecturas de este tipo como uno de sus últimos artículos *Nuevas tendencias en la restauración monumental: de la carta de Venecia a la carta de Cracovia*.

Utilizando como herramienta lo que se ha denominado espacialización del conocimiento o cartografía contemporánea, se pretenden hacer uso de una información que está al alcance de todos para construir un mapa de lectura desde el presente.

Antecedentes

Tomando como referencia la publicación del año 2003 que, bajo el título *Repertorio de Textos Internacionales del Patrimonio Cultural* y publicada por el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, ofrece un instrumento de trabajo fundamental para cualquier patrimonialista a partir del cual se tiene a la mano una edición comentada con los principales textos internacionales de referencia, se trata de extraer 10 que se consideran claves para la construcción de la genealogía de la definición del objeto patrimonial que se realiza como parte de esta investigación. La selección se realiza a partir de la consideración que se tiene sobre los mismos en relación a la construcción de una "Teoría de Intervención en Patrimonio".

Los textos elegidos son:

- Carta de Atenas, para la restauración de los monumentos históricos. 1931
- Carta del Restauo de 1932. Consejo Superior de Antigüedades y Bellas Artes. Normas para la restauración de monumentos. 1932
- Carta de Venecia. Carta internacional sobre la conservación y restauración de monumentos y conjuntos históricos artísticos. 1964
- Carta del Restauo de 1972. 1972
- Declaración de Ámsterdam. Año europeo del patrimonio arquitectónico europeo. Un porvenir para nuestro pasado. 1975
- Declaración de Río sobre medio ambiente y desarrollo. 1992
- Carta de Nara sobre la noción de autenticidad en la conservación del patrimonio cultural. 1994

- Carta de Cracovia 2000. Principios para la conservación y restauración del patrimonio construido. 2000
- Convención europea del paisaje. 2000
- Memorándum de Viena. 2005

Método: Definición de un soporte conceptual para la generación de un mapa de trabajo

Se definen tres aproximaciones a través de tres escalas de trabajo diferentes:

Ejercicio 1.- Relación de textos internacionales en patrimonio cultural asociados en función de las tipologías patrimoniales incluidas en la Ley 14/2007 de Patrimonio Histórico de Andalucía.

El repertorio de textos internacionales de patrimonio cultural ordenados cronológicamente permiten trazar una lectura rápida a partir de la cual relacionar a cada uno de ellos con su implicación en la definición y configuración de las tipologías patrimoniales definidas en la Ley 14/2007 de Patrimonio Histórico de Andalucía.

A las categorías reflejadas en la Ley: patrimonio inmueble, patrimonio mueble, patrimonio arqueológico, patrimonio etnológico y patrimonio industrial, se han unido aquellas que están vigentes (aún a falta de su inclusión en el texto legislativo) como son el paisaje cultural y el patrimonio contemporáneo. En este sentido, se ha prescindido de la categoría de patrimonio documental y bibliográfico entendiendo que queda fuera del ámbito de estudio y que cualquier consideración sobre la conservación del mismo puede ser incorporada como parte del patrimonio mueble.

En relación de los textos internacionales incluidos en la publicación del IAPH se ha prescindido de aquellos que hacen referencia a la protección del bien mueble en relación a cuestiones de seguridad fundamentalmente o aquellos que se centran en cuestiones relacionadas entre patrimonio y turismo. Se trata de centrarnos en las que tienen relación con una teoría de intervención en patrimonio.

El mapa generado a partir de la identificación de criterios definidos en los textos y su traslación tipológica (Ley 14/2007), permite extraer una serie de lecturas transversales:

- 1.- El patrimonio inmueble, por su trayectoria proyectual vinculada a la arquitectura, ha sido el que más textos ha ido generando a lo largo del siglo de una manera modulada. La complejidad del mismo, su repercusión mediática y su traslación a otros ámbitos (como el arqueológico) justifican esta estructura pautada.
- 2.- El patrimonio mueble intensifica la generación de textos de referencia en los años 70 y desde el principio ha sido capaz de establecer los criterios metodológicos que se han ido consolidando, sin renunciar a la actualización contemporánea casi innecesaria por haber sido capaz de perfilar un escenario de trabajo flexible a la vez que riguroso.
- 3.- Patrimonio arqueológico
- 4.- Inexistencia total de textos relacionados con el patrimonio inmaterial hasta los años 70-80, momento en que se produce una primera aproximación que se intensifica y consolida en los años 90. La consideración de este patrimonio, a partir del cual ha mantenido y aumentado su nivel de implicación en otros escenarios como el del patrimonio inmueble o el arqueológico, a veces incluso en el patrimonio mueble.
- 5.- El patrimonio industrial es una de las asignaturas pendientes en este sentido normativo de textos de referencia, aunque exista alguna referencia muy puntual en los años 90, así como en aquello que tiene que ver con el patrimonio contemporáneo.

6.- El paisaje cultural no puede ser entendido sin una lectura genealógica a lo largo del siglo XX que le permita dar cuenta de las numerosas reflexiones en torno al medio ambiente (sostenibilidad), lo urbano, etc. Se trata de ser conscientes de la trayectoria seguida en torno a los conjuntos históricos, como laboratorio de experimentación de esta consideración patrimonial a escala territorial en la que sin duda alguna el reconocimiento del patrimonio inmaterial es clave para la comprensión de este ámbito de trabajo.

Ejercicio 2.-

Representación conceptual de los 10 textos elegidos como representativos de la evolución de la teoría de intervención en patrimonio.

La metodología de trabajo seguida identifica a partir del nombre del texto y de una lectura interpretativa del mismo una primera aproximación metodológica a la comprensión del documento que se aborda. A partir de ahí, se han definido 7 descriptores que permiten clasificar aquellas cuestiones que sirven para definir cómo se ha ido perfilando la definición de criterios de intervención:

A Objeto

La evolución de la definición del objeto patrimonial ha sido considerada en la investigación como punto de arranque, como hipótesis de trabajo, capaz de dar respuesta a la traslación de la idea de bien cultural, desde el monumento, para terminar en el reconocimiento de los escenarios de trabajo complejos que representa la definición de paisaje cultural.

Esta evolución, que ha sido puesta en relación con la evolución del objeto artístico, encuentra su traslación en la consideración del bien patrimonial que en este sentido se hace en los textos internacionales de referencia.

B Disciplinariedad

Pluridisciplinar / multidisciplinar / interdisciplinar / transdisciplinar

Incluso la reformulación de la profesión del arquitecto.

C Temporalidad / autenticidad

La evolución del concepto de tiempo, unido al reconocimiento del bien cultural como proceso temporal en el que se reconozcan estratos y fragmentos asociados a diferentes momentos históricos, nos traslada a la evolución de la idea de autenticidad que ya ha superado su relación primigenia con lo originario para definirse como proceso.

La búsqueda de “la verdad patrimonial” parte del reconocimiento de la interpretación como mecanismo de lectura que en cada inicio proporciona una mirada genealógica desde el presente, a partir de la cual definir criterios de intervención futuros, en un posicionamiento que reconoce la identificación de cada intervención como estrato temporal que será valorado en un futuro.

D Investigación (conocimiento) / puesta en valor

Los procesos de generación de conocimiento, en que se han convertido el desarrollo de los hasta ahora denominados estudios previos, se ponen en relación con la búsqueda de contenidos museológicos como paso previo a la puesta en valor.

El permanente ejercicio de transmisión del conocimiento al que está sometido lo patrimonial desde su definición, obliga a definir instrumentos de transferencia de conocimiento a todos los niveles, desde el profesional al usuario.

El éxito de este trasvase de información es clave para justificar una intervención patrimonial, y representa un indicador fundamental para visualizar el éxito de una actuación.

E Usos (compatibles)

La identificación de usos (compatibles) con el bien representa una temática que no ha sido tratada con intensidad a lo largo de estos textos y, sin embargo, se entiende como uno de los puntos clave que caracterizan cualquier intervención en patrimonio.

F Materialidad

G Mantenimiento/preservación

Se incluye la realización de un glosario de términos que permitirá representar la evolución de la mayoría de los términos empleados en este campo de trabajo, ofreciendo de nuevo una lectura genealógica para la construcción de un ámbito profesional que, desde el presente, ofrezca una apuesta de renovación metodológica que proporcione respuestas capaces de actualizarse por sí solas.

Ejercicio 3.-

Generar una comparación entre los textos mapificados en el ejercicio anterior que permita ofrecer respuestas sobre aquellas cuestiones que han sido esbozadas en la definición de los descriptores.

Para representar esta nueva forma de relacionarnos con los objetos del pasado, su carácter representativo-comprometido así como su capacidad para generar lineamientos o nuevas fugas que nos aproximen “a nuestra historia” se complementan los estudios de casos con un breve apunte sobre un patrimonio aparentemente marginal pero cargado de simbología. Nos interesa la puesta en valor como ejercicio de lectura y proyecto de transferencia.

Breve lectura interpretativa del sitio de memoria Casa Mariani-Teruggi. La Plata (Argentina). Arquitectos: Ana Ottavianelli y Fernando Gandolfi*

Se abre un nuevo camino para la escritura de la historia en una nueva clave para garantizar un futuro con memoria. En Argentina la memoria se plantea con acento político y establece una relación con la justicia. (HUYSEN, 2002)

La casa Mariani-Teruggi es intervenida por los arquitectos Ottavianelli y Gandolfi a partir de un discurso teórico sólido sobre el patrimonio cultural. La casa, escenario de un ataque de las fuerzas de represión ilegal de la dictadura argentina que tuvo lugar el 24 de noviembre de 1976, es de los pocos testimonios materiales que se conservan de esta etapa de la historia reciente del país. Su consideración como documento de cultura y documento de barbarie sitúa la recuperación de este Sitio de Memoria (sitio histórico o lugar de interés etnológico en la legislación andaluza) en el escenario de la conmemoración, de la rememoración (de la ausencia), a través de los indicios y huellas del pasado.

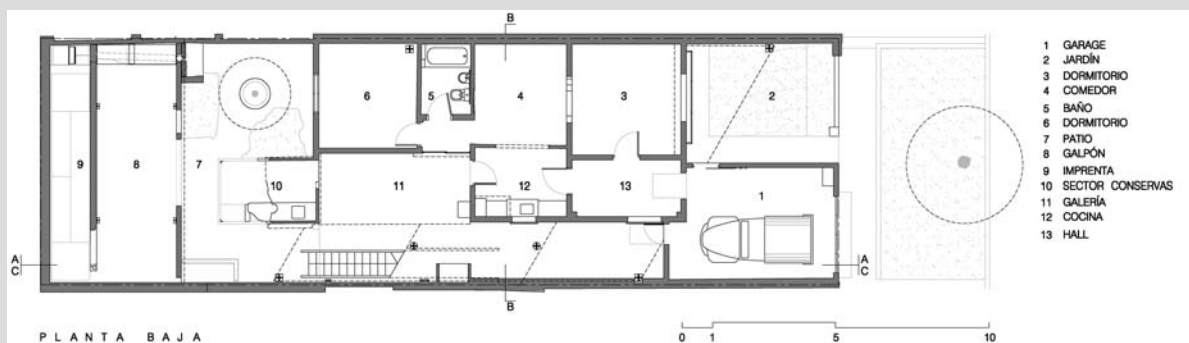


Estado en el que quedó el hueco principal situado en la fachada de la casa tras el ataque (Fuente: GANDOLFI; OTAVIANELLI, 2011)



Vidrio de protección superpuesto al hueco existente soportado por estructura de acero galvanizado. (Fuente: MGCG, 2011)

Por un lado, se quería recuperar la casa como casa y, por otro, *poner en escena el momento inmediatamente posterior al ataque* (GANDOLFI; OTAVIANELLI, 2011). Para ello se abordó la redacción del diagnóstico del estado de conservación de la casa para tener datos sobre todas y cada uno de las huellas asociadas al ataque. Dichas huellas eran más que evidentes en la destrucción de la materialidad de la casa. Al mismo tiempo se concentran esfuerzos en recuperar uno de los símbolos de la casa: la imprenta clandestina, causante del ataque, situada en el doble fondo final del patio de la casa y a la que se accedía a través de una entrada secreta bajo una encimera.



Planta baja de la casa. Proyecto. (Fuente: GANDOLFI; OTAVIANELLI, 2011)

* Arquitectos por la FAU/UNLP. Profesores titulares ordinarios del Taller vertical de Arquitectura. HiTePAC (Historia, Teoría y Praxis de la Arquitectura y la Ciudad – Instituto de Investigación).

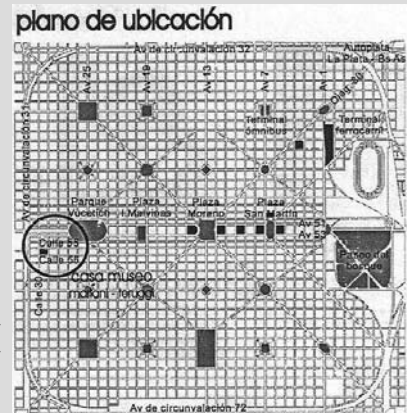
A partir de aquí, el proyecto entiende la casa en cuanto Sitio de la Memoria, a partir de tres dimensiones: la histórica, la arqueológica y la arquitectónica.

La intervención fue llevada a cabo desde criterios conservativos en lo que a la restauración de las huellas del pasado se refiere: señales de balas y metralla, huecos realizados, objetos (el coche, los muebles, etc). La discernibilidad y la reversibilidad son criterios que también están presentes en la generación de “lo nuevo” que se hace a partir de la superposición de una gran cubierta translúcida soportada por una estructura metálica totalmente atornillada.



Vista panorámica de la ciudad de La Plata desde la cubierta accesible de la casa Mariani-Teruggi. (Fuente: MGCG, 2011)

Las necesidades de conservación y la visualización de la necesaria preservación de este objeto del pasado justifican esta gran superficie bajo la que construyen unas pasarelas que permiten mirar la casa desde arriba. Las vistas a la Catedral de la Plata en el centro urbano de la ciudad desde este punto de la cubierta contextualizan el momento a través de la representación de los poderes eclesiástico y municipal.



Plano de la ubicación de la casa en la trama planificada de La Plata. (Fuente: www.asociacionanahi.org.ar)

El Sitio de Memoria exhibe *las huellas de la barbarie en una modesta casa de la periferia de la ciudad de La Plata*, contribuyendo a reforzar la memoria colectiva de un país inmerso en la necesidad de “hacer justicia” a estos acontecimientos de su historia reciente.

El proyecto que aquí se expone interesa, además de por la capacidad de sus autores a la hora de construir el discurso teórico y su necesaria traslación a la práctica, por la implicación personal que en este caso se produce a través de un proceso participativo en el que los relatos de los testigos son fundamentales. De esta forma prevalece el diálogo social, la transferencia de las decisiones proyectuales basadas en el discurso teórico, para garantizar la aceptación de la intervención.

El soporte patrimonial en este caso es un soporte inmaterial basado en la recuperación de un momento representativo de la historia, que encuentra en la capacidad comunicadora de las huellas del ataque el instrumento museográfico suficientemente sólido para construir el recuerdo del presente. Porque la casa Mariani-Teruggi no puede recuperarse como recuerdo del pasado. Se trata de actualizar un escenario y un acontecimiento para ser capaces de contextualizarlo ahora, para recordarlo y para reflexionar sobre lo ocurrido, para no permitir que algo así vuelva a ocurrir, para *hacer justicia*, a través de la arquitectura y sobre nuestro patrimonio.



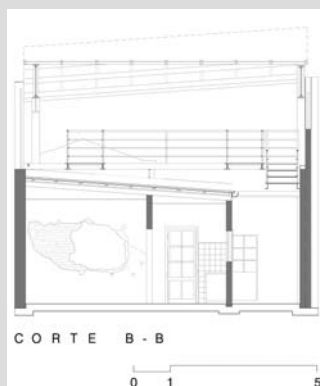
Vista de la zona cubierta del patio trasero. Bajo la encimera, acceso a la imprenta clandestina. (Fuente: MGCG, 2011)



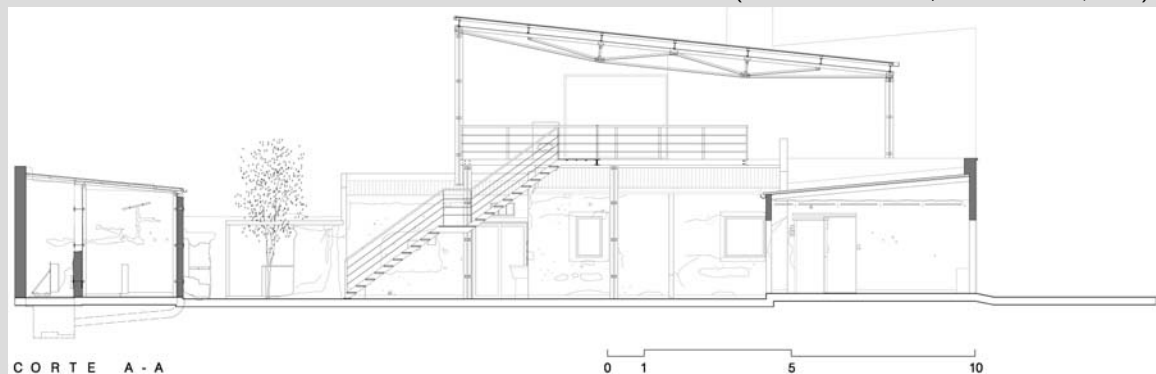
A la izquierda, escalera de acceso a las pasarelas que registran la cubierta proyectada en la parte lateral del patio (Fuente: MGCG, 2011)



Fachada a la calle y acceso principal a la casa en la que pueden apreciarse los efectos del ataque, agujeros de metralla y desperfectos en el hueco de la ventana, musealizados mediante la superposición de un vidrio sobre estructura de acero galvanizado. (Fuente: MGCG, 2011)



Secciones transversales y longitudinales del proyecto de intervención. (Fuente: GANDOLFI; OTAVIANELLI, 2011)



4.2 El proyecto patrimonial “realizado”: procesos de identidad, participación y temporalidad

4.2.1. Mobilis in mobili

Una vez reconocida la definición de lo patrimonial como algo complejo, cualquier intervención en patrimonio se convierte, por lo tanto, en una capa más superpuesta que terminará formando parte de la definición de su autenticidad entendida como fruto de un proceso. Se trata de ser capaces de transmitir aquellos contenidos adquiridos y puestos en relación a partir de la generación de un proyecto, que no se entiende como mera instrumentación.

La aproximación a lo patrimonial, por lo tanto, implica situarse en un terreno movedizo, aparentemente situado en el presente. En un presente que no existe, sino que se caracteriza por ser un estado en transición entre el pasado y el futuro. El reconocimiento del pasado que está pasando nos conduce a dos situaciones: aquella en la que el presente se define a partir de un pasado que se actualiza -que al ser comprendido desde una posición contemporánea implica de una necesaria traslación de lo que ha ocurrido y que ahora se desplaza-, y aquella en la que se entiende el pasado como posible futuro, en el sentido de aquello que se proyecta.

A propósito de esta idea de estar en movimiento dentro de algo que se mueve, P. Sloterdijk en sus conversaciones con Hans-Jürgen Heinrich en *El Sol y la Muerte* perfila el concepto heideggeriano de “desasimiento”, como una actualización de esta idea de búsqueda de quietud después del movimiento, que ahora desemboca en un reconocimiento de que “la quietud es posible en el movimiento”.³ Esta es una de las múltiples reflexiones que se hacen para caracterizar a la complejidad contemporánea que, en este caso, se realiza a partir de un fragmento de un pasaje de un discurso acerca del tiempo de un sacerdote zen de la primera mitad del siglo XIII, Eihei Dogen, y que termina así: *Todo Ser en el conjunto del mundo es Tiempo separado en un continuo. Y puesto que el Ser es Tiempo, yo soy mi Ser Tiempo.*

La propuesta, a partir de la cual se pretende reconocer la meto-

3. Esta idea radicalmente moderna de la movilidad se visualiza por Sloterdijk con referencias al capitán Nemo y su conocido “Mobilis in mobili”: *Esta co-movilidad, esta marcha conjunta, este hacer surf ante la ola del ser es el desasimiento, al que consecuentemente, le es inherente una cualidad terapéutica.* (SLOTERDIJK, 2004: 344)

dología de lo que se ha denominado proyecto patrimonial,⁴ consiste en reflexionar sobre si esta definición de lo patrimonial está relacionada con la conceptualización del objeto como *cosa*, con su evolución y con la necesidad de representar realidades complejas constituidas por objetos que no tienen límites. Una mirada deconstructiva posibilita la definición metodológica que viene a resolver el punto de encuentro, ese escenario de trabajo difícil de definir al que la arquitectura debe incorporarse (desde lo contemporáneo). Para ello se acepta la propuesta que Navarro Baldeweg nos hace en la definición del objeto contemporáneo como sección, trazando una definición que trasciende lo físico, en la que tiene cabida lo inmaterial, así como los diferentes estratos que entran en juego, y que requieren de una aproximación a diferentes escalas, resolviendo la delimitación del bien a través del horizonte (representado en la línea de tierra que tiene cualquier corte transversal).

Un objeto es una sección, es una porción definida en un espacio abierto de coordenadas físicas. Pensar en un objeto como sección en la masa indiferenciada de estratos materiales hace difícil una distinción convencional entre el contexto y su propia e inherente estructura, hace difícil asociar formas a límites, y refuerza, a su vez, la noción de diversidad constitutiva. En consonancia con esa materialidad diversa y diferenciada, los componentes de un objeto arquitectónico obedecerán a leyes constructivas, a geometrías y a impulsos figurativos que gozarán de autonomía, de una incondicional independencia. Podemos justamente denominar elementos, elementos de proyecto, a esas porciones particulares extraídas de la continuidad de unos estratos ilimitados. Como en el universo acumulativo de Brancusi, como en la multiplicidad gráfica de Hiroshige, los elementos convivirán libremente, sueltos. Muchas decisiones de proyecto tienen que responder a la necesidad de hallar un equilibrio entre la vitalidad de las formas que obedecen a sus propias leyes, de las formas que surgen y existen separadas, y aquellas que por fuerza ha de orientarlas a un fin común. En el proyecto, tal equilibrio se manifiesta en la tensión entre la vida independiente de las partes que intervienen en cada nivel físico y un designio unitario. Proyectar es como erigir una de esas festivas pirámides humanas cuyo momento culminante se cifra en el trepar de un niño a lo más alto. Al llegar arriba, en pie sobre el último anillo humano, el niño mira en torno suyo y nos hace ver cómo se ha adueñado de todo el espacio al alcance de su horizonte.

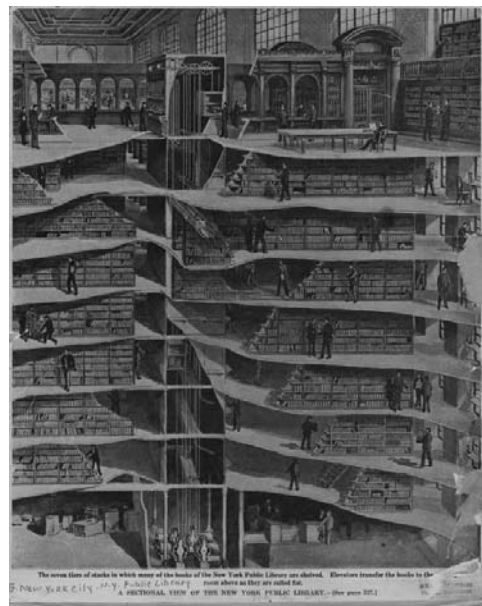
Un obra, una suma de equilibrios, resultará tanto de lo fortuito como de lo necesario, pero parecerá estable y fácil, y hará suyo lo que se encuentra a su alrededor. Cada elemento, cada forma particular, poseerá su plenitud y deberá manifestarse así, conviviendo con otras, en una apariencia gobernada por la equidad. La equidad nos

4. Como se indicó en la Introducción de la tesis el proyecto patrimonial está suficientemente trabajado en las sucesivas ediciones del MARPH, dirigido por Eduardo Mosquera y José Ramón Moreno, y ensayado desde la metodología del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

dice que estos elementos merecen un mismo trato; que han de ser empujados hacia delante para estar igualmente presentes, como ojos bien abiertos, He hablado de exaltación de la diferencia, pero también de equidad o sumisión a una ley de presencias medidas por una máxima apertura: tensión entre lo diferenciado o contrapuesto y lo homogéneo, tensión entre la excitación y la calma. Y en la percepción esto, a su vez, dará lugar a una ambigüedad oscilante entre lo aparente y lo latente. (NAVARRO BALDEWEG, 2001: 43-44)



El objeto es una sección: Croquis de la Ensenada de Bolonia.
(Fuente: MGCG, 2003)

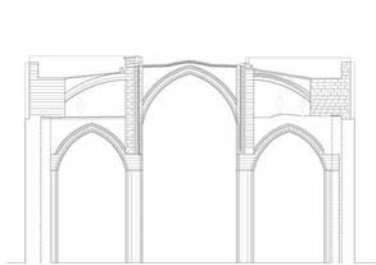


El objeto es una sección: A sectional view of the New York Public Library. (1911) (Fuente: NYPL Digital Gallery. www.nypl.org)

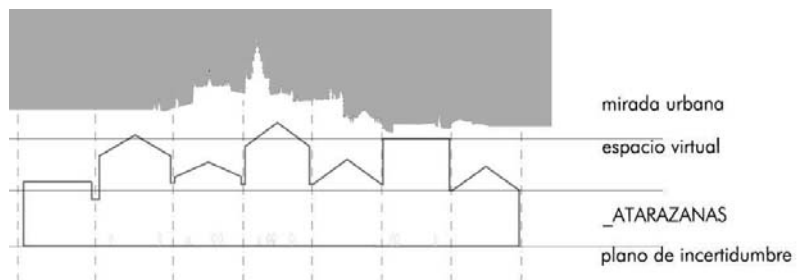
4.2.2. Definición del soporte

- El *objeto es una sección* define un *marco de coherencia* en el que se encuentran representadas todas las disciplinas implicadas
- El *objeto es una sección* define un ámbito que no tiene límites
- El *objeto es una sección* se inserta en el paisaje (cultural) como nuevo escenario de intermediación
- El *objeto es una sección* incorpora las diferentes escalas de lo patrimonial a través de la herramienta zoom, permitiendo los saltos
- El *objeto es una sección* reconoce la formación de estratos
- El *objeto es una sección* permite trabajar desde el espacio complementario, *entre*, desde una condición de estar en tránsito
- El *objeto es una sección* permite reconocer una estructura compleja, incluso un fractal
- El *objeto es una sección* puede llegar a convertirse en soporte físico de la intervención, además del soporte teórico
- El *objeto es una sección* permite extraer elementos de una realidad continua
- El *objeto es una sección* define la obra como una suma de equilibrios
- El *objeto es una sección* es una herramienta para el proyecto que permite incorporar a la deconstrucción como forma de lectura
- El *objeto es una sección* incluye la percepción como parte de la obra

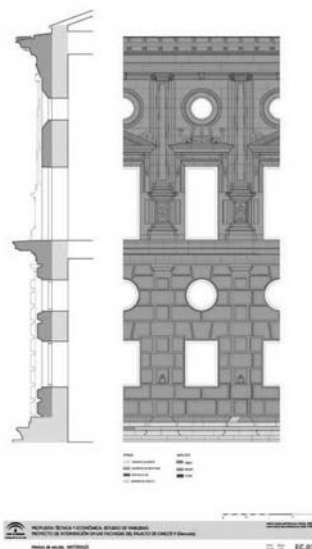
A partir de esta consideración se ha experimentado con esta forma de trabajar en las diferentes actuaciones llevadas a cabo en el seno del Departamento de Proyectos del IAPH. Se trata de visualizar, como instrumentación, apoyándonos en la metodología patrimonial institucionalizada: “Conocer para intervenir”.



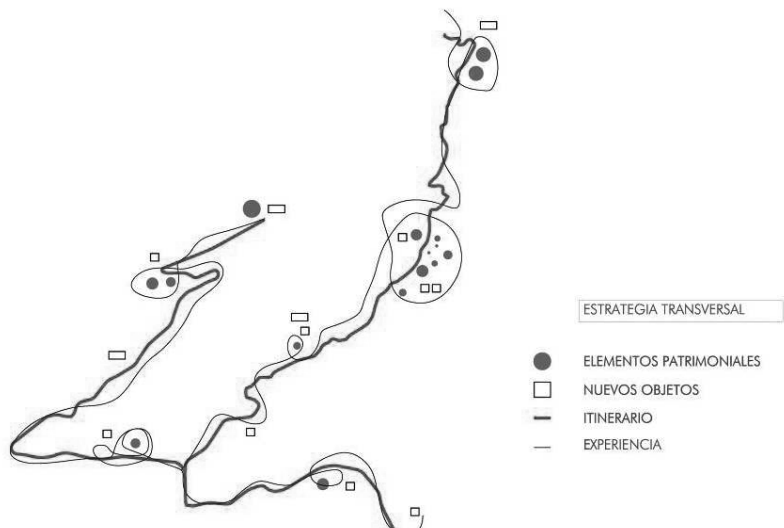
Sección transversal de la Iglesia de San Miguel de Jerez de la Frontera, objeto del proyecto de intervención en las cubiertas y bóvedas. (Fuente: IAPH, 2003-2008. Dpto. Proyectos, CIOI)



Definición de las Atarazanas de Sevilla. Secuencia: plano de incertidumbre, ATARAZANAS (espacio), espacio VIRTUAL (de la posibilidad), mirada urbana (para incorporarla al proyecto). *Estudio de viabilidad como generador de usos culturales para las Atarazanas de Sevilla*, 2008. Documento previo al Concurso Caixa-Forum. (Fuente: IAPH, Dpto. Proyectos, CIOI)



Módulo de la fachada del Palacio de Carlos V de Granada objeto de estudio para el diagnóstico de proyecto (Fuente: IAPH, 2006. Dpto. Proyectos, CIOI)



Estrategia de proyecto de intervención paisajística en la ensenada de Bolonia (Fuente: IAPH, 2007-2012. Dpto. Proyectos, CIOI)

4.2.3. El proyecto patrimonial “realizado”

(...) el modo de organizar y fijar arquitectónicamente los elementos de un problema. (...) Seleccionados, elaborados y cargados de intención a través del proceso de la composición, hasta llegar a establecer entre sí nuevas relaciones cuyo sentido general (estructural) pertenece, a fin de cuentas, a la cosa arquitectónica, al mero objeto que hemos construido mediante el proyecto. (GREGOTTI, 1993)

Una época distinta se inaugura así en la historia del Patrimonio, en la que tanto sus categorías, axiomáticas, procesualidad, gestión e instrumentación deberán ser re-visadas -¿desrestauradas?- como paso previo a un último encaje – dócil o alternativo- en la cultura del espectáculo. (MORENO PÉREZ, 2008: 146)

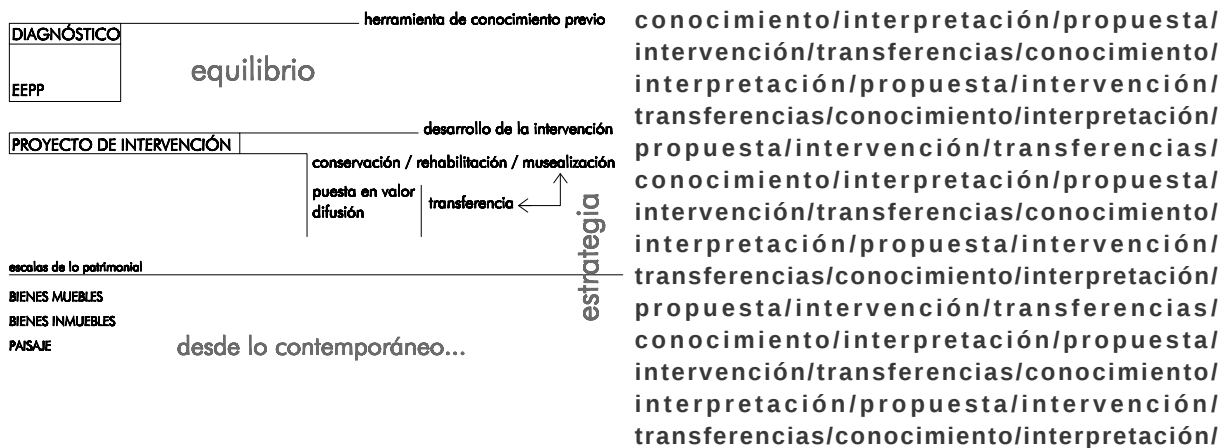
El proyecto debe definir los *criterios* de Intervención a través de un *soporte conceptual*, un *sistema*, un *escenario* de encuentro, que desarrolle el método de trabajo para cada caso: delimitar / conocer (equilibrio) / proyectar / medir / valorar / ejecutar / transmitir.

Lo patrimonial acepta de esta forma un protocolo de intervención en patrimonio que parte de la definición del ámbito de actuación. La dificultad de delimitar lo complejo se presenta como la clave de partida que sirve de soporte para definir el objeto de la intervención. Dibujar un escenario físico (gráfico) de encuentro de las diferentes disciplinas que permita leer estratos y definir estructuras composicionales a diferentes escalas, a la vez que establecer lecturas transversales para establecer las estrategias de intervención en función de criterios, es lo que se propone esta investigación.⁵

Deconstruir los procesos, invertir la jerarquía en la intervención en patrimonio asumiendo la metodología establecida pero definiendo el ámbito de la intervención como soporte, se plantea como la he-

5. Sobre el patrimonio. Para el patrimonio. (Todo por el patrimonio). Ninguno de tales proyectistas sabe(mos) qué es el patrimonio, ni de qué está hecho, ni cómo se hace, ni cómo se destruye. Ni falta que hace. Aparentemente, se saben cosas, sobre todo, de cómo se conserva, se restaura e incluso, llegado el caso de cómo se mejora.

Proyecto en el patrimonio. Basta elegir un bien patrimonial, incluido su entorno y su área de influencia, y proyectar sobre él un proyecto de algo, que, por definición, será de inmediato un proyecto patrimonial. La cuestión banal de la dimensión del bien ha llegado a adquirir, en esta práctica una importancia preocupante, llegándose a desdeñar una escala monumental, también denominada objetual, en aras de una siempre más recomendable dimensión territorial e incluso patriótica. (SIERRA, 2004: 20)



Estrategia de intervención en patrimonio basada en la metodología del IAPH. (Fuente: MGCG, 2007)

Superposición de las fases que han caracterizado la tarea patrimonial ahora entendidas como tareas simultáneas del proceso. (Fuente: MGCG, 2007)

ramienta contemporánea de proyecto para intervenir sobre el pasado. Reivindicar que la arquitectura no debe ser entendida como una técnica, que en la modernidad sin duda se convierte en algo (*razón técnica*) que controla más que libera, sino que debe identificarse como una manera de establecer el equilibrio en este mundo entrópico, a través de establecer mecanismos de encuentro entre las distintas partes, reconociendo sus diferentes grados de participación, generando las pautas para reconocer un proceso deconstructivo que resuelva el proyecto patrimonial.

(...) partiendo del aparato de representación, para poder suspender o manipular su estriado y así asegurar una autonomía que se desarrolla creativamente confrontando límites. (...)

Entonces, por un lado, poder trabajar resistiendo las categorías totalitarias estructuralistas (metafísicas), el “zeitgeist”, lo metodológico y las lógicas generales, los diagramas que pueden ser aplicados a cualquier caso y la forma excesivamente autónoma, abstracta y conceptual; pero, por el otro lado, trabajar resistiendo lo material, lo pragmático y técnico, el mapeo de lo particular, la fragmentación de lo singular y lo formalista. En este sentido, la presencia parece poder confrontar estos problemas. (...)

Estos niveles múltiples deben también trabajar un valor más profundo de lo tradicionalmente fenomenológico y, de un modo simultáneo, resistir lo meramente perceptual visual que, al motivar lo icónico, desgasta su “presencia”, por un nivel conceptual lógico de asociaciones estructurales físicas e implícitas. Estas asociaciones, ontológicas en términos de presencia y de ser, permiten una presencia del diagrama que da forma al espacio vacío. Así es posible dirigir la obra hacia un ideal más duradero y crítico de una sociedad tecnócrata, basado en la forma de lo “posible”, en la que la au-

tonomía de la arquitectura pueda volver a motivar el espacio a partir de, pero por fuera de, su “corporalidad”, el “espacio” o “presencia” del vacío indexado.

Esta síntesis estructural debiera activar un nivel experto disciplinar y la constitución de una nueva autonomía basada en las condiciones contemporáneas culturales-intelectuales internas del hombre, en contraste con el estado actual del discurso arquitectónico. (LORENZO-EIROA, 2008: 182)

A propósito de una reflexión en torno a la instalación de Eisenman en Castelveccchio, Pablo Lorenzo-Eiroa realiza una conclusión (*parcial*), que se entiende como punto y seguido de la construcción de la realidad en la que habitamos, que propone unas condiciones contemporáneas para el discurso arquitectónico que rescata el desvelamiento de la “estructura” sin olvidar las cuestiones fenomenológicas como punto de arranque. Reivindicando un mayor nivel de autonomía en lo disciplinar que no renuncia a la transversalidad desde el momento en el que incorpora a la cultura contemporánea del hombre, y que apuesta por lo virtual en la arquitectura como mecanismo creativo, que da paso a “lo posible” sin renunciar al rigor metodológico en el que debe instalarse lo profesional.

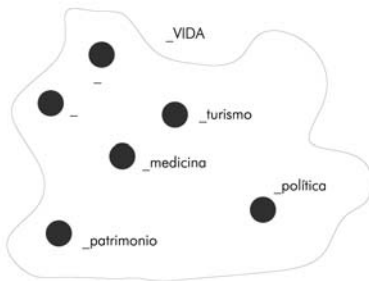
El proyecto utiliza la interpretación para la definición del objeto y el control de la escala de la actuación a través de lo que se denomina “tiempo fenomenológico”, un tiempo caracterizado por la velocidad y por la individualidad de la cultura globalizadora en la que vivimos; enfrentándonos a la paradoja del rechazo y la necesidad de pasado, propia de la sociedad hipermoderna caracterizada por el *todo-patrimonio* y el *todo-conmemorativo*.

4.2.4. *El patrimonio cultural como sistema de inmunidad y comunidad*

La investigación termina reconociendo un nuevo papel de lo patrimonial de tal forma que el debate pasado-presente se sitúa en primera línea. El patrimonio cultural como sistema de inmunidad y comunidad, trasladando los escenarios identificados por Sloterdijk, representa un nuevo soporte para la vida en el que quedan resueltos debates eternos como el caracterizado por lo alto/lo bajo y la confrontación ciencia/cotidiano.

El estrés social que supone la II Guerra Mundial (1945) se traduce en una sociedad que está dispuesta a generar los mecanismos de pacto que sean necesarios con tal de que esta situación no vuelva a repetirse. Como consecuencia, se revisan las estructuras, las bases de la relación conocimiento / vida, lo que significa que todo el esfuerzo que hace la sociedad postindustrial tiene que volcarse en mejorar la vida de las personas. Se produce un cambio de paradigma, de un conocimiento que domina a la vida pasamos a un *conocimiento que sirve a la vida*, como en el patrimonio, es necesario hacer una traslación, no nos interesa el desvelamiento de lo patrimonial si no es como parte de la transferencia que la sociedad nos demanda. La búsqueda de identidades comunes ha sido superada como consecuencia del panorama globalizador, la búsqueda de identidades se alimenta, podríamos decir, de forma proteica. La vida se sirve del patrimonio haciendo que el patrimonio produzca efectos sobre la vida, ¿y cuáles son esos efectos? Efectos culturales: temporales, espaciales, lo sensible, lo atmosférico....

Los primeros que atienden a esto son las “Ciencias de la Vida”, *la genética* comienza a plantear estas cuestiones en torno a los años 1950-1970. Vamos hacia la construcción de un “código base de los efectos sobre la vida humana”, ¿qué variables manejo para que los efectos sean los mejores?. Ya se está trabajando en la genética de lo natural y en la genética de lo artificial, trasladando el método sistémico, incorporando la perspectiva de los sistemas complejos como mecanismos que caracterizan lo contemporáneo.



Diagnóstico del siglo XXI.

El patrimonio se sitúa como actor que construye respuestas para la vida, participando en la generación de un “código base de los efectos sobre la vida humana”. (Fuente: MGCG, 2011)

Hay un desplazamiento (deslizamiento) entre la construcción de la teoría de la restauración y lo que está ocurriendo en el campo del conocimiento desde los años 70 con el punto de arranque que se produce en el campo de la genética.

La representación de este diagnóstico del presente permite definir nuevos escenarios de trabajo que demandan una redefinición profesional en el que las disciplinas deben realizar aperturas en relación a los campos de acción, incorporando al ciudadano como principal actor. Se trata de reivindicar ahora más que nunca el papel de lo patrimonial en la arquitectura contemporánea, ofreciendo rigor en los procedimientos aprendidos y posibilitando la incorporación de lo nuevo, de la creatividad inicialmente perdida en estos procesos, como principal aportación.

Las condiciones han cambiado, y van a seguir cambiando.⁶ Ante este panorama en el que lo patrimonial se ha convertido en posible respuesta ante la vida, la aproximación al problema debe seguir ejerciendo la lectura crítica capaz de generar conocimiento, innovando sobre el pasado que está pasando. Por lo tanto, la metodología (que no debe perderse dentro de esta disolución disciplinar a la que apunta esta nueva sociedad del conocimiento) se apoya en la idea de la temporalidad, entendida *como la interpretación de este transcurrir del tiempo* (LATOURE, 1993: 106), realizada a partir de un ejercicio de desvelamiento de capas materiales y como *remembranza*, utilizando este mecanismo de lectura en el que la historia se dedica a *leer lo que nunca fue escrito* (CUESTA ABAD, 2004). El pasado se convierte en principio de acción para el presente, un presente que hace uso de la memoria como mecanismo de selección. *Conservar sin elegir no es tarea de la memoria* (TODOROV, 2008).

La generación de una “teoría de intervención en patrimonio” no puede más que abordarse desde la propuesta de la nueva “alianza” entre conocimiento y vida ya apuntada por Sloterdijk que tiene que ver con:

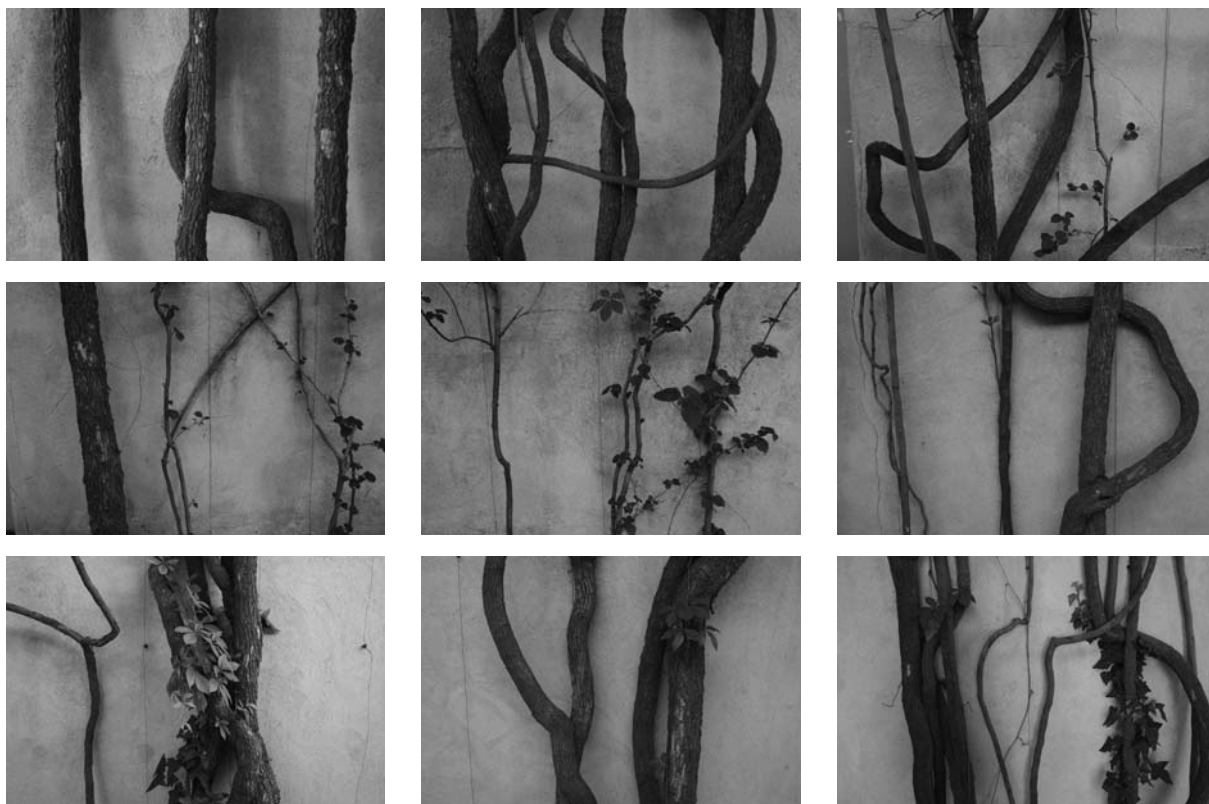
- 1.- Una “sabiduría” de la vida y el papel que el “pasado” juega en ella.
- 2.- Una teoría de las atmósferas y los “escenarios” que el pasado dibuja en relación con huellas, trazas y temporalidades.
- 3.- Una teoría de los lugares, situaciones e inserciones...
- 4.- Una teoría de las redes de actores, capaces de desplazar al lugar y la función de la sociología.

Y la constitución a través de la tecnología de la red de un nuevo “común” con una especial relación con un pasado, conflictivo y limitado.

- 5.- Una teoría de los sistemas de inmunidad y comunidad

6. Una época distinta se inaugura así en la historia del Patrimonio, en la que tanto sus categorías, axiomáticas, procesualidad, gestión e instrumentación deberán ser revisadas -¿desrestauradas?- como paso previo a un último encaje -dócil o alternativo- en la cultura del espectáculo. (MORENO PÉREZ, 2008: 146)

Y todo ello no son sino consideraciones sobre la movilización de un colectivo constituido “realísticamente” con el fin de aprobar una nueva constitución para la sociedad global del saber.



Ramas entrelazadas. IAPH. (Fuente: MGCG, 2012)

Anexos

Anexo 1.-

Una conversación con José Ramón Sierra sobre la intervención en el monasterio de Santa M^a de las Cuevas. Junio 2010

Anexo 2.-

El jardín de los pasos perdidos. Peter Eisenman

Davison, C. (2004) *PETER EISENMAN Il giardino dei passi perduti.*

Marsilio: Venecia 2003

Traducción: G. Scowcroft / M.I. Fernández Medina 2009

*Anexo 1.-**Una conversación con José Ramón Sierra sobre la intervención en el monasterio de Santa M^a de las Cuevas. Junio 2010*

Hablamos del monasterio de la Cartuja de Santa M^a de las Cuevas, un proyecto que desarrollan cinco equipos de arquitectos, y que en la actualidad es un espacio referente para la cultura al ser Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico y Universidad Internacional de Andalucía. Lo primero que a mí me llama la atención de este ambicioso proyecto es la división que se hace del proyecto, de una realidad patrimonial como es la Cartuja. Cómo se divide en cinco partes, cuáles son las condiciones de partida. Un proyecto de esta envergadura en la situación previa a lo que supuso el 92, ¿cómo recuerdas ese momento de tu etapa profesional y cómo era la Cartuja que se encontró allí? Son varias preguntas, pero sirven un poco para contextualizar el momento

Bueno lo primero el tema de la división. Fue una decisión política, que a mí se me escapaba. A nosotros no se nos preguntó; se nos dijo esto se ha dividido así y te vamos a encargar a ti esta parte. Es algo sobre lo cual yo no tengo una opinión porque en aquel momento no se cuestionó, sino que se aceptó de entrada. Sobre todo, pienso que lo que pesaba en ese momento era que tenía que estar terminado para el 92. Era un trabajo absolutamente ingente y que, por lo tanto, no estaba mal que se dividiera. Por otro lado, también hay que tener en cuenta la historia particular de ese momento. Ya había algunos equipos de arquitectos de la ciudad que llevaban dos años, o más, con ese mismo encargo y que habían estado bloqueados ante el problema, incapaces de empezar de ninguna manera. Nosotros empezamos las obras en diciembre del 87 y, en ese momento, no había ni un plano ni siquiera un levantamiento, no había una planta, no había nada. Lo que a nosotros nos encargaban no era un edificio ni era un objeto. Era un cúmulo de episodios edificatorios que realmente se parecían mucho más a un trozo de ciudad que a un edificio y menos a un monumento, debido a su situación de dispersión, de heterogeneidad, de diferenciación constructiva, cronológica etc... Es decir, visitando la Cartuja actual es muy difícil hacerse una idea de las condiciones en las que nos encontramos aquel conjunto y, por tanto, la urgencia de ser capaces de elaborar una cierta estrategia de entendimiento del conjunto que sirviese como guía para una serie de propuestas de intervención. Aquello era un caos absoluto. No solamente influía el hecho de que el monasterio hubiera sido después fábrica de loza, sino que en cada una de esas etapas se había producido una sucesión de acontecimientos absolutamente irracionales que dificultaban mucho la labor de entender o de tratar de encontrar en aquello una cierta unidad, una cierta identidad. No olvidemos que la Cartuja, siendo Cartuja, había tenido transformaciones funcionales, de adaptación a necesidades cambiantes que son las lógicas, las normales en un edificio como éste. Además, había tenido transformaciones e intervenciones que, para entenderlas, creo que habría que recurrir al fenómeno contemporáneo de la moda. Los monjes en el siglo XVII decidieran una transformación radical de tipo figurativo de toda la iglesia, ya que en un momento determinado, por las razones que fuesen, deciden que está anticuada la iglesia que tenían, que era una iglesia gótico-mudéjar semirural, como todo el mudéjar que había en este entorno. Por lo tanto hay que modernizar y hay que transformar esa realidad, adaptándola no a necesidades cambiantes, sino a la moda imperante a los estilos de un barroco tardío (también medio rural), como toda la arquitectura que se estaba haciendo en Sevilla en ese momento. Por ejemplo, se hace una operación costosísima de enmascarar toda la nervadura lineal que había en la iglesia, en pilastras y en cornisas, que obedece a cánones figurativos completamente distintos a los que tenían y que son extraídos de los códigos clásicos releídos a través de una versión de otra versión y subversión y revisión, supongo yo, a través de la bibliografía que llegaba en ese momento a un sitio como Sevilla. Con lo que podía entenderse como arquitectura clásica en ese momento, se hace una operación de cambio, pero toda la pared se rompe por completo y se establece un orden con un cornisamento principal, que es ya lo que nosotros hemos conocido. Y después, por supuesto, no solamente los cambios en la Cartuja y la fábrica de loza, sino también el episodio intermedio al que normalmente se le da poca importancia pero que es muy significativo desde el punto de vista de transformaciones violentas de este conjunto que supuso la ocupación de las tropas francesas de Napoleón.

Entonces está bien justificar esa división. Ante la complejidad dividimos, y además también dividimos porque nos encontramos una cosa que es muy caótica y que asume esa división, ¿existió algún tipo de coordinación o cada uno se quedó con su trozo de la complejidad que allí se producía?

No, creo que cada uno nos quedamos con nuestro trozo y no sé si hubo alguna reunión, pero el recuerdo que tengo ahora mismo de ese momento, no es de coordinaciones, reuniones y de intercambio de opiniones, sino que cada uno tuvimos libertad. En ese sentido también fue de agradecer que las personas que encargan esto tuvieran la suficiente confianza en nosotros como para darnos casi carta blanca. Después tuvimos nuestros problemas, por supuesto, pero pienso en los problemas que yo puedo tener o puedo estar teniendo ahora mismo con otras administraciones, comparado con lo que fue aquello, es decir, ahora eso mismo hubiera sido mucho más complejo, ahora supeditado a una comisión provincial de cultura, en fin esto hubiera sido absolutamente inviable con el ritmo de trabajo de locura al cual estábamos todos obligados. Este ritmo implicaba que solamente podía llevarse adelante desde un estadio fundamental de confianza y, también, de responsabilidad por nuestra parte. No estábamos haciendo ninguna locura, incluso desde el punto de vista económico hubo pocos problemas. Creo que se hizo una intervención bastante sensata y cuidada, de contención económica y presupuestaria. Esa confianza fue una de las condiciones absolutamente elementales, si no, el trabajo hubiera sido imposible.

Con respecto al lugar. Todos los equipos de arquitectos son locales y yo creo que se trataba de proyectar algo, como Siza dice, universal ¿era necesaria una componente local para comprender las claves del lugar? O sea, ubicar la Cartuja en Sevilla con toda la carga de lectura patrimonial que puede tener la ciudad de Sevilla.

Bueno en principio supongo que no era imprescindible que esa lectura, esa imbricación local, se podía haber producido también desde una mirada desde fuera, extranjera. No sé si eso fue un condicionante para la selección de los equipos, lo desconozco por completo. Indudablemente que fueran locales trabajaba a favor de la eficacia inmediata, a nosotros lo que nos faltaba era irnos a vivir ahí, ya que nos pasábamos días y días enteros ahí.

Con respecto a la historia ¿cómo influye la historia en el desarrollo del proyecto?. La historia entendida como historia material, como lectura cronológica. ¿Y el tiempo? Qué aporta su proyecto a la capa del tiempo. En este sentido, ¿se actualiza ahora? Para mí sí es un proyecto que sabe actualizarse. Unas intervenciones más que otras, pero en general no siento cuando voy que estoy ante una intervención de hace veinte años, y veinte años para mí son muchos. ¿Por qué crees que se produce eso?

Me parece que esto implica varias visiones. Por un lado para mí era muy importante ser consciente de la historia de aquello, de lo que allí había ocurrido. Otra manera de haber intervenido allí hubiera sido a lo mejor desde el desinterés, no tanta relación con la historia, pero en mi caso era una persona que en mi forma de trabajar con la arquitectura tiene un peso la historia, siempre lo ha tenido. Son tres componentes que, en mi caso, eran claros para aproximarme al proyecto. Yo hago mi tesis doctoral sobre la arquitectura doméstica popular en Sevilla, que es un tema que no interesaba al resto de arquitectos y no encuentro a nadie de mi generación que realmente estuviera interesado por eso: cuál era la ciudad, cuáles eran las componentes de arquitectura de la ciudad, cuál ha sido la casa, cuál ha sido el desarrollo de la casa. Para mí, eso era un tema muy querido y cercano porque había estado trabajando mucho tiempo sobre ese tema tanto en la escuela con los alumnos míos y como una parte muy importante de toda mi primera fase profesional. Anteriormente, había hecho un proyecto sobre el convento franciscano de Loreto, que abandono voluntariamente porque no era posible la continuidad con los monjes. También trabajo en el convento de las Florentinas de Écija, donde para mí era importante ese conocimiento de la historia, a través del cual pronto tuve una conciencia muy clara de que no se trataba de un edificio, no se trataba de un monumento, sino que se trataba de un trozo de ciudad y como todo trozo de ciudad era un organismo vivo. Por tanto, no tenía nada que ver la Cartuja del XIV, momento de fundación, con la Cartuja del XVI, con la Cartuja del XVII o con la Cartuja de la Revolución Francesa, son momentos completamente distintos. La Cartuja se va transformando, va cambiando, y después viene todo lo que vino a posteriori, por lo tanto para mí ese conocimiento era vital, pero jamás me planteé elegir qué Cartuja recuperaba. ¿Mi trabajo va a ser la recuperación de una Cartuja? No porque era imposible. ¿Qué Cartuja elijo? Estaba claro que mi trabajo tenía que ser un trabajo de arquitectura contemporánea que utilizara todos esos elementos para producir una cosa distinta a todas esas Cartujas que habían existido anteriormente. Yo creo que la que existe ahora mismo tiene muchas cosas que de alguna manera son sugerencias, son recuerdos, son reminiscencia y otras cosas que son completamente nuevas.

A lo mejor esa lectura del lugar como ciudad es lo que permite que se actualice, en el sentido de que la ciudad se caracteriza por ser un espacio en permanente transformación, en la que indudablemente el uso y la actividad de la gente es lo que aporta esa componente actualizadora, es un soporte al final.

Hay otras componentes importantes: el tema de la musealización, el tema de las declaraciones, el tema de la tutela, el tema de la protección. Realmente no han existido hasta ahora y, por lo tanto, debemos ser cuidadosos para valorar en qué sentido todas estas cuestiones, como planteamientos teóricos que se configuran como normas de comportamiento con respecto a estos edificios, están transformando seria y gravemente la manera de entender la vida natural en un conjunto como este. Se está produciendo una influencia significativa que hasta ahora no había tenido nunca. Los monjes habían sido libres para hacer lo que quisieran y cambiar las cosas, igual que lo fue Napoleón, igual que lo fue Pickman.

¿Podríamos hablar de un cierto proceso deconstructivista en esta manera de entender la actuación en el monasterio? Deconstructivista en el sentido de incorporar los fragmentos y de leerlos sin una jerarquía establecida, en el sentido de invertir la jerarquía. No tengo porqué ir a una lectura histórica, cronológica sino que de repente el fragmento aparece en ese escenario urbano, en el que se van incorporando esos fragmentos que me van recordando lo que aquello era ¿o quizás la idea te parece un poco forzada?

No lo sé, quizás un poco forzada. El hecho es que cuando nosotros tenemos acceso a esto, creo que es el momento de máxima deconstrucción del conjunto. Creo que el concepto de ruina ahí es muy interesante, en el sentido de que no solamente se tiene acceso a una realidad degradada, estropeada, sino que realmente está desencajada. Un desencaje general que hace que sea difícil la lectura de cualquiera de las sucesivas identidades anteriores, me gustaría recordar las propuestas que se hacen cuando se hace un concurso posterior al de la ordenación general de la Cartuja, en el cual yo intervengo, donde hay una propuesta ya sobre el monasterio de Moneo, otra de Siza, etc... Es muy interesante. Las propuestas de cómo era el claustro: en todas hay una de cómo era el claustro, o sea basándonos en lo que estaba en pie, como era el claustro y eran propuestas absolutamente diferentes que no tienen nada que ver. Solamente cuando ya empezamos la Cartuja, cuando empiezan los arqueólogos con nosotros a trabajar y a excavar, es por fin cuando producen ese plano, esa foto aérea con las tierras de colores, no sé si has visto esa fotografía desde el aire. Ahí es por primera vez cuando se distingue que el claustro era así, tienen que decirlo los arqueólogos. Antes solamente con los restos, los arquitectos habían sido incapaces de recomponer la realidad

Ese concurso ¿fue previo? Fue previo, poco tiempo antes, **¿está publicado ese concurso?** Si creo que está publicado ese concurso. **Pues lo voy a buscar me interesa muchísimo. Las aéreas tengo una aérea...** La aérea de color ya pertenece a nuestra obra, digo un momento justo antes donde no está todavía eso... Cada arquitecto basándose en esta tira hace una interpretación, no sé si apoyado por quién, donde surgen ideas del claustro completamente distintas.

¿Existió un programa detallado como punto de partida? ¿Programa? no, no. Ni detallado, ni sin detallar, no había programa **¿Tú no tenías programa, ni de Centro de Arte Contemporáneo?** Eso fue a posteriori todo **Entonces ¿qué hacías un pabellón para...?** No, no hay programa **Pero para el caso de Guillermo Vázquez Consuegra en el Instituto de Patrimonio sí hubo, ¿no?** Yo creo que tampoco, no estoy muy seguro. **Pero los talleres los hizo para talleres de restauración...** En mi caso desde luego no. **¿Pero tendrías salas de exposiciones, no?** No, no **¿Entonces qué hacías?** ¿Daba igual? Oír las piedras

Teniendo en cuenta que el patrimonio trabaja con la memoria ¿nos sirve esta intervención para entender la historia de la ciudad? Como tú hablas de la ciudad paralela pero a la vez...

Sí. De una manera compleja, no es fácil. Porque al final yo pretendía producir una arquitectura contemporánea. Para mí está claro que el tema de la restauración no es hacer arquitectura, no es arquitectura. Esto es un tema sobre el que he escrito muchísimo, yo no soy restaurador, ni creo que ningún restaurador sea arquitecto.

¿Pero esto es arquitectura, no? Esto es arquitectura, yo pretendía que esto fuese arquitectura, sí.

En el sentido de ciudad, parece más un fragmento, una ciudad paralela ¿es esta la causa de que la ciudad no se haya apropiado aún de este espacio? ¿O tú crees que la ciudad se ha apropiado de este espacio? Yo creo que no. Últimamente cada vez más. Ahora empiezo a ver en la Cartuja una actividad como parte de la ciudad, pero cuando yo llegué al Instituto hace diez años aquello era una isla, era un desierto, por lo menos a mí me lo parecía.

¿Y el Museo de Bellas Artes? El de la plaza del Museo ¿Te parece desierto? ¿Te parece isla? No, hubo una época en la que sí, pero ha conseguido transformarse. ¿Ahora con la exposición de Cayetana, no? Sí, También, claro.

Pero el río es una barrera, ¿no? Pero es que el museo... o la colombina, ¿la colombina que es? Son cosas que están en plena ciudad pero la gente no va. No es fácil entender qué significa la apropiación de la ciudad porque después en Sevilla los grandes conventos son islas absolutamente donde la ciudad jamás ha penetrado y son componentes fundamentales de la ciudad. **Es su valor también, a lo mejor el día que se conviertan en un sitio concurrido desaparece su esencia fundamental.** Por eso, son cuestiones con las que hay que utilizar el mayor cuidado.

Si buscamos las claves de cada uno de los proyectos, nos surge la duda sobre si en este caso, en este tipo de intervenciones sobre el pasado, existe un método, un modo de hacer que resuelva. Siza habla de la importancia de una primera intuición como detonador del proyecto y, a veces, se le ha preguntado también por un método. En tu caso, ¿la palabra método te da miedo? Porque a los arquitectos hasta ahora no nos gustaba esa palabra, pero yo creo que ahora vamos a tener que entrar por la historia del método aunque sea para hablar de lo contrario.

Siempre se ha dicho que en este tipo de trabajo es difícil hablar de método porque el hablar de método implica la identificación de unas pautas, de unas estrategias que pueden ser válidas de manera abstracta. Abstraída de los casos concretos.

Luego viene cada caso particular y, evidentemente... Otra manera de entender esto es que no hay normas. Cada caso concreto significa un universo donde hay que entrar y, por tanto, la capacidad del arquitecto, del verdadero arquitecto, es la que es capaz de elaborar esta estrategia de manera absolutamente adecuada. Siempre quedará un mínimo común denominador, siempre habrá un residuo de comunidad entre la manera de entender unas intervenciones de ese tipo. Seguramente los arquitectos somos los menos adecuados para identificar ese poso, yo creo que este es un tema fundamentalmente de críticos de arquitectura y de historiadores. Yo creo que no nos corresponde a los arquitectos opinar sobre la posibilidad de un método o la posibilidad del método. **De alguien que te mire y te lea.** Creo que es importante esa labor a posteriori y desde fuera. Te puedo decir que en mi caso no existe ese método construido por mi parte de una manera consciente. **Y sin embargo actúas igual que si fuera un ejercicio de nueva planta...** No creo no **¿no actúas igual?** No creo. Aquí era imposible, desde la propia entidad del trabajo. No lo concibo, vamos nunca me había planteado la posibilidad de que esto podía haber sido un trabajo de nueva planta. **No, digo que tu actitud frente al proyecto es completamente distinta que ante un proyecto de nueva planta, por lo que ahí hay.** Dentro de mi manera de entender las cosas, considero como uno de los componentes fundamentales de mi trabajo, que no puede nunca nada ser considerado obra nueva.

Tú dices una cosa en la revista Neutra: el patrimonio lo engullirá todo, pero yo eso lo entiendo como que al final todo puede ser leído en claves de patrimonio, siempre hay preexistencias. Siempre hay preexistencias. **Aunque sea la periferia evidentemente.** Claro, entonces yo siempre he dicho la obra de Miguel Ángel fueron todo reformas, toda su obra siempre fue una pura reforma. La obra de Bramante, otro arquitecto importante y que inventaron partes importantísimas de la historia de la arquitectura, de que está hecha aparte de eso. ¿Qué ocurre? Pues ocurre que nosotros somos hijos de un momento, en el cual ese tipo de actuación ha estado deplorado y ha

estado muy poco considerado, tanto el tema de la reforma como de la intervención. Lo que estaba primado y valorado era la absoluta invención, la creación de la nada y, por lo tanto, el abandono de todo apoyo y toda relación con la preexistencia. Esto es un tema que afecta a la manera de considerar la historia como componente de proyecto, creo que basado en el plan Voisin de París de Le Corbusier. Puede dar esa impresión pero yo estoy convencido que Le Corbusier no era un arquitecto que pensara esto para nada. **O sea está criticando ese proyecto de Le Corbusier.** No, digo que normalmente se ha leído el proyecto en ese sentido de abandono, de destrucción, de arrasamiento de la ciudad histórica. Creo que lo hace de otra manera, con otra intención. Le Corbusier era un personaje que llegaba a la Acrópolis y se ponía a llorar, es decir, eso no lo hace Koolhaas o cualquiera de estos. **Claro. Y la interdisciplinariedad como... porque de eso has hablado también en la revista Neutra y...** Ese es otro asunto interesante. Cuando nosotros estábamos trabajando ahí, había mucho interés en el equipo pluridisciplinar por parte de las instituciones públicas que gestionaban y lideraban este proyecto. **Es el plus de este proyecto.** Eso es, se valoraba eso. Era curioso que en el momento de terminar una parte de la obra, no en nuestra parte, había cien como yo. Entonces me acuerdo que el director general en ese momento, que era de una parte significativa de otro de los grupos presentes... **de arqueología...** tenía muchísimo interés en que esto apareciera como un trabajo absolutamente multidisciplinar. Entonces se hicieron algunas exposiciones, no sé si publicaciones también, en las que aparecíamos todos como una guía de teléfonos. Yo aparecía como un nombre más, y es curioso esa visión. Había un señor subido en un andamio en una iglesia (cuando la iglesia estaba forrada de andamios) porque había que investigar dónde en esos muros había pintura mural, ya no bastaba con saber dónde había pintura mural, si no dónde había morteros del XV. Todo estaba lleno de andamios y a un restaurador de pintura mural se le daba un trozo de dos por dos y miraba, y al lado había otro señor que miraba otro trozo así **¿bueno pero ahí habría alguien que tendría que mirar todo, no?** Alguien tenía que tener en su cabeza todo. **Pero bueno eso es lo que tenemos que reivindicar, porque ese papel está a punto de perderse.** ¿Tú crees que ahora también? **Yo cuando empecé a hacer el máster, en su día me volví muy interdisciplinar, pero ahora me he vuelto más radical. Yo reivindico la disciplina de la arquitectura, pero es un problema de falta de credibilidad por gente que no lo ha hecho bien, creo. Hoy le he dado yo un texto a los alumnos de Eisenman que define la arquitectura como un entretexto, la dificultad que tiene la arquitectura porque muchas veces lo que hace es alimentarse de cosas que hacen otros, y sí, yo digo que sí, que es verdad, que yo cuando trabajo en el Instituto, trabajo con un arqueólogo, un restaurador, alguna vez me he visto montando el documento ¿yo que soy la montadora de documentos? Pero no, al final esa lectura transversal y organizativa de soporte, la dan los arquitectos.** Es que hay otra cosa, otro componente importantísimo de esto que es la ciencia. Ese restaurador de los dos metros por dos metros, puede ser una persona que trabaje con rigor científico. El arquitecto jamás y eso es otro componente importantísimo para entender esto, jamás, nos guste o no nos guste, trabajaremos así. **Yo también pienso como tú, que el método científico lo que al final hace es establecer unas hipótesis, un método. El método científico es cómo hago siempre las cosas... una verificación. Pero hay que dar alguna garantía, creo que sí tenemos que entrar en establecer las bases de la manera de mirar, que se ha intentando miles de veces y que sigo yendo a congresos y a bienales de restauración donde uno me habla de conservación pura y dura y no quiere saber nada de intervención contemporánea, y otro me habla de intervención contemporánea. Eso no puede ser, al final el arquitecto que es sensible da igual que no tenga formación en patrimonio, lo hace bien siempre.**

Hombre yo creo que también en ese momento, era un momento con otro componente también muy importante: era un momento de alegría en general, es decir, todo vale, pienso que fue un momento también de mucho disparate. **Pero bueno, si hay una confianza en la gente...** Si pero hubo también confianza en otra gente cuyo resultado no fue el mismo, hubo un momento de disparate generalizado. Creo, por ejemplo, que es el momento en el cual se destruye toda la museografía del XIX española, se arrasa en todos los museos, y el resultado unas veces ha sido bueno y otras veces ha sido deplorable. Y no hay que irse muy lejos. Creo que fue un momento de poco rigor en ese sentido y, por lo tanto, la reacción fue una reacción en contra muchas veces. **¿Te iba a preguntar qué fue lo peor y lo mejor del proyecto?** Tengo muy buen recuerdo de todo el trabajo. La Junta nos puso algunas personas para que nos sirvieran de enlace y tuvimos buena relación con ellos, se creó un equipo, no digo con los otros arquitectos, digo dentro de mi zona, con la gente que a mí me tocó trabajar, Tuve muy buena relación con los arqueólogos y con los arquitectos de la dirección general, tuve algún problema con alguno como fue por ejemplo con

los historiadores, que fue tremendo el choque y se resolvió porque se dijo que así no podía trabajar. Queda como anécdota. Incluso ahora tengo buena relación con esas personas, con las que tuve el enfrentamiento. En general, tengo buen recuerdo de ese trabajo porque estaba basado en un profundo respeto y que creó unas condiciones adecuadas de trabajo.

El mal recuerdo, no sé, el final fue deplorable. Cuando se terminó la obra, lo primero que decidió la Expo fue usar esos espacios cuando se dio cuenta de lo que se había hecho. Creo que allí nadie sabía, por ejemplo para un Pellón fue una absoluta sorpresa encontrarse al final con aquello. Inmediatamente trataron de apropiárselo. Nos encargaron a nosotros una exposición e hicimos un proyecto de exposición completamente respetuoso, lo que era una continuación natural de todo el trabajo y nos dijeron que no, que era muy soso, que había que hacer una cosa más espectacular. Finalmente, encargaron a un señor de Madrid que hiciera la exposición aquella negra, todo forrado de negro, todo el claustrón. Para nosotros eso fue un desastre, un caos tremendo. Al final ha sido la obra la que ha podido con todo eso, la fuerza de la obra la que ha podido con todas las instalaciones y todos esos montajes. Al final el único montaje que he podido hacer ahí es el del Diseño Andaluz, es la única exposición que he podido hacer ahí. No he tenido otra oportunidad de darle un uso, de que eso pudiera usarse como espacio expositivo. Ten en cuenta que para nosotros, a lo mejor ahora nos cuesta trabajo ver esto de otra manera, pero cuando terminamos la obra hubo un intento muy serio de convertir la Cartuja en sede excepcional de Consejería, fíjate hasta que punto no había programa, ni siquiera uso expositivo. No había programa, hubo un intento de convertirlo todo en oficinas. Eso no cuajó no porque nadie dijese que esto se merece otro destino, sino por conveniencia de estas políticas de unos consejeros con no se qué decisiones que no tienen nada que ver con la arquitectura.

Lo dejamos aquí. Seguimos otro día. Bueno, muchísimas gracias.

A continuación se transcriben las notas preliminares que se redactaron durante la preparación de la entrevista. La estructura de preguntas se organiza en relación a las temáticas trabajadas durante el desarrollo de la investigación. Algunas de las cuestiones no fueron formuladas a pesar de que la entrevista duró algo más de una hora. Desde aquí mi agradecimiento, por su tiempo y disponibilidad al profesor José Ramón Sierra Delgado.

Recuperar la Cartuja recuperada. Sevilla 1986-1992-2010

Vamos a hablar de la Cartuja, del Monasterio de Santa M^a de las Cuevas, del proyecto que desarrollan los 5 equipos de arquitectos para la Expo 92 y que en la actualidad es un referente para la cultura y el arte al ser sede del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC), del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (IAPH) y de la Universidad Internacional de Andalucía (UNIA).

Lo primero que llama la atención en este ambicioso proyecto, que es ejemplo de Proyecto Patrimonial en el sentido en el que encontramos la participación de diferentes disciplinas que contribuyen a desarrollar esa base de conocimiento "científico" necesaria para abordar este tipo de intervenciones así como para el posterior desarrollo de las obras, es la separación o participación de diferentes equipos.

Sobre las condiciones de partida

(1ª) ¿Cómo se afronta un proyecto de esta envergadura en una situación previa a lo que supuso el 92? ¿Cómo recuerda esa etapa de su trayectoria profesional? ¿Cómo era la Cartuja, qué se encontró allí?

La definición del objeto / el límite

Aunque la fragmentación pueda ser una respuesta a la complejidad,

(2ª) ¿Cómo se entiende esa división que se realiza con el objeto de proyecto absolutamente diferenciado que es el Monasterio de la Cartuja?

El proyecto surge a partir de una voluntad política muy clara y con un objetivo como punto de partida que es la Exposición universal.

¿Existió algún tipo de coordinación entre los diferentes equipos?

Lugar

Todos los equipos de arquitectos son locales y se trataba de proyectar algo universal.

(3ª) ¿Era necesaria una componente local para comprender las claves del lugar?

Asimismo el lugar es algo determinante en los procesos arquitectónicos ¿y en lo patrimonial? **¿cómo se lee el lugar en este caso?**

Historia / tiempo

(4ª) ¿cómo influye la historia del lugar en el desarrollo del proyecto? Es evidente que hay una superposición de estructuras físicas **¿y el tiempo? ¿qué aporta su proyecto a la capa del tiempo? ¿se actualiza ahora?** Creo que se trata de una intervención que ha sabido incorporar el paso del tiempo de forma que en la actualidad podríamos decir que "funciona" y que no tiene graves carencias, salvo detalles de conservación y mantenimiento que siempre son delicados y complejos, además de propios de este tipo de edificios.

La percepción actual del Espacio Cultural del Monasterio de la Cartuja es para mí absolutamente contemporánea, por eso podríamos decir que se trata de una intervención que se actualiza, que trabaja con el ZEITGEIST. Se trata de una intervención que sorprende cuando uno descubre que se ejecutó en 1992 y que podríamos calificar como referente de intervención patrimonial en Andalucía **(5ª) ¿por qué? ¿se trata de intervenciones ambiciosas con medios como para ser referente? ¿dónde está la clave de esta actualización?**

En este sentido podríamos decir que es este, en su conjunto, un proyecto acabado **(6ª) ¿podríamos hablar de un cierto proceso deconstructivista en la manera de entender la actuación en el Monasterio de la Cartuja?**

Programa

En la actualidad la actividad que se desarrolla en la Cartuja es fruto de la evolución de 3 grandes instituciones CAAC, IAPH, y UNIA y del “espacio cultural” que supone el exterior de los jardines.

(7ª) ¿Existió un programa detallado como punto de partida?

¿Podríamos decir que se trata de un arquitectura pensada para el uso actual?

Ciudad y memoria

Teniendo en cuenta que el patrimonio trabaja con la MEMORIA **(8ª) ¿nos sirve esta intervención para entender la historia de la ciudad?**

En este sentido, parece más un fragmento, una ciudad paralela **(9ª) ¿es ésta quizá la causa de que la ciudad no se haya apropiado aún de este espacio?**

Aunque la evolución de la Cartuja y, por otra parte, la apertura de la ciudad a nuevas actividades culturales parece que están cambiando la percepción de este espacio.

Interdisciplinariedad y método

Si buscamos las claves de cada uno de los proyectos nos surge la duda sobre si en este caso, en este tipo de intervenciones sobre el pasado, existe un MÉTODO, un modo de hacer que resuelva. Siza habla de la importancia de una primera intuición como detonador del proceso de proyecto.

En su caso **(10ª) ¿Cómo se afronta el hecho de trabajar con un fragmento de un fragmento del pasado?**

Siempre hablamos de la importancia de lo interdisciplinar a la hora de abordar un proyecto patrimonial **(11ª) ¿qué significado tiene en este caso?** Estamos hablando de la función de lo interdisciplinar dentro del PROCESO de proyecto **¿cómo se lleva a cabo? ¿se trata de una fuente de conocimiento para los EE.PP o forma realmente parte de todo el proceso de proyectos, incluso de la ejecución?**

(12ª) Intervenir en el pasado es siempre un proceso más complejo que el desarrollo de obras de nueva planta ¿actúa de manera diferente en cada caso?

¿Existe un método para intervenir el patrimonio?

(..) ¿quiere decir con esto que la verdadera capacidad del arquitecto es la de síntesis y análisis?

Interpretación de imágenes / REMEMBRANZA

(13ª) Elija un **punto fijo** de su proyecto a partir del cual empezar a hablar, una imagen, un dibujo o un croquis, puede ser también un pequeño texto.

Podría aportar algunas palabras clave que lo definan. **¿qué fue lo mejor y lo peor de este proyecto?**

Fenomenología

(14ª) Dada la importancia de entender la intervención o mejor la demanda social que existe de comprender lo que se ve **¿cómo llegar al público sin que sea necesario crear Centros de Interpretación o espacios similares?** O quizá esto no sea necesario, quizá sea suficiente con que la gente sienta cosas, sin que haya que entenderlo todo.

Lenguaje

(15ª) En cada una de “las partes” intervenidas podemos reconocer un lenguaje **¿es ésta una respuesta del arquitecto en la intervención patrimonial?**

(16ª) **¿podríamos hablar de alguna referencia formal con la intervención de Scarpa en el Museo de Castelvecchio?**

Patrimonio / arquitectura y disciplina

(17ª) No ha existido en Andalucía una operación parecida en los últimos años, no sólo por la escala del proyecto sino por el planteamiento conceptual. En este sentido **¿Qué ha ocurrido con el patrimonio andaluz en los últimos 25 años?**

(18ª) **¿Se trata quizá de un problema de formación? ¿requiere esta tarea de una especialización?** No se trata de requerir conocimientos técnicos, tampoco de valorar la capacidad intuitiva de algunos arquitectos **¿cómo lo hacemos? ¿deberían hacerse más concursos, exigir equipos interdisciplinares? ¿dónde está la clave para intervenir lo patrimonial?**

(19ª) En el 92 creo que no era tan llamativo pero en el siglo XXI **¿necesita el arquitecto reivindicar su disciplina ahora más que nunca?**

(20ª) En el desarrollo de su trayectoria profesional **¿cómo se sitúa este proyecto? ¿podríamos decir que se trata de una ruptura en su línea de trabajo o representa una continuidad lógica en su modo de hacer?**

(21ª) Y para terminar, una pregunta obligada sobre la que ya hemos hablado y quizá imposible de contestar. **¿Cómo ha evolucionado la ciudad de Sevilla dentro de todo este proceso? ¿seguimos teniendo las mismas asignaturas pendientes?**

Anexo 2.-

El jardín de los pasos perdidos. Peter Eisenman

Davison, C. (2004) *Peter Eisenman Il giardino dei passi perduti*. Marsilio: Venecia 2003.

Traducción: G. Scowcroft / M.I. Fernández Medina 2009

En el libro *En busca del tiempo perdido* [1], Marcel Proust presenta dos caminos en el primer volumen- el camino de Méséglise (o Swann) y el camino de Guermantes- que parecen conducir a direcciones diferentes. Sólo en el último volumen, *El Tiempo Recobrado*, el narrador se da cuenta de que lo que él creía que eran dos caminos son en realidad un sólo camino.

Según el crítico de arquitectura Emmanuel Petit, esta idea de dos caminos que finalmente son sólo uno es aplicable también a mi propio trabajo. Petit dice que mis proyectos se pueden clasificar en dos categorías: “una cosa” que tiene características espaciales reconocibles, que revela incoherencias internas como temática del trabajo; Y relatos que son externos a cualquier “cosa espacial” en particular, pero que guían su manipulación geométrica. Dentro de estas dos categorías, Petit encuentra que algunos proyectos parecen más poéticos, como el Monumento a los Judíos de Europa Asesinados, mientras otros proyectos, como el Centro de Arte y Diseño Aronoff, son más didácticos y técnicos. Dice que el primero le habría gustado a Nietzsche y a Kant el segundo.

Cuando pensábamos en la manera de relacionar la obra de Carlo Scarpa en Castelveccchio- mantener un dialogo con Scarpa- los comentarios de Petit sugirieron que era posible presentar una idea autobiográfica, no como la de un arquitecto o especialista, sino como una forma de pensamiento. Esto demostraría que la lucha por los caminos aparentemente dispares, y la metamorfosis de estos- tanto en mi propio trabajo como en la intersección de Eisenman con Scarpa- representan también mi búsqueda personal por una lógica de disciplina interna para la arquitectura. Esta reflexión no tiene que ser una retrospectiva de modelos y dibujos de obras anteriores, sino más bien una amalgama de proyectos y de sus reflexiones críticas, un exceso de “hipertexto”, por así decirlo, combinando textos y objetos más allá de los límites de su contexto anterior. Tal exposición sería lógicamente imposible como un sólo proyecto, sino que intentaría reinventar el proyecto como meta-crítica. Esta idea es más problemática pero también más realizable, porque tiene lugar en el contexto de Castelveccchio y de la instalación de Scarpa, y porque debe asumir lo fragmentario y lo poético en contraposición a cualquier aspecto didáctico en particular de su trabajo.

Por lo tanto, nuestra exposición es un proyecto que se define como una obra didáctica en el jardín y una obra fragmentaria en el interior. Comienza en los suelos de hormigón estriado que Scarpa colocó en el interior de las cinco salas de exposiciones. Estos cinco cuadrados están colocados en el jardín como cinco plataformas “excavadas”, pudiéndose pensar que existieron en la torre del homenaje del castillo medieval bastante antes de las intervenciones de Scarpa y Eisenman. Las plataformas están situadas en un eje paralelo a la secuencia interna de las habitaciones.

A continuación, presentamos un segundo eje, el eje de Eisenman, que se mueve en diagonal a través del jardín, intersecándose y cruzando las plataformas excavadas de Scarpa. Este segundo eje armoniza con la sala girada al final de la secuencia interior de espacios. Esto sugiere, a su vez, que el eje sesgado existía antes y obligaba a la ubicación del puente diagonal de Scarpa, y no al contrario. Sin embargo, de hecho, es el eje de Eisenman el que significa el acto de la excavación, que constituye el segundo tema del proyecto del jardín: la revelación progresiva de las plataformas de hormigón cuando uno va desde el puente y hacia la entrada del museo. En este acto de “tiempo recobrado”, las plataformas de Scarpa están resueltas para revelar una amalgama de proyectos de Eisenman- la plaza del Cannaregio, las Viviendas Sociales IBA, el Centro de Art Wexner, el Museo de Quai Branly, y la Ciudad de Cultura de Galicia- que ahora surgen a la tierra de las plataformas estriadas de Scarpa.

[1] los siete libros *A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust durante años fue traducida al Inglés como *Recuerdo de Cosas del Pasado*. Una nueva traducción más literal, publicada en 1993 y nuevamente en 2001 lo tradujo como *En Busca del Tiempo Perdido*.

El elemento dominante de esta amalgama de Eisenman es la cuadrícula cartesiana rotada de las viviendas en el Checkpoint Charlie en Berlín, y la Cidade da Cultura de Galicia. Esta cuadrícula, realizada en rojo, se extiende hacia las habitaciones interiores como una serie de fragmentos intersticiales que aparecen entre los suelos de Scarpa y los viejos muros del castillo.

Por su contenido, este proyecto podría haber tenido varios títulos, como *El castillo de los destinos cruzados* por el libro de Italo Calvino, o *El jardín de senderos que se bifurcan* por el cuento de Jorge Luis Borges. Ambos necesitarían que la idea del proyecto se originara en el espacio interior rotado al final del paseo de galerías adosadas de Scarpa, que es la conexión de los dos caminos, los dos ejes. Este armazón de cruces en el jardín combina también las dos ideas, terraplén y excavaciones.

El título actual, *Il giardino dei passi perduti*, o El jardín de los pasos perdidos, viene de otra historia. En la Francia del siglo XVII, los nobles a menudo tenían que esperar horas para ver a un alto cargo, sobre todo en los tribunales de justicia. Su ritmo constante al caminar por estos magníficos corredores y salones dio lugar al nombre de *sale des pas perdus* o sala de los pasos perdidos. A finales del siglo XIX, según las escuelas de *Beaux-Arts*, todo paseo o marche debía tener una *sale des pas perdus*. Con el tiempo, esta frase también se comenzó a utilizar en lengua vernácula, de modo que en las estaciones de ferrocarril francesas antes de la guerra se puede encontrar un *salles des pas perdus*, o, más sencillamente, una sala de espera.

Este término se ha modificado en nuestro proyecto como *Il giardino dei passi perduti* porque la exposición trata de un terreno (en este caso un jardín dentro de los muros del castillo) y de los últimos pasos de un hombre cuyo nombre en italiano significa zapato, es decir, Scarpa. Hoy día, en el jardín de Scarpa solo quedan los ecos del pasado como idea de una memoria involuntaria que cobra vida en el libro *En busca del tiempo perdido* de Proust. En el último volumen, *El tiempo recobrado*, hay un momento en el camino de Guermantes en el que el sonido de los pasos en el empedrado le recuerda de pronto al narrador al de piedras similares en la iglesia de San Marco de Venecia. La capacidad de un momento en el presente de recordar un evento del pasado, la idea del tiempo simultáneo como lugar simultáneo, es decir, como la historia en el presente, es la idea que inspira a nuestro proyecto. Nuestra intención es confrontar la presencia de la restauración de Scarpa del castillo medieval con una nueva restauración- la de Eisenman y Scarpa- y confundir la relación tiempo y espacio, preguntándonos cuál fue el proyecto original: el castillo, Scarpa, o Eisenman.

La ausencia de una exposición tradicional de dibujos y modelos arquitectónicos llama la atención sobre un aspecto final de nuestro proyecto, que enfrenta a Scarpa y su temática, y que está en el carácter fragmentario de sus piezas internas. Estos fragmentos de las "excavaciones" en cuadrícula de Berlín y cuadrícula cartesiana de Santiago aparecen como una serie de residuos poéticos que existen en las grietas y los intersticios entre los suelos de Scarpa y los muros del castillo. Así pues, sin mostrar los dibujos y modelos de nuestros propios proyectos, estos restos de nuestras cuadrículas crean no sólo una resonancia momentánea con Scarpa, sino que también participan de la escala y la distribución de los pedestales de la exposición de Scarpa, mostrando su instalación con una nueva luz. Aquí, como en el espacio en el jardín, el tiempo se convierte en parte de una red de caminos cruzados hacia un lugar de pasado y futuro. El trabajo ya no es una exposición del museo (una exposición sobre un museo), sino más bien una transformación de la naturaleza del propio museo. Si Scarpa se preocupaba de cómo afectaban sus aportaciones al todo del castillo existente, entonces nuestra intervención convierte su trabajo en un nuevo texto, en el que un efecto del todo está en el contexto del reconocimiento de las partes.

Siglas

AMC Archivo Museo de Castelvecchio

BOE Boletín Oficial del Estado

BOJA Boletín Oficial de la Junta de Andalucía

CAAC Centro Andaluz de Arte Contemporáneo

CBA Círculo de Bellas Artes de Madrid

CIOI Centro de Inmuebles, Obras e Infraestructuras del IAPH

CTM Carlos Tapia Martín

CS Carlos Suso

Ed. Edición

ETSAB Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona

ETSAS Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla

FAT Fundación Antoni Tàpies

FAU Facultad de Arquitectura y Urbanismo

HiTePAC Historia, Teoría y Praxis de la Arquitectura y la Ciudad – Instituto de Investigación

IAPH Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía

LEMIT Laboratorio de Entrenamiento Multidisciplinario para la Investigación Tecnológica

MASP Museo de Arte de Sao Paulo

MGCG Marta García de Casasola Gómez

MEIAC Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo

MNCARS Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

NSA Nieves Sánchez Alfonso

RHL Rafael Herrera Limones

SAPH Archivo Histórico Provincial de Sevilla

SIPHA Sistema de Información del Patrimonio Histórico Andaluz

UNLP Universidad Nacional de La Plata

US Universidad de Sevilla

VOC Valle Ojeda Calvo

Glosario

aleph

- Aclaró que un Aleph es uno de los puntos del espacio que contienen todos los puntos.
-Está en el sótano del comedor- explicó, aligerada su dicción por la angustia-. Es mío, es mío: yo lo descubrí en la niñez, antes de la edad escolar. La escalera del sótano es empinada, mis tíos me tenían prohibido el descenso, pero alguien dijo que había un mundo en el sótano. Bajé secretamente, rodé por la escalera vedada, caí. Al abrir los ojos, vi el Aleph.
-¿El Aleph?- repetí.
- Sí, el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos. A nadie revelé mi descubrimiento, pero volví. (...) (BORGES, 1999: 111)

antropotécnica

- Pero, en el contexto del trabajo aquí desarrollado, la expresión “antropotécnica” responde a un teorema claramente perfilado de la antropología histórica: según él, “el hombre” es en el fondo producto, y sólo puede ser entendido –dentro de los límites del saber actual- examinando analíticamente sus métodos y relaciones de producción. (...)
En efecto, el “hombre” es, como especie y como matriz de posibilidades de individualización, una magnitud, que jamás puede darse en la pura naturaleza y que sólo ha podido constituirse por efecto de prototécnicas espontáneas y en “convivencia” con cosas y animales, en prolongados procesos de formación en los que pronto se echa de ver una tendencia paranatural. La condición humana es, pues, enteramente producto y resultado, pero producto de realizaciones que hasta ahora raras veces han sido adecuadamente descritas como tales, y resultado de procesos sobre cuyas condiciones y reglas se sabe demasiado poco. (SLOTERDIJK, 2011: 100)

arquiescritura

- Al retener de lo moderno un puro nivel eidético, por medio de la facultad de mantener la forma sin la “materia”, la arquitectura de la que estamos hablando trabaja poéticamente sobre el lenguaje de los modernos con el fin de transformarlo en un instrumento adecuado para la nueva narración de imágenes.
En este proceder la intención está ya, desde el comienzo, claramente dirigida a la captura de las imágenes en una forma de arquiescritura, como observamos en las excepcionales dotes de la memoria visual de Alvaro Siza. (NICOLIN, 1999)

arquitecto

- “el arquitecto será aquel que con un método y un procedimiento determinado y dignos de admiración haya estudiado el modo de proyectar en teoría y también de llevar a cabo en la práctica cualquier obra

que, a partir del desplazamiento de los pesos y la unión y el ensamblaje de los cuerpos, se adecúe, de una forma hermosísima, a las necesidades más propias de los seres humanos. Para hacerlo posible, necesita de la intelección y el conocimiento". (Rivera Blanco en ALBERTI, 2001: 20)

arquitectura

- *La arquitectura es imprescindible destrucción; destrucción del orden antiguo, desaparición de algo, de poco o mucho, y surgimiento de algo nuevo elaborado desde el proyecto. Destruir para transformar. Transformar para adaptar: adaptar implica un sentido ético de mejora, de resolución de problemas planteados al medio desde las necesidades humanas, de algún tipo de relación entre forma y función.*

La arquitectura es también, en el entendimiento contemporáneo de ese medio ambiente, el marco general de referencia de la vida del hombre, como prueba de la superación ecológica, o quizá sólo cumplimiento profético, de la definición de William Morris. Y de esta manera se cumplirá, igualmente, la otra cara de su propuesta: la arquitectura solamente podrá ser entendida como proyecto colectivo. Así reconocemos a la arquitectura como uno de los nombres del mundo donde vivimos y, a su vez, como parte de él en cuanto realidad compleja, en relación variable con otras partes, con otros nombres. Nombrar, reconocer. (SIERRA, 1997: 27)

- *La idea de temporalidad y de valor originario es clave si esta noción de SEGUNDA LENGUA se transfiere a la idea de arquitectura" "(...) Un primer sentido de la arquitectura como segunda lengua sugeriría que la arquitectura es siempre una segunda lengua incluso para aquellos que hacen uso de ella. En otro sentido, el término segunda lengua podría sugerir que la arquitectura estaría fundada en otras disciplinas, es decir, que sería secundaria a la filosofía, la ciencia, a la literatura, al arte, a la tecnología. Pero finalmente existe una tercera posibilidad para la idea de segunda lengua en arquitectura: esto es, la arquitectura como texto. (...) El texto ya no es un término genérico e impreciso que implique significado, sino que es de hecho un término que disloca siempre la relación tradicional entre una forma y su significado. En la primera de estas aportaciones, texto no es tanto la representación de una narrativa sino la representación de una estructura de la forma de la narrativa. En la segunda, texto ya no es algo completo, cerrado en un libro entre sus tapas; es una red diferencial, un tejido de huellas que se refiere hasta el infinito a algo diferente en sí mismo. Texto en este sentido es una condición fundamental de DESPLAZAMIENTO. No es un objeto estable sino un proceso, una actividad transgresiva que dispersa al autor como centro, límite y garantía de verdad,(...) El texto nunca permite un único significado. Todo se presenta para significar más de una cosa. La arquitectura, debido a su presencia, su especificidad de tiempo y espacio, ha sido tradicionalmente vista como algo necesariamente unívoco. Es decir, se resiste a la multivalencia dislocadora del texto. Implicaría lo mismo entender la arquitectura como texto que como segunda lengua, en otras palabras, como algo no originario y no natural. (...)*

La arquitectura, al contrario que la literatura o el cine, nunca ha tenido la capacidad de contener o exponer un tiempo lineal o interno. Esto ha planteado problemas a la existencia de un texto arquitectónico (...) el tiempo como un aspecto de la experiencia del sujeto y no de un modo intrínseco a la arquitectura.

(...) A la arquitectura no se le permite ser textual porque se piensa que tiene una dimensión temporal única vinculada al ahora, y porque se piensa también que el objeto estático de la arquitectura es incapaz de exponer un tiempo multivalente. Sin embargo, la idea de arquitectura como texto no reside en la presencia estética o funcional del objeto, sino en un estado intersticial. De ahí que el tiempo textual pueda ser introducido para producir una arquitectura que disloque no sólo la memoria del tiempo interno sino también los aspectos de presencia, origen, lugar, escala, etc. El potencial de este tiempo textual siempre ha existido pero siempre ha permanecido oculto en el intento de hacer coincidir el tiempo narrativo y el tiempo cronológico como sucedía en las primeras películas.

Una arquitectura dislocada afronta los conceptos de origen y de autor; muestra sus significados múltiples mediante la representación de varias relaciones entre otros textos, entre un texto arquitectónico

y otros textos.

Un texto dislocador es siempre una segunda lengua. (...) Un texto dislocador es o representa las diferentes relaciones entre estos otros textos. En este sentido, el texto es siempre una estrategia que parece estar dislocando y por lo tanto es una segunda lengua. (...) (EISENMAN, 1994)

- *La arquitectura, por lo demás, demuestra continuamente que la base misma de su existencia consiste en el equilibrio inestable entre un núcleo de valores y de significados permanentes y la metamorfosis que éstos experimentan en el tiempo histórico. (...)*

Los contenidos del lenguaje arquitectónico comprenden significantes derivantes de disciplinas ajenas a la proyección arquitectónica, pero No se agotan en ellos. (TAFURI, 1972: 223-257)

autenticidad

- *(...) porque la autenticidad es el resultado de una expresión personal que implica la capacidad de sentir y proyectar. La síntesis de esta capacidad, que expresa la unidad del autor y persigue la unicidad del momento en el cual ha estado realizada la obra, es irrepetible. (ESTEBAN, 2008: 534)*

- *Precisamente porque la autenticidad no es susceptible de que se la reproduzca, determinados procedimientos reproductivos, técnicos por cierto, han permitido al infiltrarse intensamente, diferenciar y graduar la autenticidad misma. Elaborar esas distinciones ha sido una función importante del comercio del arte. Podríamos decir que el invento de la xilografía atacó en su raíz la cualidad de lo auténtico, antes desde luego de que hubiese desarrollado su último esplendor. La imagen de una virgen medieval no era auténtica en el tiempo en que fue hecha; lo fue siendo en el curso de los siglos siguientes, y más exuberantemente que nunca en el siglo pasado. (...)*

La autenticidad de una cosa es la cifra de todo lo que desde el origen puede transmitirse en ella desde su duración material hasta su testificación histórica. Como esta última se funda en la primera, que a su vez se le escapa al hombre en la reproducción, por eso se tambalea en ésta la testificación histórica de la cosa. Claro que sólo ella; pero lo que se tambalea de tal suerte es su propia autoridad. Resumiendo todas estas deficiencias en el concepto de aura, podemos decir: en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta. (BENJAMIN, 2008)

- *Y así, se sigue adscribiendo a los productos culturales una especial cualidad de “autenticidad”: porque, aunque no consigan representación mimética alguna, al menos tienden, con la mejor de las intenciones, a una tal representación. La autenticidad se entiende, así como una derrota involuntaria de la intención mimética –como una mimesis de lo no miméticos-. En ello se expresa un cierto complejo de inferioridad de la cultura moderna frente a la tradición, desde el que las nuevas formas, que no pueden verificarse por la vía de la mimesis, son interpretadas como efectos de un accidente en la realidad. (GROYS, 2005: 46-47)*

- *Significa la suma de características sustanciales, históricamente determinadas: del original hasta el estado actual, como resultado de las varias transformaciones que han ocurrido en el tiempo. (Carta de Cracovia, 2000)*

- *“El inicio sigue existiendo. No está detrás de nosotros como lo sucedido hace tiempo, sino ante nosotros (...). El inicio ha invadido nuestro futuro, está allí como una prescripción remota de que volvámos a alcanzar su grandeza” (Heidegger citado en BLUMENBERG, 2000: 15)*

- *El significado de la palabra autenticidad, está íntimamente ligado a la idea de verdad, es auténtico aquello que es verdadero, que se da por cierto, que no ofrece dudas. Los edificios y sitios son objetos materiales portadores de un mensaje o argumento cuya validez, en un contexto social y cultural determinado y de su comprensión y aceptación por parte de la comunidad, los convierte en patrimonio. Podríamos decir, en base a este principio, que nos encontramos ante un bien auténtico cuando existe*

una correspondencia entre el objeto material y su significado. (Carta de Brasilia en GANDOLFI, 2011: 4)

composición

• En el Libro II de su tratado, Alberti define “lo que es composición” como “aquella razón por la cual se componen las partes de una obra de pintura”, y continúa: “La mayor obra de un pintor es una historia, las partes de ésta son cuerpos, una parte del cuerpo es un miembro, una parte del miembro es la superficie” (LAHUERTA, 2009: 11)

cosa

• En esta destrucción, las cosas no pueden ser ya objeto de representación, y menos fenómeno o aparición de una sustancia oculta, sino una tachadura de lo sensible en lo sensible. Una suerte de palimpsesto al revés, en el que va surgiendo la indisponibilidad como opacidad de la piedra, como colores que ya no son brillo ni relumbre de nada, formas que a nada informan, sonidos que nos transmiten pensamientos ni sentimientos, palabras que cortocircuitan el lenguaje, tanto cotidiano como científico; en fin, imágenes que desafían a toda imaginación, si entendemos por tal la facultad de recomponer ad libitum una realidad dada. (DUQUE, 2002: 7)

cronofotografía

• Desde el punto de vista metodológico, la cronofotografía sería no tanto una prolongación de la fotografía en dirección al movimiento (en lo que se suele ver algo así como una prehistoria del cine) cuanto un caso particular, ópticamente mediatizado, de ese cronografía –esa escritura o “inscripción del tiempo”- cuyos instrumentos buscaba Marey ya desde sus primeros trabajos. (DIDI-HUBERMAN, 2009: 109)

cultura

• La existencia de diferencias culturales dentro de las denominadas sociedades civilizadas constituye la base de la disciplina que paulatinamente se ha autodefinido como folclore, demología, historia de las tradiciones populares y etnología europea. Pero el empleo del término “cultura” como definición del conjunto de actitudes, creencias, patrones de comportamiento, etc., propios de las clases subalternas en un determinado período histórico, es relativamente tardío y préstamo de la antropología cultural. Sólo a través del concepto de “cultura primitiva” hemos llegado a reconocer la entidad de una cultura entre aquellos que antaño definíamos de forma paternalista como “el vulgo de los pueblos civilizados”. (...) (GINZBURG, 2009: 14)

• (...) como una estructura de elecciones, una matriz de permutaciones posibles, finitas en número, pero prácticamente incontables. (...) La cultura de Lévi-Strauss era una fuerza dinámica en sí misma. (BAUMAN, 2002: 46,47)

crítica operativa

• Por crítica operativa se entiende comúnmente un análisis de la arquitectura (o de las artes en general) que tenga como objetivo no una advertencia abstracta, sino la “proyección” de una precisa orientación poética, anticipada en sus estructuras y originada por análisis históricos dotados de una finalidad y deformados según programa. (TAFURI, 1972: 176)

deconstrucción

• “Este suave movimiento de agitación que recorre nuestro presente, que consiste en desvelar lo reprimido, en mostrar lo oculto detrás de lo aparente, que busca trascender las fronteras de los territorios de la práctica o los conceptos y explora teórica o prácticamente las fallas o los fallos de una estructura desde dentro, es lo que se ha venido en llamar práctica deconstructiva o deconstrucción” (Davison en MORENO PÉREZ, 2003)

• *Se ha pensado la deconstrucción de maneras diversas; como posición filosófica, estrategia política o intelectual, o modo de lectura. Los estudiantes de literatura y teoría literaria se encuentran sin lugar a dudas muy interesados en su poder en tanto que método de lectura e interpretación, pero si nuestro objetivo es describir y evaluar la práctica de la deconstrucción en los estudios literarios, ésta ha de ser una buena razón para comenzar por otra parte: la deconstrucción como estrategia filosófica. Quizá deberíamos decir, más exactamente, la deconstrucción como estrategia para tratar la filosofía, puesto que la práctica de la deconstrucción pretende ser tanto un argumento riguroso dentro de la filosofía como un cambio de las générale de la déconstruction”: “En una posición filosófica tradicional no encontramos una coexistencia pacífica de términos contrapuestos sino una violenta jerarquía. Uno de los términos domina al otro (axiológicamente, lógicamente, etc.), ocupa la posición dominante. Deconstruir la oposición es ante todo, en un momento dado, invertir la jerarquía” (Positions, págs. 56-57).*

Este es un paso esencial, pero sólo un paso. La deconstrucción, continúa Derrida, debe “por medio de una acción doble, un silencio doble, una escritura doble, poner en práctica una inversión de la oposición clásica y un corrimiento general del sistema. Será sólo con esa condición como la deconstrucción podrá ofrecer los medios para intervenir en el campo de las oposiciones que critica y que es también un campo de las fuerzas no discursivas” (Marges, p. 392/SEC, p. 195). El practicante de la deconstrucción opera dentro de los límites del sistema pero para resquebrajarlo.

Aquí tenemos otra formulación: “deconstruir” filosofía es, por tanto, operar a través de la genealogía estructurada de sus conceptos dentro del estilo más escrupuloso e inmanente, pero al mismo tiempo determinar, desde una cierta perspectiva externa que no puede nombrar ni describir, lo que esta historia puede haber ocultado o excluido, constituyéndose como historia a través de esta represión en la que encuentra un reto (Positions. pág. 15).

Permítaseme añadir a estas formulaciones una más: deconstruir un discurso equivale a mostrar cómo anula la filosofía que expresa, o las oposiciones jerárquicas sobre las que se basa, y esto identificando en el texto las operaciones retóricas que dan lugar a la supuesta base de argumentación, el concepto clave o premisa. Estas descripciones de la deconstrucción difieren en su énfasis. Para ver cómo pueden converger en la práctica las operaciones a que se refieren, consideremos un caso que se presta a una breve exposición, la deconstrucción nietzscheana de la causalidad. (CULLER, 1998: 79)

• *En efecto, deconstruir parece significar ante todo: desestructurar o descomponer, incluso dislocar las estructuras que sostienen la arquitectura conceptual de un determinado sistema o de una secuencia histórica; también desedimentar los estratos de sentido que ocultan la constitución genética de un proceso significativo bajo la objetividad constituida y, en suma, solicitar o inquietar, haciendo temblar su suelo, la herencia no-pensada de la tradición metafísica. (...)*

Mejor que deconstrucción: diseminación, pensamiento de la escritura, de la difference, de la huella... Ya que la palabra deconstrucción, además de no ser bella, introduce una cierta componente de negatividad. (...)

“La deconstrucción no es un método y no puede transformarse en método. Sobre todo si se acentúa en esta palabra la significación procedimental o tecnicista”. (Peñalver en DERRIDA, 1989: 15-21)

déjà vu

• *Con la expresión déjà vu los psiquiatras no definen la reedición de un evento conocido del pasado, acompañada a lo sumo de estupor eufórico o aburrida condescendencia. Lo que está en juego es una repetición sólo aparente, totalmente ilusoria. Se cree haber ya vivido (visto, oído, hecho, etcétera) algo que, en cambio, está sucediendo en este momento por primera vez. Se toma la experiencia en curso por la copia fiel de un original que, en realidad, no existió nunca. Se cree reconocer algo que, por el contrario, recién se conoce ahora. Es por ello que, refiriéndose al déjà vu, se habla también de “falso reconocimiento”. (...)*

El déjà vu no representa un defecto ni una alteración cualitativa de la memoria, sino la desenfrenada

ampliación de su potestad y sus dominios. En lugar de limitarse a guardar trazos del tiempo transcurrido, ella se aplica a la actualidad, al lábil “ahora”. El presente instantáneo toma la forma del recuerdo, es evocado al mismo tiempo que se cumple. ¿Qué otra cosa significa “acordarse del presente” si no es probar la irresistible sensación de haberlo vivido anteriormente? (VIRNO, 2003: 15)

enmarcar

- *Delimitar el soporte del objeto artístico estableciendo una separación espacial y temporal a través de los materiales empleados y de su formalización geométrica. (MGCG, 2012)*

estructura

- *Derrida cita a Rousset: “Llamaré “estructuras” a estos constantes formales, estas ligaduras que traicionan el universo mental reinventando por cada artista de acuerdo con sus necesidades (...) “Estructura” es entonces la unidad de forma y significado... la forma, como el trabajo, es tratada como si no tuviera origen... la estructura deviene el objeto mismo.” (LORENZO-EIROA, 2008: 163)*

ficción

- *Hay que entender “ficción” en un sentido no comprometido o “agonístico” que se puede aplicar a todo el proceso de producción de hechos, pero a ninguna de sus etapas en particular. Lo que nos interesa aquí es la producción de realidad, no ninguna etapa final producida. Lo que principalmente nos interesa en el uso del término ficción, es la connotación en las descripciones literarias y de escritura. De Certau una vez me dijo (en comunicación personal). “Sólo puede haber ciencia de la ciencia-ficción”. Nuestra discusión es un primer intento de aclarar el vínculo entre ciencia y literatura (Serres, 1997). (...)*
“Para los semióticos, la ciencia es una forma de ficción o discurso como otro cualquiera (Foucault, 1966), uno de cuyos efectos es el “efecto verdad”, que (como todos los otros efectos literarios) nace de características textuales tales como el tiempo de los verbos, la estructura de la enunciación, las modalidades, etc.” (LATOURET; WOOLGAR, 1995: 288)

ficticio

- *Tanto ficción como ficticio son términos ambiguos que comienzan siendo algo imaginario para finalmente convertirse en “acuerdo” para construir algo próximo a la idea de “verdad”. (MGCG, 2012)*

fotografía

- *El verdadero contenido de una fotografía es invisible, porque no se deriva de una reacción con la forma, sino con el tiempo. Podría decirse que la fotografía está tan cerca de la música como de la pintura. Acabo de decir que las fotografías testimonian una elección humana. Esta elección no se establece entre fotografiar x o en fotografiar y, sino entre fotografiar en el momento x o en el momento y. Los objetos registrados en cualquier fotografía (desde el más impactante al más común) transmiten aproximadamente el mismo peso, la misma convicción. Lo que varía es la intención con la que se nos hace conscientes de los polos de ausencia y presencia. Entre estos dos polos es donde la fotografía encuentra su significado (el uso más popular de la fotografía es como un recuerdo de lo ausente). (BERGER, 2006)*
- *Pero el fotograma no hace más que determinar o poner de manifiesto lo que ocurre en toda fotografía. Una fotografía es el resultado de una impresión física sobre una superficie fotosensible. Es por tanto un tipo de icono, o registro visual, que actúan como índice de su objeto. Se distingue de los verdaderos iconos por el carácter absoluto de su génesis física, que parece provocar un cortocircuito o anular los procesos de esquematización o intervención simbólica que operan en el seno de las representaciones gráficas de la mayoría de las pinturas. Mientras que en la pintura lo Simbólico encuentra su camino a través de la conciencia humana activa tras las formas de representación, no ocurre igual en la fotografía. Su poder responde a su identidad como índice, y su significado reside en*

las modalidades de identificación que se asocian a lo Imaginario. En el ensayo “The Ontology of the photographic Image”, André Bazin describe la condición indiciaria de la fotografía:

Después de todo, la pintura es una forma inferior de producción de semejanzas, un sucedáneo de los procesos de reproducción. Sólo una lente fotográfica puede ofrecernos un tipo de imagen capaz de satisfacer la profunda necesidad del hombre de sustituir el objeto en sí, el objeto liberado de los determinantes temporales y espaciales que lo gobiernan. No importa lo borrosa, distorsionada o descolorida que esté, no importa que carezca de valor documental; la imagen fotográfica comparte, en virtud del propio proceso de su gestación, la identidad del modelo al que reproduce: es el modelo. Cualquiera que sea su poder, podría decirse que la fotografía es “sub” o “pre-simbólica”, que remite el lenguaje del arte a la imposición de las cosas. (KRAUSS, 2002: 216-217).

fragmento

- Georges Teyssot, al evocar la obra de Scarpa junto con un texto de Maurice Blanchot, ha hablado de “arquitectura pulverizada, fragmentos de un discurso fúnebre”. Y, sin embargo, los pasajes de Blanchot que el evoca hablan de una forma muy distinta sobre el “fragmento” y pertinente a una lectura no “luctuosa” de Scarpa. Leemos de nuevo a Blanchot: “Quien dice fragmento ha de decir solamente fragmentación de una realidad preexistente o fase de un conjunto que aún no es. La razón por la cual es difícil concebirlo es la exigencia de la comprensión en virtud de la cual no es posible conocimiento sino es del todo, como la vista es siempre vista de un conjunto. Según esta comprensión sería necesario que, cuando hubiese un fragmento, hubiera una designación sobreentendida de algo entero que ha existido anteriormente o que existirá más tarde...” No obstante, prosigue Blanchot, “hay que esforzarse por identificar en la “explosión”, en el desorden, un valor que no sea puramente negativo. Y tampoco privativo o simplemente positivo. Es como si se hubieran roto, pero de una forma misteriosa, la alternativa y la obligación de afirmar ante todos el ser cuando se quiere negarlo... De la misma forma el poema fragmentario es un poema no inacabado, sino que abre a otro modo de cumplimiento: ese modo que está en juego en la espera, en la interrogación o en una afirmación que no se puede reducir a la unidad.” (TAFURI, 2008)

hipermodernidad

- A saber: una sociedad liberal, caracterizada por el movimiento, la fluidez, la flexibilidad, más desligada que nunca de los grandes principios estructuradores de la modernidad, que han tenido que adaptarse al ritmo hipermoderno para no desaparecer. (LIPOVETSKY; CHARLES, 2006)
- También llamada Sobremodernidad. (M. Augé. EL PAÍS, sábado 23 de junio de 2007)

historia

- En este sentido denominados historia al estudio y análisis (más bien interpretación) de nuestro pasado. Pero con un matiz significativo en cuanto a quién/quienes conforman esta historia. Como concepto es aplicado a la interpretación de unos acontecimientos colectivos en los que han jugado muy diferentes papeles de protagonismo/anonimato los sujetos sociales. Salvo que los usemos metafóricamente, al referirnos a los hechos individuales no hablamos de historias personales sino que empleamos el concepto específico de biografía (bio –vida- y graphein –escribir); si bien no hay biografías colectivas hay historias. (AGUDO, 2012: 44)

- (...) se reactivó otra vez el tema de una continuidad de la historia: una historia que no sería escansión, sino devenir; que no sería juego de relaciones, sino dinamismo interno; que no sería sistema, sino duro trabajo de la libertad; que no sería forma, sino esfuerzo incesante de una conciencia recorbrándose a sí misma y tratando de captarse hasta lo más profundo de sus condiciones; una historia que sería a la vez larga paciencia ininterrumpida y vivacidad de un movimiento que acaba por romper todos los límites. (...) (FOUCAULT, 2009b: 25)

- *Francamente podría decirse que toda la “historia” ha sido en su sentido más estricto, la historia de las manipulaciones de las relaciones entre madre e hijo. La historia de las transformaciones de un matriarcado en el que la cartografía y la escritura son los medios de ese arte, su genio es la conciencia de los muchos pueblos.* (SLOTTERDIJK, 2002b: 37)

- (...) *la historia no es sólo una ciencia, sino también y en igual medida una forma de remembranza.* (CUESTA ABAD, 2004)

- *En Positions Derrida hace hincapié en su desconfianza hacia el concepto de historia con su sistema de implicaciones completamente empírico, pero señala que él mismo usa con frecuencia el término historia de forma crítica, para reincidir su fuerza (págs. 77-78). Derrida usa la historia contra la filosofía: cuando se enfrenta con las teorías idealistas y esencialistas o con defensas de la comprensión ahistórica o transhistórica, afirma la historicidad de estos discursos y premisas teóricas. Pero también uso la filosofía contra la historia y las pretensiones de las narrativas históricas. La deconstrucción compatibiliza una crítica filosófica de la historia y la comprensión histórica con la especificación de que el discurso es histórico y el significado está determinado históricamente tanto en la teoría como en la práctica.*

La historia no es una autoridad privilegiada sino parte de lo que Derrida llama “le texte général” -el texto global, que carece de fronteras (“Avoir l’oreille de la philosophie”, pág. 310). Siempre estamos implicados en la interpretación de este texto global, realizando determinaciones del significado y deteniéndonos por razones de índole práctica, en la investigación y nueva descripción del contexto. Los significados que determinamos al interpretarnos mutuamente el habla, la escritura y la acción son normalmente suficientes para nuestras intenciones, y algunos oponentes de la deconstrucción han mantenido que deberíamos aceptar esa determinación relativa en calidad de naturaleza del significado. Significado es lo que entendemos; y en lugar de exponer su falta de fundamento o autoridad decisiva sencillamente deberíamos decir, con Wittgenstein, “este juego que es el lenguaje se juega”. (CULLER, 1998: 116)

- *Continuamente hacerse y deshacerse. Disolverse ruinosamente. Desaparición, resurrección. Arrastre, acarreo, expolio, museo. Creación, intervención, violencia, transformación.* (SIERRA, 1997: 17)

- *Considerar la historia como un acontecimiento y no como un valor que había que formular inalterado en el presente, exigía, evidentemente, un ánimo y una claridad de ideas fuera de lo común: la indecisión en verificar este salto ha ocasionado, y sigue ocasionando, situaciones ambiguas e improductivas, que hacen comprensible el que se vuelvan a proponer la necesidad de un nuevo salto al vacío, de un nuevo pero más radical (y esta vez completamente ambiguo), asesinato de la historia.* (TAFURI, 1972: 103)

historiador

- “Oficio de historiador”: (...)

Hay que agradecer a Marc Bloch haber llamado “observación” a la aproximación del historiador al pasado: retomando la palabra de Simiand, que llamaba a la historia un “conocimiento por huellas”, demuestra que esta aparente servidumbre del historiador e no estar nunca ante su objeto pasado, sino sólo ante sus huellas, no descalifica de ningún modo a la historia en cuanto a ciencia: la captación del pasado en sus huellas documentales es una observación en el sentido fuerte de la palabra; porque nunca observar significa registrar un hecho bruto. Reconstruir un suceso o mejor aún una serie de sucesos, o una situación, o una institución, a partir de documentos es elaborar una norma de objetividad de un tipo especial, pero irrecusable; porque esta reconstitución supone que hay que interrogar al documento, hacerle hablar, que el historiador vaya al encuentro de su sentido, lanzando hacia él una hipótesis de trabajo; esta búsqueda es la que al mismo tiempo eleva la huella a la dignidad de documento signifiicante y eleva al mismo pasado a la dignidad de hecho histórico.

El documento no era documento antes de que el historiador soñase con plantearle una cuestión, y así el historiador lo constituye, por así decirlo, en documento, por detrás de él y a partir de su observación; con eso mismo es él que instituye hechos históricos. En este sentido el hecho histórico no difiere fundamentalmente de los demás hechos científicos de los que decía G. Canguilhem en una confrontación semejante a ésta: “El hecho científico es lo que la ciencia hace al hacerse”. Esto es precisamente la objetividad: una obra de la actividad metódica. Por eso esta actividad lleva el bonito nombre de “crítica”. (RICOEUR, 1990: 25)

inteligencia

- *Derrida acaba de referirse a la teoría hegeliana de la imaginación como recuerdo, según la cual la inteligencia es semejante a un pozo (que lleva en forma vertical a la profundidad, como un pozo de agua potable o el de una instalación minera), en cuyo fondo se “conservan inconscientemente” imágenes y voces de la vida anterior (Enciclopedia, 453). Desde este punto de vista, la inteligencia es una suerte de archivo subterráneo en el que descansan, como inscripciones previas a lo escrito, las huellas de lo que se ha ido. (...) (DERRIDA, 2007: 78)*

interdisciplinariedad

- *Interdisciplinariedad significa que la posición excéntrica recibe una nueva denominación: hay espectadores fuera de la escena que la consideran como objeto de discusión. (BLUMENBERG, 2000: 210)*

interpretar

- *Comprender e interpretar textos no es solo una instancia científica, sino que pertenece con toda evidencia a la experiencia humana del mundo. En su origen el problema hermenéutico no es en modo alguno un problema metódico. No se interesa por un método de la comprensión que permita someter los textos, igual que cualquier otro objeto de la experiencia, al conocimiento científico. Ni siquiera se ocupa básicamente de constituir un conocimiento seguro y acorde con el ideal metódico de la ciencia. Y sin embargo trata de ciencia, y trata también de verdad. Cuando se comprende la tradición no sólo se comprenden textos, sino que se adquieren perspectivas y se conocen verdades. ¿Qué clase de conocimiento es éste, y cuál es su verdad? (GADAMER, 2003: 23)*

intervención (en patrimonio)

- *Pero debe explicarse con claridad, y desde el principio, que la intervención que aquí interesa es aquella entendida en los términos fijados por Ignasi Solà-Morales de exégesis arquitectónica, interpretación única, personal, que resulta de la fusión entre texto y lector, estructuras del material histórico existente y su utilización como pauta analógica del nuevo artefacto. Es decir, la intervención como la tan denostada y temida operación arquitectónica que siempre se ha considerado atentado contra el documento existente, porque no hay operaciones inocentes en el patrimonio. (ESTEBAN, 2006: 531)*

- *El término intervención es elegido cuidadosamente y explicado por el autor: se trata de un concepto generalista que engloba diversas acciones sobre las obras históricas, desde su estricta conservación hasta la transformación profunda. Se trata también de un término que Solà-Morales equipara al de interpretación. (Costa en SOLÀ-MORALES 2006: 1)*

- *En realidad, todo problema de intervención es siempre un problema de interpretación de una obra de arquitectura ya existente, porque las posibles formas de intervención que se plantean siempre son formas de interpretar el nuevo discurso que el edificio pueda producir. Una intervención es tanto como intentar que el edificio vuelva a decir algo y lo diga en una determinada dirección. Según la forma en que la intervención se produzca, los resultados serán unos u otros. Que la intervención significa, por tanto, interpretación y que estas interpretaciones pueden ser diversas lo prueba, incluso, esta diversidad terminológica con que los problemas de la intervención acostumbran a presentarse. (SOLÀ-MORALES, 2006: 15)*

- *Intervenir el patrimonio es definir las bases de un discurso interpretativo para describir y escribir la versión del objeto hoy, para generar lo nuevo a partir de sus representaciones sucesivas.* (MGCG, 2012)

imagen

- (...) *las imágenes no son transparentes y que en consecuencia, no pueden ser interpretadas como nuevas representaciones de estados de cosas o de estados de ánimo. (...) Por el contrario, esas expresiones o materializaciones deben ser interpretadas como indicios de elementos valorativos, emocionales o intelectuales.* (MOSCOSO, 2011: 16)
- (...) *es aquello donde lo que ha sido se une fulgurantemente con el ahora en una constelación.* (CUESTA ABAD, 2004)

memoria

- *Acto de consigna.* (BREA, 2010: 13)

- *Desenterrar y recordar*

De manera inequívoca, el lenguaje ha supuesto que la memoria no es un instrumento para inspeccionar el pasado, sino más bien el medio por el que esa inspección acontece. Así como la tierra es el medio en el que yacen sepultadas antiguas ciudades. La memoria es el medio de lo vivido. Quien trata de aproximarse a su propio pasado sepultado ha de proceder como un hombre que excava. Ante todo no debe temer en volver una y otra vez sobre un mismo estado de las cosas (Sachverhalt)... a esparcirlo como se esparce la tierra, a removerlo como se remueve la tierra. Pues los “estados de las cosas” (Sachverhalten) ya no son como aquellos estratos que sólo en la más minuciosa y exhaustiva investigación facilitan aquello por lo que la excavación merece la pena, esto es, las imágenes que, desprendidas de toda relación anterior, aparecen –como torsos en la galería de un coleccionista– como objetos preciosos en los sobrios aposentos en los que hacemos nuestro examen ulterior. Y es útil, ciertamente, proceder de manera planificada en las excavaciones, además de indispensable el cuidadoso golpe de pala que tantea la oscura tierra. Y se engaña a sí mismo quien sólo hace el inventario de los hallazgos y no sabe indicar en el suelo actual el lugar y colocación precisos en donde se encuentra lo antiguo. Los verdaderos recuerdos deben así proceder no informando sino indicando el lugar exacto en el que el investigador se apoderó de ellos. Por eso, en el más estricto sentido, el recuerdo efectivo debe dar a la vez una imagen épica y rapsódica de quien recuerda, del mismo modo que un buen informe arqueológico no sólo debe indicar los estratos de los que proceden los objetos encontrados sino, sobre todo, que otros estratos tuvieron que ser atravesados para llegar hasta ellos. (BENJAMIN en Archivos de Walter Benjamin, 2010:16)

memoria histórica

- *Como es sabido con esta fórmula se designa la conciencia de los eventos ocurridos y su verdadera influencia sobre la situación actual. Hay que vérselas, sin embargo, con una metáfora paralela: más que memoria deberíamos hablar de conocimiento o de cultura histórica. Y es adecuado a fin de determinar la forma, y también la crisis, de tal conocimiento o cultura (por lo tanto de la misma “memoria histórica”) que debamos recurrir, tal vez, a la constelación conceptual atinente a la... memoria estrictamente comprendida (aquella, para entendernos, que cada uno trae desde la infancia). Esta equívoca fórmula da por resuelto el problema desde el principio antes de plantearlo. La memoria no es “histórica” en virtud del contenido particular (político o social, por ejemplo) de los recuerdos. Lo es, en cambio, en cuanto “facultad” que distingue la existencia singular.* (VIRNO, 2003: 12)

método gráfico

- *El método gráfico fue definido por Marey en un principio como el mejor “modo de representación de los fenómenos”. (...) (DIDI-HUBERMAN, 2009: 109)*

modernariato

• *El modernariato es el género historiográfico que prevalece cuando la Historia parece marcar el paso, es decir, que prevalece cuando parece –como escribe Bergson a propósito del déjà vu- “que el futuro está cerrado, que la situación está aislada de todo y que nosotros estamos ligados a ella”. La historia anticuaría del presente da paso, para decirlo con Nietzsche, a una “ciega furia coleccionadora”. El modernariato elabora una especie de culto por cualquier cosa digna de existir ahora: la clasifica con “insaciable curiosidad”, le atribuye la autoridad y el encanto glacial de un destino. Walter Benjamin ha intentado poner al servicio de la “historia crítica” algunas prerrogativas de la historia “anticuaría”, o de tornar supremamente crítico al anticuario: en consecuencia, ha cantado loas al coleccionista (pensamos en el ensayo “Historia y coleccionismos: Eduard Fuchs”, a su vocación por rescatar el “pasado oprimido”, en manos de los vencedores de turno, por medio de una solicitud especial hacia lo infinito, inadvertido, silente. El propósito de Benjamin sufre hoy una atroz caricatura de parte del modernariato. El peculiar coleccionismo que este último alimenta, en vez de hacer valer en el presente la trama de un pasado mal conocido y pleno de peligros (según las intenciones de Benjamin), le otorga al presente el estigma de un pasado sacro e inmodificable. No satisfecho con contemplar el “ahora” como si fuese un “entonces”, el coleccionista post-histórico abraza en sí mismo una admiración capaz de concluir que “es muy tarde para hacer algo mejor”.*

La historia anticuaría del presente, es decir, el modernariato, se identifica plenamente con la sociedad del espectáculo. Recíprocamente, se podría decir que la sociedad del espectáculo es modernariato a la enésima potencia. La “ciega furia coleccionadora” de nuestra época entiende la actualidad como una “exposición universal”. Una exposición en la cual el mismo individuo participa ya sea como actor (“asume un rol, y también muchos roles –escribe Nietzsche-, recitándolos por ello mal y superficialmente”), ya sea como espectador de sí mismo; y también, aunque sea la misma cosa, que colecciona su propia vida mientras ella transcurre, en lugar de vivirla. ¿Por qué el presente se duplica sin pausa en el espectáculo del presente? ¿Por qué toma el aspecto de una “exposición universal”?

Éstas son ahora preguntas retóricas. El presente se duplica a causa del déjà vu. Es en ocasión de un falso reconocimiento que nos hace sentir, al mismo tiempo, actores y espectadores de nuestra vida. Es entonces que, según Bergson, “asistimos a los propios movimientos, a los propios pensamientos, a las propias acciones”, llegando a escindirnos “en dos personajes, uno de los cuales se ofrece en espectáculo del otro”. Lejos de referirse solamente al creciente consumo de mercancías culturales, inclinación post-histórica a mirarse vivir. Dicho de otro modo: el espectáculo es la forma que asume el déjà vu, apenas deviene fenómeno exterior, suprapersonal, público. La sociedad del espectáculo ofrece a hombres y mujeres la “exposición universal” de su propio poder-hacer, poder-decir, poder-ser, reducidos, sin embargo, a hechos realizados, palabras dichas, actos ya efectuados. Reducidos, en suma, a objetos del modernariato. (VIRNO, 2003: 62)

monumento (o conmemoración)

• *Porque la verdadera definición de monumento o conmemoración implica una singularidad, una particularidad que encierra el sentido de un acontecimiento único o individual, que porta una memoria simbólica de una presencia única en un momento determinado, una presencia que merece la pena memorizar. (VIDLER, 1988: 95)*

• *De tal forma, el monumento ya no representa la plenitud de un acto total, el retórico triunfalismo de verdades inatacables, sino que se convierte en la traza fugaz de un itinerario de incertezas, de reflexiones críticas, de escepticismos. Y los volubles perfiles, las deformes linealidades, las unidades rotas, explican por eso, por su elocuente ex–centricidad, la hegemonía de lo monumental y de lo objetual (...) (PIZZA, 1998: 101)*

museo

• *El archivo es la parte inteligente del imaginario museo. (...) Groys ha hecho desempeñar al archivo, quintaesencia del modernizado y altamente culturizado almacén del arte y de la cultura, las funcio-*

nes de un capital en sí mismo valorativo. (...) En efecto, el archivo, siempre presente en el fondo de la producción artística en curso, acuña la obligación de percibir incansablemente ampliaciones del concepto de arte. (...) Lo que ha creado el camino al museo o, en sentido más general, al archivo es desde entonces bueno para el eterno retorno de lo nuevo. (SLOTTERDIJK, 2011: 170)

- *(...) Por consiguiente, el espacio muerto de estilo egipcio se reinstala allí donde hay museos, en cuanto estos no son más que lugares heterotópicos en el corazón del “mundo de la vida” moderna, en los cuales objetos escogidos, como momias modernas, son mortificados, desfuncionalizados, arrebatados al uso profano y propuestos a la observación ensimismada. (DERRIDA, 2007: 85)*

- *Se ruega mirar la ausencia, frase que debería presidir la puerta de entrada al museo del siglo XX. (WAJCMAN, 2001)*

- *Máquina de funcionamiento simbólico, protegida de las Musas y de sus sucesivas reencarnaciones, venerada religiosamente y políticamente utilizada, el Museo es la más enigmática de las instituciones culturales occidentales. Concreciones multiformes de “cosas” de diversa naturaleza, depositarias de signos de un pasado continuamente reescrito, seleccionadas por elecciones presentes en transformación tumultuosa, cada museo se presenta circundado y protegido por un aura difícilmente penetrable. (referencia a Binni y Pinna en MUÑOZ COSME, 2007)*

- *El museo guarda todo aquello del pasado que poseemos. Porque pasado y posesión son términos que tienen poco en común. Casi se excluyen. Del pasado sólo es nuestro lo que la memoria conserva. No las cosas, sino signos de las cosas. Con una excepción: hay algo donde coinciden la cosa y su signo: en los nombres. Hasta el museo de los nombres llegan las orillas del pasado. (QUETGLAS, 2001: 86)*

- *Es curioso: estamos en una época de vasta reflexión sobre la memoria. Se vuelve a repensar el holocausto, las dictaduras del cono sur en América Latina, otros países están redescubriendo qué hacer con su pasado. De modo que es posible pronosticar que nos estamos acercando a un momento en que se va a re-flexionar el museo por la necesidad de tener una institución que canalice esta nueva visión sobre la memoria. En todo caso, será la prueba para ver si el museo todavía es necesario. (GARCÍA CANCLINI, 2000)*

natural

- *(...) pues lo “natural” sería el trasfondo físico, producto de la propia instancia técnica, formadora de la superficie que llamamos Mundo. (...) (DUQUE, 2002: 6)*

nuevo

- *Lo nuevo es la conciencia de los lazos entre instrumentos de comunicación y comportamientos colectivos, que se ha ido formando con el refinamiento, la renovación rápida la extensión de los máss-media. (TAFURI, 1972: 281)*

- *Lo nuevo es más bien el resultado de determinadas estrategias cultural-económicas de transmutación de valores, que tienen como condición el conocimiento de mecanismos culturales efectivos y de sus principios funcionales. Porque lo nuevo parte del supuesto de que aquella distinción respecto de la tradición, lo antiguo y lo permanente, a la que se dará valor en cada tiempo, puede tasarse, puede dársele un valor y a través de esa tasación puede tenerse la oportunidad de entrar en el sistema de la memoria cultural. (GROYS, 2005: 64)*

obra de arte o arte

- *Lo monstruoso en el corte transversal de los actos (criminales) modernos no puede ser reducido*

a un concepto conocido ni limitado a un campo determinado: es obra de arte, pero mucho más que obra de arte; es gran política, pero mucho más que gran política; es técnica, pero mucho más que técnica; es enfermedad, pero mucho más que enfermedad; es crimen, pero mucho más que crimen. Es proyecto, pero mucho más que proyecto. De ahí que los discursos de la ciencia jurídica, la estética, la ciencia política, la tecnología y la patología no puedan emplearse sino en condiciones para caracterizar el mundo moderno, porque con estos lenguajes pueden contabilizarse fenómenos y protocolizarse estados de cosas, pero no pueden expresarse lo monstruoso superfenoménico de la modernidad. (...) (SLOTTERDIJK, 2011: 241)

- (...) el arte sabe a “tierra” porque ésta asciende, vertiginosa, a través de las represiones y frustraciones de la cotidianidad que el arte pone al desnudo. Ya no hay excusas ni refugios, sino exposición de lo literalmente impresentable: del olvido, el silencio, el sufrimiento y la muerte. Por el arte asciende, ya no lo sobrenatural, como en la vieja imaginería, sino la tierra dolorida, trabajada, enajenada.

Arte: exposición de lo que para nosotros (no “de suyo”; no “de tierra”) resulta impresentable.

Arte: manojo de expedientes, de salidas al mundo para allí probar paradójicamente, de soslayo y a retrotiempo, el acre sabor de la tierra, el seno en el que se resguardan los residuos, aquello que nadie en el mundo, que nadie en el tiempo quiere ni ver. (DUQUE, 2002: 9)

- Una ventana abierta a la creación; hay dentro del marco de la ventana algo así como una pantalla transparente, a través de la cual uno ve los objetos, más o menos deformados, sometidos a cambios más o menos perceptibles en sus líneas y en sus colores. Estos cambios corresponden a la naturaleza de la pantalla. (Referencia a Emile Zola en VIDLER, 1988: 96)

- “Pero el arte es un pasado en el sentido de que sólo sobre el meridiano de la de-creatio es posible concebir. Se transforma, disolviendo, en el INICIO, en lo Abierto; no es el pasado de ésta o aquella forma, no es un pasado” destinado a la muerte en la apariencia del devenir, sino ETERNO PASADO. (HEDJUK, 1993)

paleopolítica

- La paleopolítica es el milagro de la repetición del hombre por el hombre. Se ejerce y se logra en un medio que, en alguna medida, parece querer dificultar a los hombres el arte de reponerse en los hijos. (...) La paleopolítica viene a ser el arte de lo posible en pequeñas proporciones, el arte de mantenerse pequeño por el bien más alto, por el amor a la vida animada. (SLOTTERDIJK, 2002b: 25-36)

pasado

- El pasado no sólo no es fugaz, es que no se mueve de sitio (VILA MATAS, 2006)

- El pasado sólo puede ser retenido como imagen que fulgura en el instante de su cognoscibilidad para no ser vista nunca más.

(...) Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, la relación entre lo que ha sido y el ahora es dialéctica: no temporal, sino de naturaleza imaginal. Sólo las imágenes dialécticas son propiamente históricas, es decir, no arcaicas. (CUESTA ABAD, 2004)

patrimonio

- Es un sistema de inmunidad (y comunidad) tal y como lo define Sloterdijk. (MGCG, 2012)

- (...) lo patrimonial como texto, al igual que la autobiografía. (MGCG, 2012)

- En una cartera móvil de valores, sean financieros, identitarios, psíquicos, tanto da, el patrimonio como administrador del archivo de una historicidad constitutiva de la identidad o la continuidad o la permanencia, tiene su misión especial. No deberíamos caer en la tentación de situar el patrimonio en

un escenario que no fuera éste, al menos que su función no sea la de “una imagen -que se muestra brevemente en el momento de su cognoscibilidad, para no volver a aparecer- puede el pasado ser aprendido”. (MORENO PÉREZ, 2009)

- *Esto, para la percepción que la sociedad tiene de sí misma, produce consecuencias apenas apreciables; una sociedad de nuevos y últimos se ve a sí misma como una pandilla sin sustancia, como un espacio de incalculables vectores. En ella, el futuro apenas sí puede definirse como el continuar escribiendo lo recibido. De ahí que los descendientes tendrá una manera de heredar, y de dejar en herencia, distinta a la del mundo tradicional; de los mayores se adoptan menos las cualidades que las cantidades, y mejor oportunidades de partida que virtudes concretas; en casos de legados, se pregunta nueve veces cuánto y una vez qué. Los testamentos se transforman en un encogerse de hombros: ¿quién va a querer creerse que los que vivirán en el futuro lo tendrán mejor y lo harán mejor? En todas las partes los hombres están por convertirse en vacuidades —o en marcas registradas.* (SLOTTERDIJK, 2002b)

- *(...) una extensa y creciente categoría de objetos, lugares y asociaciones definible sólo en términos de nuestros usos contemporáneos de ello. El patrimonio es el uso actual del pasado. Es seleccionado, por lo tanto, por el presente para servir nuestras exigencias actuales, sean éstas de tipo político, social o económico.* (HERNÁNDEZ, 1999: 7)

- *Todo es apariencia. Patrimonio será entonces no “una resistencia a la desaparición” sino una “estética de la desaparición”, una conceptualización de lo que somos, no de lo que poseemos. Patrimonio es la reflexión pausada de nuestro presente, aquello de lo que nos despojamos, no lo que conservamos. No se trata de destruir obras, se trata de recomponer su significado.* (TAPIA, 1998: 226)

- *Tan pronto como estamos sobre la pista de un cuasi-objeto, éste se nos presenta unas veces como una cosa, otras como un relato, otras como un vínculo social, sin quedar nunca reducido a un simple ente. (...)*

De los cuasi-objetos cuasi-sujetos diremos simplemente que trazan redes. Son reales, muy reales, y nosotros los humanos no los hemos fabricado. Pero son colectivos puesto que nos ligan unos a otros, porque circulan en nuestras manos y definen nuestro vínculo social mediante su misma circulación. Son discursivos, sin embargo; son narrados, históricos, apasionados y poblados de actantes con formas autónomas. Son inestables y arriesgados, existenciales, y jamás olvidan al Ser. Este acoplamiento de los cuatro repertorios en las mismas redes, una vez que están oficialmente representados, nos permiten construir una morada lo bastante amplia como para alojar al Imperio de la Tierra Media, la auténtica casa común del mundo no-moderno y de su Constitución. (LATOUR, 1993: 134)

pensar

- *(...) pensar es un mecenazgo a favor de la vida futura. (...)* (SLOTTERDIJK, 2002b: 33)

percepción

- *Percibir es volver al presente alguna cosa gracias al cuerpo, situando a la cosa en un horizonte de mundo, y descifrándola al reemplazar cada uno de sus detalles en los horizontes perceptivos que le convienen.* (ZALAMEA, 2008: 68)

presente

- *En este proceso de cambio, el presente no es sino el permanente imperceptible momento de encuentro entre pasado y futuro.* (AGUDO, 2012)

protohistoria

- *Puesto que no podemos saber nada de la protohistoria de la teoría habremos de seguir prescindien-*

do de ello. *Faltó el estímulo teórico para dejar testimonio suyo. Una protohistoria de la teoría no puede sustituir a la protohistoria, sólo puede evocar lo que se nos ha perdido.*

Dado que se trata sólo de una protohistoria, podría haber sido otra. Pero difícilmente una que hubiera puesto de relieve más adecuadamente, y por ello con mayor empeño, el bulto de aquel vacío. (...)

Surge entonces un “enfoque”, un propósito que atraviesa numerosos quehaceres concretos, y de ese enfoque, un torrente de afirmaciones, doctrinas y colecciones de doctrinas y escuelas, así como lo que rivaliza con todo ello en cada caso: un movimiento de la historia que va arrojando productos incesantemente. Y que siempre vuelve al enfoque. Acuñado un día, del theoros, del espectador del mundo y de las cosas. Es él, y no su producto, lo que representa la protohistoria: la rareza del espectador nocturno del mundo y su choque con la realidad, que se refleja en la risa de la espectadora del espectador. Que cualquier teórico pudiera todavía reconocerse hasta el día de hoy ahí, aunque no suceda ni tenga por qué, es la prueba insidiosa a la que puede someterse la extrañeza de la teoría en cualquier mundo “realista”. (BLUMENBERG, 2000: 9-19)

proyecto (patrimonial)

- *El proyecto debe definir los criterios de Intervención a través de un soporte conceptual, un sistema, un escenario de encuentro, que desarrolle el método de trabajo para cada caso: delimitar / conocer (equilibrio) / proyectar / medir / valorar / ejecutar / transmitir (MGCG, 2012)*

- *Proyectar la arquitectura es, en primer lugar, ver alrededor: entender de alguna manera, siempre acientíficamente, un trozo del continuo universal, definido en su parcialidad más o menos arbitrariamente y señalando y distinguiendo lo bueno de lo malo, lo útil de lo inútil, lo aprovechable de lo inservible; en segundo lugar, definir el alcance, la forma y los medios para la eliminación de algunos de tales elementos, que significa, siempre, la destrucción de su actual identidad como conjunto, como universalidad; y, en tercer lugar, planificar sustituciones, añadidos, injertos, que den por resultado, como provisorio final, una realidad distinta, mejor, duradera. (...)*

Desde el punto de vista disciplinar que ahora nos ocupa, la arquitectura será también el propio proceso de aquella transformación, la invención, programación y construcción del nuevo orden. Será de este modo, un proyecto crítico. En cuanto proyecto, deben ser atendidos los modos, los significados y las expresiones de este proceso, entendido, asimismo, como investigación y reflexión creadora. En cuanto crítico, el orden y el desorden deben ser entendidos como realidades relativas, como momentos provisionales. Y la arquitectura finalmente devendrá naturaleza, parte de ese mismo entorno del que surgió, adecuándolo y adecuándose a él. Y este su cíclico e inevitable destino podría ser para nosotros la primera condición de su historicidad. (SIERRA, 1997: 17-26)

- *Define el proyecto como: el modo de organizar y fijar arquitectónicamente los elementos de un problema. (...) Seleccionados, elaborados y cargados de intención a través del proceso de la composición, hasta llegar a establecer entre sí nuevas relaciones cuyo sentido general (estructural) pertenece, a fin de cuentas, a la cosa arquitectónica, al mero objeto que hemos construido mediante el proyecto. (...)*

Por tanto, el proceso de construcción de la arquitectura a través del proyecto puede considerarse como una forma absolutamente particular de procedimiento del pensamiento. (...)

Let it be, reza una canción que en el último cuarto de siglo ha influido en mi generación, pero “permitir” que ocurra “cualquier cosa” no es hoy una cuestión simple y natural, sino la reconquista difícil de una condición de disponibilidad en absoluto ciega ante las contradicciones del mundo: es una invitación a cambiar, pero no por ello a dejar de ser. (GREGOTTI, 1993: 29)

ready made

- *Los ready-made son ante todo, un signo de la expansión de la tecnología en la vida moderna, un*

índice de la pérdida de la jerarquía y exclusividad tradicional del arte en el proceso de producción de imágenes, una toma de consciencia del esfuerzo creativo necesario para la realización de cualquier “prototipo” para el diseño de un objeto, no menor al que realiza un artista.

Son objetos “ya hechos”, “disponibles”, y Duchamp insistiría en que, al menos en parte, en toda actuación artística hay igualmente una dimensión de acoplamiento, de utilización de materiales ya dados. Con ello se socava la concepción tradicional de la actividad artística como una “creación” de la nada, con todo su trasfondo idealista y religioso.

Al eliminar la finalidad práctica o material de los objetos, al sacarlos de su contexto habitual, se propicia la consideración estética de los mismos, no en un sentido ornamental y sensible, sino en un sentido básicamente conceptual. Duchamp insistió siempre en que la dimensión material de los ready-mades era irrelevante y en que lo decisivo era su idea. De ahí su presentación inmaterial como sombras proyectadas, y también que con ellos no puede plantearse la cuestión de “un” original: viven, como concepto, como idea, en el universo de la reproducción técnica. (DUCHAMP; JIMÉNEZ, 2012: 14)

recuerdo

- *La formación del recuerdo, dice Bergson, “no es nunca posterior a la de la percepción, sino contemporánea a ésta”. (...) el recuerdo, con respecto a la percepción, muestra una diferencia de naturaleza y, simultáneamente, la misma potencia. (...) “Desdoblarnos a cada instante en percepción y recuerdo en todo lo que vemos, sentimos, experimentamos, todo aquello que somos con todo aquello que nos circunda. Si tomamos conciencia de este desdoblamiento, la totalidad de nuestro presente se nos aparecerá, a un tiempo, como percepción y como recuerdo.” (...)*

No habría memoria si ella no fuese, ante todo, memoria del presente. (VIRNO, 2003: 19)

- *Como la lectura, se diría que el recuerdo cifra cada presente en un secundum, no ya por suceder a un pasado que regresa convertido en significativo póstumo de su propia inexistencia (o “desistencia”), ni por conservar una huella perdurable pero fantasmal de lo que fue una vez, sino más bien porque hace que cada presente sea legible “según otro” y que todo presente sólo pueda reconocerse como “lo segundo” de un pasado cuyo origen primero no habría tenido lugar en ningún ahora datable del que se guarde memoria. Ciertamente el discurso histórico está trabajado por una idea de secundariedad que ha sido también la del signo y la escritura, el relato y la rememoración: ruinas, vestigios, inscripciones, documentos integran el reservorio fáctico y simbólico, colmado de restos y sinécdoques que evocan su pertenencia a una totalidad ausente, de un pasado cuyo decurso, continuo o interrumpido, es una y otra vez, objeto de representación. (CUESTAABAD, 2004: 10)*

recuperar

- *Recuperar es algo que va más allá de lo físico y de lo material. Nunca he trabajado en la restauración de un edificio, algo que por otra parte sólo podría hacer con un equipo muy capaz. Mi idea de “restauración” tiene que ver con la consolidación de la parte material de un edificio importante, independientemente de su función. El Partenón ha sido utilizado de diferentes formas a lo largo de la historia; en un momento dado se utilizó incluso como almacén de pólvora. Sin embargo, actualmente nadie pensaría en recuperarlo para una función específica, se trataría más bien de recuperar la materialidad del edificio por encima de cualquier cosa. Sin duda son casos muy significativos de monumentos cuyo valor y representatividad es universal y libre del problema de la función. Normalmente he trabajado sobre edificios y conjuntos arquitectónicos que han cambiado de uso en numerosas ocasiones y en los que por razones de calidad, de memoria o de representatividad hay que intervenir para mantener su integridad. Trabajé en la recuperación del barrio del Chiado en Lisboa tras el incendio, y fue una recuperación muy polémica porque me resistí, frente a la opinión de muchos, a cambiar la arquitectura de un lugar tan emblemático. El proyecto consistió en incorporar soluciones de confort y de organización funcional para un programa actual, manteniendo en lo posible la integridad del lugar. Es cierto que empleo el término “recuperar” con mucha frecuencia; para mí tiene mucho que ver*

con cosas muy diferentes, incluso culturales, y no sólo con la arquitectura o la construcción, sino que está relacionado con una lectura funcional de la ciudad. Es un término asociado a problemas urbanos muy dispares, y por tanto, incluye asuntos más amplios que la propia disciplina arquitectónica. (SIZA, 2008)

reducción fenomenológica

- *La reducción fenomenológica es una determinada forma de realizar una percepción o, en general, un acto de conciencia, consistente en dirigir la mirada no a lo percibido, sino al acto de la percepción.* (SAFRANSKI, 2007: 105)

remembranza

- *La palabra “remembranza” se pretende aquí traducción de Eingedenken, un término en desuso, si no del todo inusual, que Benjamin emplea repetidamente para referirse a la experiencia rememorativa propia del verdadero método histórico.* (CUESTA ABAD, 2004)

representación

- *(Contra la representación)*

El término representación trata de expresar, más o menos, la idea de una segunda presentación de la realidad a través de algún tipo de mecanismo (gráfico en este caso) que garantice la esplendorosa ilusión analógica de su apariencia o aparición. Tan completa y cumplida que pueda incluso permitir el uso de otro término absurdo en nombre de otra parecida abominable entelequia: sustitución.

Sustituir la realidad; sustraerla, esconderla a alguien, engañándole y mintiéndonos.

La realidad solo puede presentarse por ella misma, en el acto supremo e insustituible de su presencia directa en nuestra propia inmersión en ella.

Cada expresión gráfica, cada dibujo, debe tener una o unas intenciones específicas y concretas.

Expresar la manera como se percibe una realidad en un momento determinado de su existencia (Monet, Rouan), solo puede ser entendido como una intención particular entre otras muchas posibles intenciones.

Comprender y aprender a distinguir y practicar las intenciones cambiantes de cada dibujante, del mismo dibujante con intenciones distintas, es una parte fundamental de este aprendizaje.

Representar y sustituir solo pueden ser partes esenciales de la confusión, de la ignorancia, de la mala educación. (SIERRA, 1997: 26)

- *A la idea de abstracción se prefiere la de representación, con todos los aparatos figurativos, de oficio y de diseño que la acompañan, y por lo que la misma tiene de narrativo: nostalgia y memoria se convierten en materiales preeminentes.* (GREGOTTI, 1993: 42)

- *Estar en representación, para un enviado, es también en francés mostrarse, representar-de-parte-de, hacer-visible-para, en una ocasión a la que se llama a veces manifestación para reconocer en ella, con esa palabra, algún tipo de solemnidad.(...)*

En la representación, el presente, la presentación de lo que se presenta vuelve a venir, retorna como doble, efigie, copia, idea, en cuanto cuadro de la cosa disponible en adelante, en ausencia de la cosa, disponible, dispuesta y predispuesta para, por y en el sujeto. (...)

En la representación, el presente, la presentación de lo que se presenta vuelve a venir, retorna como doble efigie, imagen, copia, idea en cuanto cuadro de la cosa disponible en adelante, en ausencia de la cosa, disponible, dispuesta y predispuesta para, por, y en el sujeto.(...)

La representación describe un pensamiento heideggeriano. (...) (DERRIDA, 1989: 79-92)

representar

- *(...) hacerse cargo del proceso* (EISENMAN)

- Lo que Cassirer ha enseñado es que toda forma de “representar” el mundo es principalmente un modo de “construir” el mismo mundo sobre la base de un retículo común de contenidos subyacentes, de un universo intersubjetivo de significados, de una actitud formadora agente también en el plano inconsciente. (TAFURI, 1972: 235)

república

- “República”, la vieja palabra romana, empieza a circular de nuevo, sirviendo a la burguesía para subrayar su intención de empezar todo desde el principio. (SLOTTERDIJK, 2002b: 65)

restaurar

- Genéricamente trata de las relaciones producidas durante las distintas épocas entre el concepto que cada momento tiene del tiempo y del pasado desde el presente. Actúa sobre preexistencias arquitectónicas, monumentos dados, a los que es preciso intervenir fundamentalmente para conservarlos o para adecuarlos al presente. Se plantea ya inicialmente un encuentro entre el mundo figurativo y cultural que produjo en origen el monumento y lo transformó en el tiempo con el contexto contemporáneo que ha de actuar sobre él representado por el arquitecto contemporáneo y sus colaboradores, y el mundo que los circunda y determina.

De esta manera, restaurar arquitectura consistiría genéricamente en recuperar un producto arquitectónico, una obra de arte o una realización humana, por medio de cualquier intervención posible.

Es un término mutante y ambiguo, pues sus significados varían sustancialmente desde la posición que se adopte. Sin embargo, será preciso señalar que el origen de la palabra, del latín *restauratio*, conformaba para los latinos el significado de “renovar”, “restablecer”, “reavivar”, actuar innovando para revitalizar el objeto actuado. (RIVERA BLANCO, 2008)

- El programa arquitectónico y urbanístico ofrecido por Alberti juega con la realidad y el pragmatismo y no con la utopía, como reflejo de sus propios sucesos personales en los que el idealismo no ha tenido cabida, sino un vivir la verdad generalmente dolorosa y enemiga. G. Cantone interpreta que la introducción de la noción del “restauo” en el tratado sólo tiene valor actual como idea de la proyectación, por el contrario, entendemos que en Alberti vuelve a ser otra imagen completa de su posición en el mundo, no destruir ni demoler, no levantar de nuevo el edificio o la existencia, sino repararlos para continuar, solucionar la “conveniencia”, la “necesità”, encontrar otra vez la “armonía” (la *concinntas*) a través de la moderación (la *mediocritas*); la arquitectura no sustituye al hombre ni al mundo, los restaura, los readapta a un orden nuevo, ésta es la aportación político-social del genovés. (...) (Rivera Blanco en ALBERTI, 2001: 20-21)

- “Ni el público, ni quienes tienen a su cuidado los monumentos públicos, entienden el verdadero significado de la palabra restauración. Significa la más completa destrucción que el edificio puede sufrir. ... es imposible, tan imposible como resucitar a un muerto, restaurar nada que haya sido grande o hermoso en arquitectura”. Aquella vida que Ruskin ha descrito, no puede volver a dársele al edificio “será un nuevo edificio”, pero, el que se intenta restaurar, nunca. Así es que no hablemos de la restauración: “es una mentira desde el principio hasta el fin... derribemos el edificio, lancemos sus piedras en rincones olvidados, convirtámosla en grava o en mortero, pero hagámoslo honradamente y no levantemos en su lugar una mentira”. (MONEO; SOLÀ-MORALES, 1975: 43)

- El trabajo de restauración comporta, sin duda, el estudio detallado y minucioso de los edificios, la comprensión de sus leyes de organización, y la inducción de principios generadores que caractericen la unidad estilística desde la que actuar.

En la idea misma de restauración que Viollet define y expone por toda Europa a mitad de siglo, está presente tanto la superación de la restauración romántica y pintoresca como la consolidación del positivismo histórico.

“Restaurar un edificio no es cuidarlo, repararlo o rehacerlo. Es restablecerlo por completo en un esta-

do que no puede haberse dado en ningún momento” (Dict. VII, 14)

En otras palabras, la restauración presupone un conocimiento de los tipos edificatorios y del estilo de tal manera que no se actúa ya en ellos desde un conocimiento puramente histórico sino estructural. La unidad de estilo está por encima de los casos particulares y de los edificios concretos. La posibilidad de tener científicamente un conocimiento completo de un estilo está en la base de esta idea de restauración (MONEO; SOLÀ-MORALES, 1975: 55)

ruina

- *La ruina, objeto de memoria. Objeto de la memoria. Objeto del tiempo de la memoria. Objeto del tiempo del arte de la memoria.* (WAJCMAN, 2001: 15)
- *La ruina, como el miedo o el amor, es un sentimiento. No hay que buscar su origen en la cosa arruinada sino en quien la mira. El sentimiento de la ruina tiene como condición la creencia en que lo que vale la pena es otra cosa distinta a lo que se está viendo, una imagen primera, completa, de la cosa, un estado primordial y fuerte de la figura –un antes, tan inalterable en su origen como deshecho, se muestra su paso exiliado por nuestro tiempo. No hay ruina sin creencia en que hubo un día del estreno.* (QUETGLAS, 2001: 87)

scalling

- *El scalling es una herramienta de trabajo utilizada por Eisenman que introduce un mecanismo de ruptura con el presente a través de una manipulación de la forma (escala) y su desplazamiento.* (MGCG, 2011)

simulación

- (...) *la figura amiga sobre la que se oculta otra, enemiga.* (HANDKE, 1993: 366)

sociedad

- *De ahí que vivir en sociedad signifique también, desde siempre, formar parte de un regazo fantasmal, en parte imaginario y en parte acústico: la idea de algo que nos alberga y nos rodea, que nos permite oír y ser oídos juntos. (...)*
En cierto sentido, la “sociedad” no es más que una “envoltura” psicofísica alrededor de la esfera en la que madre e hijo repiten el misterio de la vivificación humana. (...) (SLOTERDIJK, 2002b: 31- 33)

temporalidad

- *Llamemos temporalidad a la interpretación de este transcurrir del tiempo.* (LATOUR, 1993: 105)

tiempo

- *Así pues, cuando hablamos de tiempo siempre nos estamos refiriendo a su construcción cultural, lo que es tanto como decir a un proceso en continua transformación y de notable diversidad tanto a lo largo de la historia como entre los pueblos del presente: cada cultura construye su propia percepción del tiempo.* (AGUDO, 2012)
- (...) *el tiempo de la arquitectura no es un tiempo lineal, que es un tiempo interrumpido, un tiempo desencajado, en el que las asumidas nociones de presente (y de pasado como presente sido y futuro como presente por venir) son dislocadas* (VELA, 2010)

traza

- *En consecuencia la “traza” albertiana incluiría tanto el proyecto como la construcción, la concepción como la realización, pues siempre le interesa el proyecto global arquitectónico, no su fragmentación.* (Rivera Blanco en ALBERTI, 2001: 35)

trazado

- (...) el trazado será una puesta por escrito determinada y uniforme, concebida en abstracto, realizada a base de líneas y ángulos y llevada a término por una mente y una inteligencia culta” (ALBERTI, 2001)

zeitgeist

- Dado que está entretrejida de largas duraciones y momentos críticos, latencias sin edad, brutales resurgimientos, la supervivencia termina por anacronizar la historia. Con ella, en efecto, se desmorona toda noción cronológica de la duración. En primer lugar, la supervivencia anacroniza el presente: desmiente violentamente las evidencias del Zeitgeist, ese “espíritu del tiempo” sobre el que con tanta frecuencia se basa la definición de los estilos artísticos. Warburg gustaba de citar la frase de Goethe según la cual lo que se llama el espíritu del tiempo (Geist der Zeiten) no es una realidad sino el espíritu del honorable historiador en el que este tiempo es pensado. (DIDI-HUBERMAN, 2009: 78)
- “Zeitgeist, en alemán, “Espíritu de los tiempos”, es un término usado frecuentemente en la Historia del Arte para referirse al complejo de hábitos económicos, sociales y culturales que caracterizan una época. (Zaera en EL CROQUIS 83)

Bibliografía

1.- TEORÍA DEL ARTE Y DE LA ARQUITECTURA. FILOSOFÍA

- ÁBALOS, Iñaki (2008)** *Atlas pintoresco. 2, Los viajes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008
- ÁBALOS, Iñaki (2005)** *Atlas pintoresco. 1, El observatorio*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005
- AGAMBEN, Giorgio (2006)** *ESTANCIAS. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. 1ª ed, Italiano, 1977. Valencia: Pre-textos, 2006
- AGUDO TORRICO, Juan (2012)** El tiempo de las identidades híbridas. PH Cuadernos nº 29 (p. 40-53): *Temporalidades contemporáneas, incluido el pasado en el presente*. Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2012.
- ALBERTI, Leon Battista; RIVERA J. (pr.); FRESNILLO NÚÑEZ, J. (trad.) (1991)** *De Re Aedificatoria*. 1ª ed. 1445. Madrid: Akal, 1991
- Atlas Walter Benjamin Constelaciones** Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2010
- Archivos de Walter Benjamin. Fotografías, textos y dibujos** Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2010
- ASSUNTO, Rosario (1990)** *La antigüedad como futuro. Estudio sobre la estética del neoclasicismo europeo*. 1ª ed, Italiano, 1973. Madrid: Visor, 1990. (La balsa de la medusa, 32)
- BAUMAN, Zygmunt (2002)** *La cultura como praxis*. 1ª ed. 1999. Barcelona: Paidós Studio, 2002
- BAUDRILLARD, Jean; NOUVEL, Jean (2001)** *Los objetos singulares, Arquitectura y filosofía*. 1ª ed. 2000 Buenos Aires: Fondo de cultura económica de Argentina S.A., 2001
- BENJAMIN, Walter (2008)** *OBRAS libro I / vol.2. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. 1ª ed. 1936. Madrid: Abada, 2008
- BERGER, John (2006)** *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*. 1ª ed. 1968. Barcelona: GG mínima, 2006
- BERGER, John; TRIVIER, Marc (2005)** *Esa belleza*. Madrid: Bartleby Editores, 2005
- BEZ BATTI. Esculturas em basalto. (1994)** VV.AA. Sao Paulo: lochpe-Maxion, 1994
- BLUMENBERG, Hans (2000)** *La risa de la muchacha tracia. Una protohistoria de la teoría*. 1ª ed, 1987. Valencia: Pre-textos, 2006
- BREA, José Luis (2010)** *Las tres eras de la imagen. imagen-materia, film, e-image*. Madrid: Akal, 2010
- BOSCH, Eulàlia (1998)** *El placer de mirar. El museo del visitante*. Barcelona: Actar, 1998
- BUCI-GLUCKSMANN, CHRISTINE (2006)** *Estética de lo Efímero*. 1ª ed. 2003. Madrid: Arena Libros, 2006
- CACCIARI, Massimo (1999)** *El archipiélago. Figuras del otro en Occidente*. 1ª ed. 1997. Buenos Aires: Eudeba, 1999

- CAGE, John (1999)** *Escritos al oído*. 1ª ed. 1961. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 1999. Colección de Arquitectura nº38
- CANETTI, Elías (1987)** *Masa y poder*. 1ª ed, Alemán, 1960. Madrid: Alianza, 1987.
- CARERI, Francesco (2002)** *Walkscapes: el andar como práctica estética = walking as an aesthetic practice*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002 (Land&scape series)
- CLÉMENT, Gilles. (2007)** *Manifiesto del Tercer Paisaje*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007
- CONDE, Yago (2000)** *Arquitectura de la Indeterminación*. Barcelona: Actar, 2000
- Cuadernos de Restauración V (1998)**. Cuadernos del Instituto Juan de Herrera de la Escuela de Arquitectura de Madrid. Madrid: Máster en Conservación y Restauración del Patrimonio Arquitectónico y Urbano, 1998.
- CUESTA ABAD, José Manuel (2010)** *La transparencia informe*. Madrid: Abada, 2010
- CUESTA ABAD, José Manuel (2004)** *Juegos de Duelos: la historia según Walter Benjamin*. Madrid: Abada, 2004
- CUETO, Juan (2006)** *El colesterol de la globalización*. Madrid: El País Semanal, 2006
- CULLER, Jonathan (1998)** *Sobre La deconstrucción*. 1ª ed. 1982. Madrid: Cátedra, 1998
- DEBORD, Guy (2005)** *La sociedad del espectáculo*. 1ª ed. 1967. Valencia: Pre-textos, 2005
- DELEUZE, Gilles; GUATARI, Felix (2004)** *Mil Mesetas Capitalismo y esquizofrenia*. 1ª ed. 1980. Valencia: Pre-textos, 2004
- DERRIDA, Jacques (2003)** *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. 1ª ed. 1995. Buenos Aires: Editorial Trotta, 2003
- DERRIDA, Jacques; PEÑALVER, Patricio (pr.) (1989)** *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía. La retirada de la metáfora*. Barcelona: Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1989
- DERRIDA, Jacques (1986)** *La metáfora arquitectónica*.
Edición digital de Derrida en castellano: www.jacquesderrida.com.ar/textos/textos.htm
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2010)** *En la noche de la historia. Iluminaciones Revista de arquitectura y pensamiento nº 1*, primer cuatrimestre 2010. Madrid: Fundación Arquitectura y Sociedad. Círculo de Bellas Artes, 2010
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2009)** *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores S.L., 2009
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2005)** *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. 1ª ed. 2000. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2005
- DUQUE, Félix (2002)** *La fresca ruina de la tierra (del arte y sus deshechos)*. Palma de Mallorca: Calima territorios, 2002
- DUCHAMP, Marcel; JIMÉNEZ, José (dir.) (2012)** *Escritos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2012
- FLUSSER, Vilém (2002)** *Filosofía del diseño*. 1ª ed. 1999. Madrid: Editorial Síntesis, 2002
- FLUSSER, Vilém (2001)** *Una filosofía de la fotografía*. 1ª ed. 1983-91. Madrid: Editorial Síntesis, 2001
- FOUCAULT, Michael (2009a)** *Nacimiento de la biopolítica. Curso del Collège de France (1978-1979)*. Madrid: Akal, 2009
- FOUCAULT, Michael (2009b)** *La arqueología del saber*. 1ª ed. 1969. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2009
- FOUCAULT, Michael (2008a)** *Nietzsche, la genealogía, la historia*. 1ª ed. 1971. Valencia: Pre-textos, 2008
- FOUCAULT, Michael (2008b)** *Estética, ética y hermenéutica*. 1ª ed. 1994. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 2008
- FOUCAULT, Michael (1983)** *El orden del discurso*. 1ª ed. 1970. Barcelona: Tusquets, 1983
- FRAMPTON, Kenneth (1994)** *Historia crítica de la arquitectura moderna*. 1ª ed. 1981. Barcelona: GG, 1994
- FREIRE, Juan (2011)** *Ecosistemas de aprendizaje y tecnologías sociales*. Madrid: Universidad Internacional Menéndez y Pelayo. [TEDxUIMP] 2011.
- GADAMER, Hans Georg (2003)** *Verdad y Método*. 1ª ed. 1975. Salamanca: Ediciones SÍGUEME, 2003, 2v

- GALLO, Antonello (ed) (2004)** *Lina Bo Bardi architetto*. Venecia: Marsilio, 2004
- GARCÍA DE CASASOLA GÓMEZ, Marta (2003)** *La habitación en el umbral. Apuntes sobre arquitectura distante*. Sevilla: Dpto. de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas. E.T.S.A., 2003. Tesina DEA inédita.
- GONZÁLEZ SANDINO, Rafael (1996)**. *La dificultad de leer una obra de vanguardia*. Apuntes de clases de Teoría de la Arquitectura. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla. Curso 1996-97
- GREGOTTI, Vittorio (1993)**. *Desde el interior de la Arquitectura. Un ensayo de interpretación*. Barcelona: Ediciones Península, 1993
- GREGOTTI, Vittorio (1969)**. *Nuevos Caminos de la arquitectura italiana*. Barcelona: Editorial Blume, 1969
- GROYS, Boris. (2008)** *Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios*. 1ª ed. 2000. Valencia: Pre-textos, 2008
- GROYS, Boris. (2005)** *SOBRE LO NUEVO. Ensayo de una economía cultural*. 1ª ed. 1992. Valencia: Pre-textos, 2005
- GUASCH, Anna María (2011)** *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal / Arte Contemporáneo, 2011
- GUASCH, Anna María (2009)** *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*. Madrid: Ediciones Siruela, 2009
- GUERRA DE HOYOS, Carmen (2008)** *La contemporaneidad de la arquitectura rural: adaptación, resistencia o dilatación*. Sevilla: Universidad de Sevilla / Consejería de Obras Públicas y Transportes, 2008
- GUERRA DE HOYOS, Carmen (2002)** Algunas consideraciones sobre el concepto de creación en la arquitectura. *Revista del Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura*. Nº 2-3. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002
- GUZMÁN, J.Mª; HURTADO, A.; de LARA, A. (1989)** *Introducción a la filosofía: modelos de pensamiento*. Sevilla: Editorial Guadalupe. 1989
- HEIDEGGER, Martin (2003)** *Camino de campo*. 1ª ed. 1989. Barcelona: Herder Editorial S.L., 2003
- HEJDUK, John (1993)** *VÍCTIMAS*. 1ª ed. 1986. Valencia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1993
- HERNÁNDEZ LEÓN, Juan Miguel (2011)** Paralaje y lucha de clases. *Iluminaciones Revista de arquitectura y pensamiento* Nº 3. Madrid: Fundación Arquitectura y Sociedad. Círculo de Bellas Artes, 2011
- HUYSEN, Andreas (2002)** *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. 1ª ed. 1986. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2002
- HUYSEN, Andreas (2002)** *En busca del tiempo perdido. Cultura y Memoria en tiempos de globalización*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2002
- KOOLHAAS, Rem (2007)** *Espacio basura*. 1ª ed. 2002. Barcelona: GG mínima, 2007
- KOOLHAAS, Rem (2006)** *Ciudad genérica*. 1ª ed. 1997. Barcelona: GG mínima, 2006
- 1987-1998 OMA REM KOOLHAAS (2005)** *Revista El croquis* nº 53+79. Madrid: el croquis editorial, 2005
- KRAUSS, Rosalind E. (2002)** *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. 1ª ed. 1985. Madrid: Alianza Forma, 2002
- LAHUERTA, Juan José (2009)** *Estudios antiguos*. Madrid: Machado, grupo de distribución S.L., 2009
- LAHUERTA, Juan José (1989a)** 1927. *La abstracción necesaria en el arte y la arquitectura europeos de entreguerras*. 1ª ed. 1984. Barcelona: Anthropos. Editorial del hombre, 1989 (Colección Pensamiento Crítico / Pensamiento Utopico)
- LATOUR, Bruno; GAGLIARDI, Pasquale (dirs. 2008)** *Las atmósferas de la política. Diálogo sobre la democracia*. 1ª ed. 2006. Madrid: Editorial Complutense, S.A., 2008
- LATOUR, Bruno; WOOLGAR, Steve (1995)** *La vida en el laboratorio. La construcción de los hechos científicos*. 1ª ed. 1979. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1995
- LATOUR, Bruno (1993)** *Nunca hemos sido modernos. Ensayo de antropología simétrica*. Madrid: Editorial Debate. Pensamiento, 1993
- DANIEL LIBESKIND 1987-1996. (1996)** *Revista El croquis* nº80. Madrid: El croquis editorial, 1996

- LINA BO BARDI (2008)** Sao Paulo: Instituto Lina Bo e P. Bardi. Impresaoficial, 2008
- LIPOVETSKY, G.; CHARLES, S. (2006)** *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama Colección Argumentos, 2006
- LIPOVETSKY, G. (2005)** *La era del vacío*. 1ª ed. 1983. Barcelona: Anagrama Colección Argumentos, 2005.
- MANIERI ELIA, Mario (2001)** *William Morris y la ideología de la arquitectura moderna*. 1ª ed. 1976. Barcelona: GUSTAVO GILI REPRINTS, 2001
- MONEO, Rafael (2004)** *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*. Barcelona: Actar, 2004
- 1990-1994 **Rafael Moneo** Revista El croquis nº 64. Madrid: El croquis editorial, 1994
- MONTANER, Josep María; PÉREZ, Fabián Gabriel (eds.) (2003)** *Teorías de la arquitectura. Memorial Ignasi de SOLÀ-Morales*. Barcelona: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (UPC), 2003
- MONTANER, Josep María (1993)** *Después del movimiento moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 1993
- MORENO PÉREZ, José Ramón. (2004)** Impacto máximo, obsolescencia inmediata: re-ciclaje: Anotaciones para un metapanorama de la arquitectura contemporánea. Revista Arquitectura 336, pp. 20-27. Madrid: 2004
- MORENO PÉREZ, José Ramón. (2004)** *Un soporte de intermediación cultural: las dimensiones espaciales y proyectivas de lo patrimonial*. Curso UNIA, Sevilla 2004. Las dimensiones alternativas del Patrimonio
- MORENO PÉREZ, José Ramón; GUERRA, Carmen; PÉREZ, Mariano; TAPIA, Carlos (2003)** Programa de Teoría de la Arquitectura 2002-2003. Sevilla: Universidad de Sevilla, ETSA. Dpto. de Historia, Teoría y Composición Arquitectónica, 2003.
- MORENO PÉREZ, José Ramón. (2003)** Impacto máximo, obsolescencia inmediata: re-ciclaje. *Revista de Historia y Teoría de la Arquitectura del Dpto. de Historia, Teoría y Composición Arquitectónica de ETSA de Sevilla*. Nº 4-5. pp. 295. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2003
- MORENO PÉREZ, José Ramón. (1998)** Programa de Composición Arquitectónica 1997-1998. Sevilla: Universidad de Sevilla, ETSA. Dpto. de Historia, Teoría y Composición Arquitectónica, 1998.
- MORENO MANSILLA, Luis (2002)** *Apuntes de viaje al interior del tiempo*. Colección Arquíthesis, núm. 10. 1ª ed. 1998. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2002
- MORIN, Edgar (2006)** *El método 1. La naturaleza de la naturaleza*. 1ª ed. 1981. Madrid: Cátedra, 2006
- MOSCOSO, Javier (2011)** *Historia cultural del dolor*. Madrid: Santillana (taurus historia), 2011
- MUÑOZ COSME, Alfonso (2008)** *El proyecto de arquitectura: concepto, proceso y representación*. Barcelona: Reverté, 2008
- MUÑOZ COSME, Alfonso (2007)** *Los espacios de la mirada. Historia de la arquitectura de museos*. Gijón: Ediciones Trea, 2007
- MURO, Carles. (2007)** *Arquitecturas fugaces*. Madrid: Lampreave, 2007.
- NAVARRO BALDEWEG, Juan (2011)** *Constelaciones*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra, 2011
- NAVARRO BALDEWEG, Juan (2007)** *Una caja de resonancia*. Valencia: Pre-textos, 2007
- 1996-2006 **JUAN NAVARRO BALDEWEG (2006)** *_intervención en un campo de energías*. Revista El croquis nº 133. Madrid: El croquis editorial, 2006
- NAVARRO BALDEWEG, Juan (2005)** Conversación con Juan Navarro Baldeweg. *Revista Neutra nº 11*. Sevilla: COAS, 2005
- NAVARRO BALDEWEG, Juan. (2001)** *La Habitación vacante*. Valencia: Pre-textos, 2001
- 1992-1995 **JUAN NAVARRO BALDEWEG (1995)**. Revista El croquis nº 73. Madrid: El croquis editorial, 1995
- NICOLIN, Pier Luigi (1999)** Las imágenes y lo moderno. *Revista Lotus International*, 102. Milán: Editorial Lotus, 1999
- NO CIUDAD (2003)** Revista Sileno Variaciones sobre arte y pensamiento, nº14-15. Madrid: Abada editores, 2003.
- PARDO, José Luis (2007)** *Esto no es música. Introducción al malestar en la cultura de masas*. Barcelona: Galaxia

Gutenberg Círculo de Lectores, 2007

PÉREZ ESCOLANO, Víctor (1994) *Musealizar versus museificar. Diseño y riesgo de la ciudad contemporánea*. En Colección Cuadernos PH: *Patrimonio y ciudad. Reflexión sobre centros históricos*. Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Consejería de Cultura y Medio Ambiente de la Junta de Andalucía, 1994

PÉREZ HUMANES, Mariano (2002) Simulaciones: el Museo de Arte Romano de Mérida o la reinención del relicario. *Revista del Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura*. Nº 2-3, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002

PÉREZ HUMANES, Mariano (2000) *Implicaciones sobre la situación de la arquitectura en el mundo de la imagen*. Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla, 2000. Tesis doctoral inédita.

PÉREZ HUMANES, Mariano (1998) Imágenes del Pavilion Solar. Upper Lawm. *Revista del Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura*. Nº 0. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998

PERRAULT, Dominique ; CARO, M. (trad) (2009) *Habitar la naturaleza artificial*. *Revista Minerva nº 08, Paisaje y cultura*. Madrid: Círculo de Bellas Artes de Madrid, 2009. www.circulodebellasartes.com

PRIETO DE LA VIESCA, Carolina (2010) *Paisaje en el litoral [aproximaciones]. Puertos urbanos, ciudades portuarias*. Sevilla: Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla, 2010. Trabajo Final del Máster en Ciudad y Arquitectura Sostenible (MCAS). Inédito

PRIETO DE LA VIESCA, Carolina (2009) *Atlas de espacios vacantes*, resultado del proceso de la investigación titulada "Paisaje en el litoral. El proyecto de paisaje como instrumento para la articulación de los espacios vacantes en el litoral" subvencionada mediante orden de 16 de noviembre de 2009 por la Consejería de Vivienda y Ordenación del Territorio de la Junta de Andalucía. Inédito

QUETGLAS, Josep (2001) *PASADO A LIMPIO II*. Valencia: Colegio de Arquitectos de Cataluña. Pre-textos, 2001

QUETGLAS, Josep (1994) La danza y la procesión. Sobre la forma del tiempo en la arquitectura de Rafael Moneo. *Revista El Croquis nº 64*. Madrid: El croquis editorial, 1994

QUETGLAS, Josep (1992) *Casa y Tiempo*. Baeza: Conferencia transcrita por el grupo de investigación Composite, 1992

RAQUEJO, Tonia (2002) *Before I kill you: emoción y razón en la violencia*. Seminario "Representación de la violencia y el mal en la cultura y el arte contemporáneos". Madrid: Universidad Complutense, 2002) (On line)

RAQUEJO, Tonia (2003) *Land art*. 1ª ed. 1998. San Sebastián: Editorial Nerea, 2003

RICOEUR, Paul (2003b) *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Editorial Trotta, 2003

RICOEUR, Paul (1990) *Historia y Verdad*. 1ª Ed. 1955. Madrid: Ediciones Encuentro, 1990

SAFRANSKI, Rudiger (2007) *Un maestro de Alemania. Martín Heidegger y su tiempo*. 1ª ed. 1994. Barcelona: Tusquets editores, 2007

Santana Tránsito de luz (2004). Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Fundación El Monte, 2004.

SCENOGRAPHIES D'ARCHITECTES (2006) Bajo la dirección de Christine Desmoulins. París: Pabellón del Arsenal, 2006

SEBALD, Winfried Georg (2005) *Pútrida patria. Ensayos sobre literatura*. 1ª ed. 1985. Barcelona: Anagrama, 2005

SCHLÖGEL, Karl (2008) *En el espacio leemos el tiempo. Sobre Historia de la civilización y Geopolítica*. 1ª ed. 2003. Madrid: Biblioteca de Ensayo Siruela, 2008

Trazando los límites KAZUYO SEJIMA+RYUE NISHIZAWA. Revista El croquis nº 77+99. Madrid: El croquis editorial, 2000

SERRES, Michel (1995) *Atlas*. Madrid: Cátedra, colección Teorema, 1995

SIERRA DELGADO, José Ramón (1997) *Manual de dibujo de la arquitectura, etc: contra la representación*. Sevilla: Instituto Universitario de Ciencias de la Construcción. ETSA Universidad de Sevilla, 1997

SIERRA DELGADO, José Ramón (1980) *Introducción al análisis formal de la arquitectura doméstica popular en Sevilla*. Sevilla: Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla, 1980.

- 2001-2008 **ÁLVARO SIZA** *_el sentido de las cosas*. (2008) Revista El croquis nº 140. Madrid: El croquis editorial, 2008
- SIZA, Álvaro (2003)** *Imaginar la evidencia*. 1ª ed. 1998. Madrid: Abada Editores, 2003
- SLOTTERDIJK, Peter (2011)** *Sin salvacion. Tras las huellas de Heidegger*. 1ª ed. 2001. Madrid: Akal, 2011
- SLOTTERDIJK, Peter (2010)** *Ira y tiempo*. 1ª ed. 2006. Madrid: Biblioteca de Ensayo Siruela, 2010
- SLOTTERDIJK, Peter (2007a)** *En el mundo interior del capital. Para una teoría filosófica de la globalización*. 1ª ed. 2005. Madrid: Biblioteca de Ensayo Siruela, 2007
- SLOTTERDIJK, Peter (2007b)** *Derrida, un egipcio. El problema de la pirámide judía*. 1ª ed. 2006. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2007
- SLOTTERDIJK, Peter (2006)** *Esferas III*. 1ª ed. 2004. Madrid: Biblioteca de Ensayo Siruela, 2006
- SLOTTERDIJK, Peter; HEINDRICH, Hans-Jürgen (2004)** *El sol y la muerte. Investigaciones dialógicas*. 1ª ed. 2001. Madrid: Biblioteca de Ensayo Siruela, 2004
- SLOTTERDIJK, Peter (2002a)** *Si Europa despierta*. 1ª ed. 1967. Madrid: Biblioteca de Ensayo Siruela, 2002
- SLOTTERDIJK, Peter (2002b)** *En el mismo barco. Ensayo sobre la hiperpolítica*. 1ª ed. 1993. Madrid: Biblioteca de Ensayo Siruela, 2002
- SLOTTERDIJK, Peter (2002c)** *Normas para el parque humano. Una respuesta a la Carta sobre el humanismo de Heidegger*. 1ª ed. 1999. Madrid: Biblioteca de Ensayo Siruela, 2002
- SMITHSON, Robert (2006)** *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*. 1ª ed. 1967. Barcelona: GG mínima, 2006
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de (2009)** *Los artículos de Any*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2009
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de (2006)** *Intervenciones*. 1ª ed. Años 80-90. Barcelona: Gustavo Gili, 2006
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de (2003a)** *Inscripciones*. 1ª ed. Años 80. Barcelona: Gustavo Gili, 2003
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de (2003b)** *Diferencias*. 1ª ed. 1995. Barcelona: Gustavo Gili, 2003
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de (2002)** *Territorios*. 1ª ed. Años 90. Barcelona: Gustavo Gili, 2002
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de (1995)** *Forma, memoria, acontecimiento* *Revista AV Monografías* nº 53, 1995, pp.20-26
- SORIANO, Federico (1988)** *El mito del laberinto de Eisenman*. *Revista Arquitectura* nº 270. Madrid, 1988
- TAFURI, Manfredo (1972)** *Teorías e historia de la arquitectura. (Hacia una nueva concepción del espacio arquitectónico)*. 1ª ed. 1970. Barcelona: editorial laia, 1972
- TAFURI, Manfredo (1968)** *La arquitectura del humanismo*. 1ª ed. 1969. Madrid: Xarait Ediciones, 1978.
- TAPIA MARTÍN, Carlos (2011)** *Capturar formas con artes prohibidas*. Sevilla: Tesis doctoral leída en el Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Sevilla en 2005. Saarbrücken: Lap Lambert Academic Publishing, 2011.
- TAPIA MARTÍN, Carlos (1998a)** *Construir, Destruir, Instruir, Obstruir, "Abstruir". Comentarios sobre el aura. Revista del Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Nº 0*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998
- TAUT, Bruno (1997)** *Escritos expresionistas: 1919-1920*. 1ª ed. 1919-1920. Madrid: El Croquis, 1997
- TAYLOR, Charles (1994)** *La ética de la autenticidad*. 1ª ed. 1991. Barcelona: Ediciones Paidós. ICE de Universidad Autónoma de Barcelona, 1994
- TODOROV, Tzvetan (2008)** *Los abusos de la memoria*. 1ª ed. 1995. Barcelona: Paidós Ibérica, 2008
- TRÍAS, Eugenio (1991)** *Lógica del límite*. Barcelona: Destino, 1991.
- VALÉRY, Paul (2000)** *Eupalinos o el arquitecto. El alma y la danza*. 1ª ed. 1924. Madrid: A. Machado Libros, S.A., 2000. (La balsa de la Medusa 110)
- VIDLER, Anthony; EISENMAN, Peter (pr.) (2011)** *Historias del presente inmediato. La invención del movimiento moderno arquitectónico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011

- VIDLER, Anthony (1988)** Después del fin de la línea. *Revista Arquitectura* nº 270. Madrid, 1988.
- VIRNO, Paolo (2003)** *El recuerdo del presente. Ensayo sobre el tiempo histórico*. Buenos Aires: Paidós, 2003
- WAJCMAN, Gérard (2001)** *El objeto del siglo*. 1ª ed. 1998. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2001
- ZALAMEA, Fernando (2008)** *Por una re-visión de la mirada creativa. Imágenes, saber y continuidad en Warburg, Florenski, Auerbach, Merleau-Ponty*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2008. (colección sin condición.)
- ZEVI, Bruno (2000)** Después de 5000 años: la revolución. *Revista Lotus Internacional*, 104. 1ª ed. 1998. Milan: Editorial Lotus, 2000

2.- PATRIMONIO / BIENES CULTURALES

- ARJONES, Aurora (2007)**. ALOIS RIEGL *El culto moderno a los monumentos, su carácter y sus orígenes*. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2007
- Estudio de viabilidad y adecuación como generador de usos para las Reales Atarazanas de Sevilla**. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2008
- AUGÉ, Marc (2005)** *Los no lugares. Espacios del anonimato* 1ª ed. Francés, 1992. Barcelona: Gedisa, 2005
- AUGÉ, Marc (2003)** *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Gedisa, 2003
- AUGÉ, Marc (2001)** *Ficciones de fin de siglo*. Barcelona: Gedisa, 2001
- Conservación y restauración de bienes culturales en Andalucía. Primeras experiencias**. (2000) VV.AA. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2000
- BOSCH REIG, Ignacio (2003)** Intervención en el patrimonio: un continuo proceso de innovación. *Revista R&R*, nº 79. Barcelona: IRP. Instituto de Restauración del Patrimonio. Universidad Politécnica de Valencia, 2003.
- CAPITEL, Antón (2011)** La arquitectura moderna entre la anti-historia y la historia. *Iluminaciones. Revista de arquitectura y pensamiento* Nº 5. Madrid: Fundación Arquitectura y Sociedad. Círculo de Bellas Artes, 2011
- CAPITEL, Antón (1988)** *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*. Madrid: Alianza Editorial, D.L. 1988
- CASTELLANO BRAVO, Beatriz; GARCÍA DE CASASOLA GÓMEZ, Marta (2008)** La protección de lo social. Estrategias contemporáneas de intervención: el poblado de San Francisco en Huércal-Overa (Almería). *Pueblos de colonización durante el franquismo: la arquitectura en la modernización del territorio rural*. Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2008
- CASTELLANO BRAVO, Beatriz; GARCÍA DE CASASOLA GÓMEZ, Marta; GÓMEZ VILLA, José Luis (2008)** La evolución de la Teoría de la Conservación y la Restauración como instrumento para la restauración contemporánea en San Miguel de Jerez de la Frontera. La dificultad en la definición del ámbito de actuación. *Actas de la III Bienal de Restauración Monumental: Sobre la des-Restauración 2006*. Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2008
- CASTILLO RUIZ, José (1997)**. *El entorno de los bienes inmuebles de interés cultural: concepto, legislación y metodologías para su delimitación: evolución histórica y situación actual*. Granada: Universidad de Granada, Servicio de Publicaciones; Sevilla: Instituto Andaluz del patrimonio Histórico, 1997
- CIUDAD VIVA (2008)** VVAA. Sevilla: Consejería de Vivienda y Ordenación del Territorio, Junta de Andalucía, 2008
- CORAJOU, Michel (2009)** Ordenación de los muelles de la orilla izquierda del Garona (Burdeos, Francia). *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico PH71*, pp. 83-95. Sevilla: IAPH. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía, agosto 2009. www.iaph.es (on line)
- CHOAY, Françoise (2007)** *Alegoría del Patrimonio*. 1ª ed. 1992. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007
- ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julián. (2008)** Antígona, veladora de la memoria, o el problema de la conservación del patrimonio arquitectónico. *Actas de la III Bienal de Restauración Monumental. Sobre la des-Restauración*. IAPH, Sevilla 2006. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Academia del Patal, 2008
- ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julián (2007)** *La conservación del patrimonio español durante la II República (1931-*

1939). Arquia / temas 23. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2007

FERNÁNDEZ-BACA CASARES, Román (2004) Patrimonio cultural: contexto, valores e intervención. *Neutra* nº 11, 2004, pp. 22-25

FERNÁNDEZ-BACA CASARES, Román (2001). Los centros históricos: Sensibilidad versus identidad. Estado de la cuestión y criterios actuales. *Actas Congreso Internacional "Restaurar la memoria"*. AR&PA, 2000. Valladolid: Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2001, pp. 243-258.

FERNÁNDEZ-BACA CASARES, Román (1996) La Ciudad Patrimonial. *PH Boletín* 14. Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1996. www.iaph.es (on line)

GANDOLFI, Fernando; OTTAVIANELLI, Ana (2011). *Historia de una casa / memoria del horror. La Casa Mariani - Teruggi, de hogar a sitio de memoria*. La Plata: Jornadas de investigación FAU 2011 - Universidad Nacional de La Plata. V Jornadas de Proyectos de Investigación, 2011

GARCÍA CANCLINI, Nestor (2010) *La sociedad sin relato: antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz Editores, 2010

GARCÍA CANCLINI, Nestor (2000) Para un diccionario herético de estudios culturales. *Revista Fractal* nº18, p.11, 2000. www.fractal.com.mx

GARCÍA VÁZQUEZ, Carlos (2002) La Ciudad Patrimonial. *Revista del Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónica de ETSA de Sevilla*. Nº 4-5. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002-2003

GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier (2006) *Dos museologías. Las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos*. Gijón: Ediciones TREA, 2006

GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, Antoni (2003) *Reflexiones en torno a la restauración como proyecto de arquitectura*. En *El proyecto de restauración*. Colección de libros de texto del Máster de Restauración y Rehabilitación del Patrimonio. Nº 2. Madrid: Universidad de Alcalá de Henares. Editorial Munilla-Lería (2003)

GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, Antoni (1999) *La restauración objetiva* (Método SCCM de restauración monumental): memoria SPAL 1993-1998: Barcelona: Diputación de Barcelona, Área de Cooperación, Servicio de Patrimonio arquitectónico Local, 1999, 2v

GUERRA DE HOYOS, Carmen; TAPIA MARTÍN, Carlos (2008) Restauración y Arquitectura Contemporánea: posibilidades, alternativas y cuestionamientos. *Actas de la III Bienal de Restauración Monumental. Sobre la des-Restauración*. IAPH, Sevilla 2006. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Academia del Patal, 2008

Guía del Paisaje Cultural de la ensenada de Bolonia. Avance. (2004) VV.AA. Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Junta de Andalucía, 2004

HALPERT, Mirta (ed.). *Habitar el patrimonio*. Santiago de Chile: Ediciones Univeridad Central, 2007.

HERNÁNDEZ LEÓN, Juan Miguel (2011) El monumento y su doble (Sobre la naturaleza del monumento histórico en la cultura de masas). *ILUMINACIONES. Revista de arquitectura y pensamiento* Nº 5. Madrid: Fundación Arquitectura y Sociedad. Círculo de Bellas Artes, 2011

HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión (2007) *La clonación arquitectónica*. Madrid: Ediciones Siruela, 2007

HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión (1999) *Documentos para la Historia de la Restauración*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, 1999

JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso (ed.) (1982) *Carta del restauro '72*. Sevilla: Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental

MONEO, Rafael; SOLÀ-MORALES, Ignasi de (1975) *Apuntes sobre: Pugin, Ruskin y Viollet Le Duc*. Composición_Curso doctorado 1975-ETSAB. Barcelona: Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 1975

MORENO PÉREZ, José Ramón (2009) *Digo la luz ajena*. Curso de Doctorado Universidad Central de Chile. Facultad de Arquitectura Urbanismo y Paisaje. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2009. Inédito.

MORENO PÉREZ, José Ramón (2008) Del trato de las cosas cubiertas por las cenizas del tiempo. Sobre la desrestauración de lo patrimonial. *Actas de la III Bienal de Restauración Monumental. Sobre la des-Restauración*. IAPH, Sevilla 2006. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Academia del Patal, 2008

PIZZA, Antonio (2012) El patrimonio histórico entre el tiempo de las ruinas y las ruinas del tiempo. PH Cuadernos nº 29 (p. 54-65): *Temporalidades contemporáneas, incluido el pasado en el presente*. Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2012.

PIZZA, Antonio (2000) *La construcción del pasado*. Madrid: Celeste Ediciones, 2000

PIZZA, Antonio (1998) La redención de los objetos. Una exposición sobre la idea de monumento. *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico PH23*, pp. 97-101. Sevilla: IAPH. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía, junio 1998 www.iaph.es (on line)

PLAN GENERAL DE BIENES CULTURALES (1996-2000) Documento de Avance. Sevilla: Consejería de Cultura. Junta de Andalucía, 1997

RIELG, Alois (1999) *El culto moderno a los monumentos*. 1ª ed. 1903. Madrid: Visor. Dis., S.A., 1999 (La balsa de la Medusa 7)

RIVERA BLANCO, Javier (2008) *De varia restauratione. Teoría e Historia de la restauración arquitectónica*. Madrid: Abada Editores, 2008

RUSKIN, John; JARAUTA, Francisco (intr.) (2000) *Las piedras de Venecia*. 1ª ed. 1851-53. Valencia: Consejo General de la Arquitectura Técnica de España, 2000

RUSKIN, John; ESCOLAR, L. (trad.) (1964) *Las siete lámparas de la arquitectura*. 1ª ed. 1849. Pamplona: Aguilar SA. Ediciones, 1964. (Biblioteca de Iniciación al humanismo)

SALMERÓN ESCOBAR, Pedro (2009) *Evolución de los Métodos de Intervención 1975-2000*. Ponencia en la IV Bienal de restauración "25 años de restauración monumental 1975-2000". Madrid, 2009. Inédito

SIERRA DELGADO, José Ramón (2005) *Arquitectura, Programa y plusvalía: el Proyecto Patrimonial*. *Revista Neutra* nº 11. Sevilla: COAS, 2005

Temporalidades contemporáneas, incluido el pasado en el presente (2012) VVAA. PH Cuadernos nº 29 Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2012.

Repertorio de Textos Internacionales del Patrimonio Cultural. (2004) VV.AA. Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Junta de Andalucía, 2004

USTÁRROZ, Alberto (1997) *La lección de las ruinas*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 1997. (Colección Arquithesis, núm. 1)

VELA CASTILLO, José (2011) Ruina, archivo, fecha. (Y el tiempo) de la Arquitectura. *Iluminaciones. Revista de arquitectura y pensamiento* Nº 3. Madrid: Fundación Arquitectura y Sociedad. Círculo de Bellas Artes, 2011

VIOLLET-LE-DUC, Eugène; JARAUTA, Francisco (intr.); PLA, Maurici (trad.) (2007) *Conversaciones sobre la arquitectura*. Valencia: Consejo General de la Arquitectura Técnica de España / CAM, Caja Mediterráneo, 2007. Tomos I y II.

3.- ARQUITECTURA

SOBRE LA CARTUJA Y SEVILLA

La Cartuja Recuperada. Sevilla 1986-1992. (1992) VV.AA. Sevilla: Consejería de Cultura y Medio Ambiente Junta de Andalucía, 1992

Corta de la Cartuja. (1981) VV.AA. Sevilla: Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental y Badajoz, 1981

DOCUMENTOS DE ARQUITECTURA Nº 27, José Ramón Sierra, Ricardo Sierra. Almería: Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental, Delegación de Almería, 1993

Expo 92 Sevilla: arquitectura y diseño VVAA. Sevilla: Sociedad estatal para la Exposición Universal Sevilla 92

Informe sobre el estado de conservación de las obras de conservación del Conjunto Monumental de la Cartuja de Sevilla. Sevilla: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 1988. Archivo CAAC. Fondo del Conjunto Monumental de la Cartuja de Sevilla

LLEÓ CAÑAL, Vicente (1975) *Arte y espectáculo: la fiesta del Corpus Christi en Sevilla en los siglos XVI y XVII*. Sevilla: Diputación provincial, 1975

MOSQUERA ADELL, Eduardo; PÉREZ CANO, Teresa (1989) *Conjunto Monumental la Cartuja de Sevilla. Plan Director de Usos*. Sevilla: Documento encargado por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Archivo

CAAC. Fondo del Conjunto monumental de la Cartuja de Sevilla, 1989.

Plan de Etapas. Obras de emergencia. CARTUJA. Sevilla: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía. Archivo CAAC. Fondo del Conjunto monumental de la Cartuja de Sevilla

SIERRA, José Ramón / SIERRA, Ricardo (1990) Proyecto de rehabilitación de la zona conventual central de la Cartuja de Santa M^a de las Cuevas de Sevilla. (Memoria 6^a fase). Sevilla: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía. Archivo CAAC. Fondo del Conjunto monumental de la Cartuja de Sevilla, 1990

SOBRE EISENMAN

BERSTEIN, Fred A. (2004) Architectural time warp: Eisenman lays his own planes of meaning onto historic site. *Revista Architectural Record*. 12.04, 2004, pp. 77-78

CASSARÁ, Silvio (ed.) (2006) Peter Eisenman, Feints. Milán: Skira, 2006.

DAVISON, Cynthia (ed.) (2006) Tras el rastro de Eisenman. Madrid: Akal, 2006

DAVISON, Cynthia (2003) Peter Eisenman. Il giardino dei passi perduti. Venecia: Marsilio Editori, 2003

DAVIS, Colin (2004) Out of the ordinary. Londres: The architect's journal 16/09/04, nº 236. (pp. 48-49)

EISENMAN, Peter; CARO, M. (trad.) (2009) Siete Puntos. *Revista Minerva nº 08, Paisaje y cultura.* Madrid: Círculo de Bellas Artes de Madrid, 2009. www.circulodebellasartes.com

EISENMAN, Peter; SCOWCROFT, Gary (trad.); FERNÁNDEZ MEDINA, M^a Isabel (trad.) (2009) El jardín de los pasos perdidos. Inédito (se anexa a este documento)

EISENMAN, Peter (2005) El jardín de los pasos perdidos. México DF: Revista ARQUINE 31, marzo de 2005. pp. 40-45

EISENMAN, Peter; SERRA, Richard (2000) Peter Eisenman vs Richard Serra. *Revista Lotus International 104*, marzo de 2000, pp.76-77

EISENMAN, Peter (1997a) Procesos de lo intersticial. Notas sobre la idea de lo Maquínico de Zaera-Polo. *Revista El croquis nº 83*, 1997, pp.21-35

1990-1997 Peter Eisenman (1997b) Revista El croquis nº 83 Madrid: el croquis editorial, 1997

EISENMAN, Peter (1995) El "zeitgeist" y el problema de la inmanencia. *Revista AV Monografías nº 53*, 1995, pp.27-32

EISENMAN, Peter (1994) La arquitectura como segunda lengua: los entre-textos. En Ciorra, P.(ed) *Peter Eisenman: Obras y Proyectos.* Madrid: Electa, 1994

EISENMAN, Peter (1988a) Moving arrows, eros and other errors. *Revista Arquitectura nº 270*, 1988

EISENMAN, Peter (1988b) La autenticidad de la diferencia: arquitectura y crisis de la realidad. Título original: *The Authenticity of Difference: Architecture and the Crisis of Reality*, New York, 1988.

EISENMAN, Peter (1984) El fin de lo clásico: el fin del comienzo, el fin del fin. *Arqvitectvras Nº48*. La versión inglesa de este artículo se publica en *Perspectiva 21*, 1984. La traducción del inglés es de Gloria Bohigas y Luis Feduchi y la revisión de Rafael Moneo

IRACE, Fulvio (2004) Il giardino dei passi perduti. Milán: Revista ABITARE 142, 2004. (pp. 144-146)

LORENZO-EIROA, Pablo (2008). Instalaciones: sobre el trabajo de Eisenman. Buenos Aires: DLO / Robles Ediciones, 2008

WETZEL, Otto (2004) Peter Eisenman a Castelveccchio: alla ricerca della misura perduta. *Revista «Casabella», anno LXVIII, n. 723*, giugno 2004, pp. 16-21

SOBRE SCARPA

ALBERTINI, Bianca (1988). Scarpa: la arquitectura en el detalle. Barcelona: Gustavo Gili, 1988

BELTRAMINI, Guido; FORSTER, Kurt W.; MARINI, Paola (2000) Carlo Scarpa: mostre e musei 1944-1976, case e paesaggi 1972-1978. Milán: Electa, 2000

- BELTRAMINI, Guido; ZANNIER, Italo (2006).** *Carlo Scarpa: Architecture and desing*. New York: Rizzoli, 2007
- CRESPI, Giovanna (coord.)** *Carlo Scarpa: la fondazione querini stampalia a Venezia*. Milan: Mondadori Electa, 2006
- CRIPPA, Maria Antonietta (1984)** *Carlo Scarpa: il pensiero, el disigno i progetti*. Milán: Jaca Book, 1984
- DAL CO, Francesco (2009)** *Carlo Scarpa: villa Ottolenghi: to construct to compose*. Amsterdam: SUN, 2009
- DAL CO, Francesco (2007)** *Carlo Scarpa y la fundación Querini Stampalia en Venecia**. En *La materia de la arquitectura*. I Congreso Internacional de Arquitectura de la Fundación Miguel Fisac. Almagro 17, 18 y 19 de octubre de 2007. Traducción: Stefano Giuliani / Carmen Díez
- DAL CO, Francesco; MAZZARIOL, Giuseppe (2006)** *Carlo Scarpa: 1906-1978*. Milan: Electa, 2006
- DAL CO, Francesco (1990)** *Dilucidaciones. Modernidad y Arquitectura*. 1ª ed. 1982. Barcelona: Paidós Estética, 1990
- DAL CO, Francesco; MAZZARIOL, Giuseppe (1984)** *Carlo Scarpa. Opera completa*. Milano: Electa, 1984
- DI LIETO, Alba (2006)** *Il disegni di Carlo Scarpa per Castelvechio*. Venecia. Regione del Veneto: Marsilio, 2006
- ECCHER, di Andrea; ZOTTO, Giulia Del (1994)** *Venezia e il Veneto. L'opera di Carlo Scarpa*. Guide di architettura. Milano: Clubguide, 1994
- FINELLI, Luciana (2003)** *Carlo Scarpa: tra storia e mito*. Roma : Kappa, 2003
- FUTAGAWA, Yukio (ed)** *Carlo Scarpa*. Global Architecture. Tokyo: A.D.A., 1979
- FUTAGAWA, Yukio (ed)** *Carlo Scarpa. Selected drawings*. Tokyo: A.D.A., 1988
- LANZARINI, Orietta.** *Carlo Scarpa L'architetto e le arti: gli anni della Biennale di Venezia 1948-1972*. Venecia: Marsilio, 2003
- LOS, Sergio (2009)** *Carlo Scarpa 1906-1978: un poeta de la arquitectura*. Köln: Taschen, 2009
- LOS, Sergio (1993)** *Carlo Scarpa*. Köln: BENEDIKT TASCHEN, 1993
- MANGIN, Gabriella Conti (1975)** *Carlo Scarpa*. París: Centre de recherche d'urbanisme, 1975
- MARINO, Antonino.** *Un museo di Carlo Scarpa per Messina*. Roma: Officina Edizioni, 2003
- MURPHY, Richard (1990)** *Carlo Scarpa and the Castelvechio*. Londres: Butterworth Architecture, 1990
- NAKAMURA, Toshio.** *Carlo Scarpa*. Tokyo: A + U Publishing, 1990
- NOEVER, Peter (ed.)** *The other city Carlo Scarpa*. Berlín: Ernst & Sohn, 1989
- NOEVER, Peter.** *Carlo Scarpa: The craft of architecture*. Viena: Hatje Cantz, 2003
- OLSBERG, Nicholas [et al.] (1999)** *Carlo Scarpa architect: intervening with history*. Montreal: Monacelli & Canadian Centre for Architecture, 1999
- POLANO, Sergio.** *Carlo Scarpa: arredare, prolusione all'anno accademico IUAV 1986-1965*. Milano: Elemond Spa, 2002 (Archivo de ordenador)
- Material de trabajo "Masters of architecture" Series nº27 **Carlo Scarpa 1906-1978**. WRA S. n, (2007) VV.AA (Archivo de ordenador)
- SEMI, Franca (2010)** *A lezione con Carlo Scarpa*. Venecia: Cicero, 2010
- TAFURI, Manfredo (2006)** El fragmento, la "figura", el juego. Carlo Scarpa y la cultura-arquitectura italiana. En DAL CO; MAZZARIOL. *Carlo Scarpa: 1906-1978*. Milán: Electa, 2006.

4.- LITERATURA

- ABE, Kôbô (1998)** *La mujer de la arena*. 1ª ed.1962. Madrid: Siruela, 1998
- ALLAN POE, Edgar (2000)** *Cuentos*. 1ª ed. 1830. Madrid: Alianza Editorial, 2000, 2v

- AUSTER, Paul (2007)** *Viajes por el scriptorium*. Madrid: Anagrama, 2007
- AUSTER, Paul (2006a)** *Ciudad de Cristal*. Novela gráfica adaptada por Paul Karasik y David Mazzucchelli. Barcelona: ANAGRAMA, 2006
- AUSTER, Paul (2006b)** *Brooklyn follies*. Barcelona: Anagrama, 2006
- AUSTER, Paul (2006c)** *El Cuaderno rojo*. Barcelona: Anagrama, 2006
- AUSTER, Paul (2006d)** *El libro de las ilusiones*. Barcelona: Anagrama, 2006
- BARICCO, Alessandro (1997)** *Seda*. Barcelona: Anagrama, 1997 (Panorama de narrativas)
- BORGES, Jorge Luis (1999)** *El aleph*. 1ª ed. 1949. Madrid: Biblioteca El mundo, 1999
- BORGES, Jorge Luis (2009)** *Ficciones*. 1ª ed. 1944. Madrid: Biblioteca Borges Alianza Editorial, 2009
- CALVINO, Italo (1999a)** *El castillo de los destinos cruzados*. 1ª ed. 1969. Madrid: Siruela, 1999
- CALVINO, Italo (1999b)** *Las ciudades invisibles*. 1ª ed. 1972. Madrid: Biblioteca El mundo, 1999
- CORTÁZAR, Julio (2004)**. *Rayuela*. 1ª ed. 1963. Madrid: Punto de Lectura, 2004
- CORTÁZAR, Julio; DUNLOP, Carol (1996)** *Los astronautas de la cosmopista o Un viaje atemporal París-Marsella*. 1ª ed. 1983. Madrid: Alfaguara, 1996
- GINZBURG, Carlo (2009)**. *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*. 1ª ed. 1976. Barcelona: Ediciones Península, 2009
- HANDKE, Peter (1993)** *La ausencia*. Madrid: Alianza TRES, 1993
- HOUELLEBECQ, Michel (2011)** *El mapa y el territorio*. Barcelona: Anagrama, 2011
- PAMUK, Orhan (2009)** *El museo de la inocencia*. Barcelona: Literatura Mondadori, 2009
- PROUST, Marcel (2009)** *En busca del tiempo perdido*. 1ª Ed. 1919-37. Salamanca: Biblioteca Proust- Alianza Editorial, 2009
- 1.- *Por el camino de Swan*
 - 2.- *A la sombra de las muchachas en flor*
 - 3.- *El mundo de Guermantes*
 - 4.- *Sodoma y Gomorra*
 - 5.- *La prisionera*
 - 6.- *La fugitiva*
 - 7.- *El tiempo recobrado*
- TANIZAKI, Junichiro (1999)** *El elogio de la sombra*. 1ª ed. 1933. Madrid: Biblioteca de Ensayo Siruela, 1999
- VALENTE, José Ángel (2011)** *Diario anónimo (1959-2000)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores, 2011
- VILA MATAS, Enrique (2006)**. *París no se acaba nunca*. Barcelona: Anagrama, 2006
- WOLF, Christa (1986)** *Cassandra*. Madrid: Ediciones Alfaguara, 1986
- ZAMBRANO, María (2006)** *Los sueños y el tiempo*. Madrid: Siruela, 2006

5.- REVISTAS

América Patrimonio. Chile. (www.revistaamericapatrimonio.org)

Revista **arquitectura ibérica**. Editorial Caleidoscopio.

Bienes Culturales. Revista del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE)

Revista **Casabella** Revista internacional de arquitectura. Milán (www.casabellaweb.eu)

Revista **El croquis**. Revista Internacional de Arquitectura. Madrid (www.elcroquis.es)

e-rph. Universidad de Granada (www.revistadepatrimonio.es)

Iluminaciones. Revista de arquitectura y pensamiento. Fundación arquitectura y sociedad. Círculo de Bellas Artes de Madrid. (www.arquitecturaysociedad.com/revista-iluminaciones)

Loggia Arquitectura y Restauración. Universidad Politécnica de Valencia

Revista Monumentos. Revista semestral de edificios e monumentos. Direcção-geral dos edifícios e monumentos nacionais. Ministério do Equipamento Social. Lisboa

Revista **Neutra** del Colegio Oficial de Arquitectos de Sevilla (Especialmente nº11 *Contra la resistencia*)

Revista **Paisea**. Valencia (www.paisea.com)

Revista **Património / Estudos**. IGESPAR. Departamento de Inventários, estudos e divulgação. Lisboa

BOLETÍN PH del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Sevilla (www.iaph.es) (Especialmente PH50 Restauración democrática coordinado por J. Rivera Blanco y R. Fdez.-Baca Casares)

R&R Restauración y Rehabilitación. Revista Internacional del Patrimonio Histórico. UPV/IRP/CRBC

6.- PÁGINAS WEB

Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. IAPH (www.iaph.es)

Círculo de Bellas Artes (www.circulobellasartes.com/)

Diccionario de la Real Academia Española. (www.rae.es)

Sobre Carlo Scarpa (www.archiviocarloscarpa.it) / (www.carloscarpa.it)

Museo di Castelvecchio, Verona (www.comune.verona.it/castelvecchio)

Universidad Venecia (www.iuav.it)

Centro Archivo Palladio (www.cisapalladio.org)

Museo Nazionale delle Arti del XXI Seculo. MAXXI (www.fondazionemaxxi.it)

Eisenman Arquitectos (www.eisenmanarchitects.com)

Canadian Centre for Architecture. CCA (www.cca.qc.ca)

Gedenkstätte Berliner Mauer (www.berliner-mauer-gedenkstaette.de)

Institute for Architecture and Urban Studies, Nueva York (IAUS) (www.institute-ny.org)

www.juanfreire.net (*Ecosistemas de aprendizaje y tecnologías sociales*. Ponencia impartida el 19 de mayo de 2011 en el primer encuentro TEDxUIMP organizado por la Universidad Internacional Menéndez Pelayo en Madrid) (Consulta en mayo de 2011)

www.joseramonsierra.es (Consulta en enero de 2012)

www.jacquesderrida.com (Consulta en enero de 2012)

Índice de autores

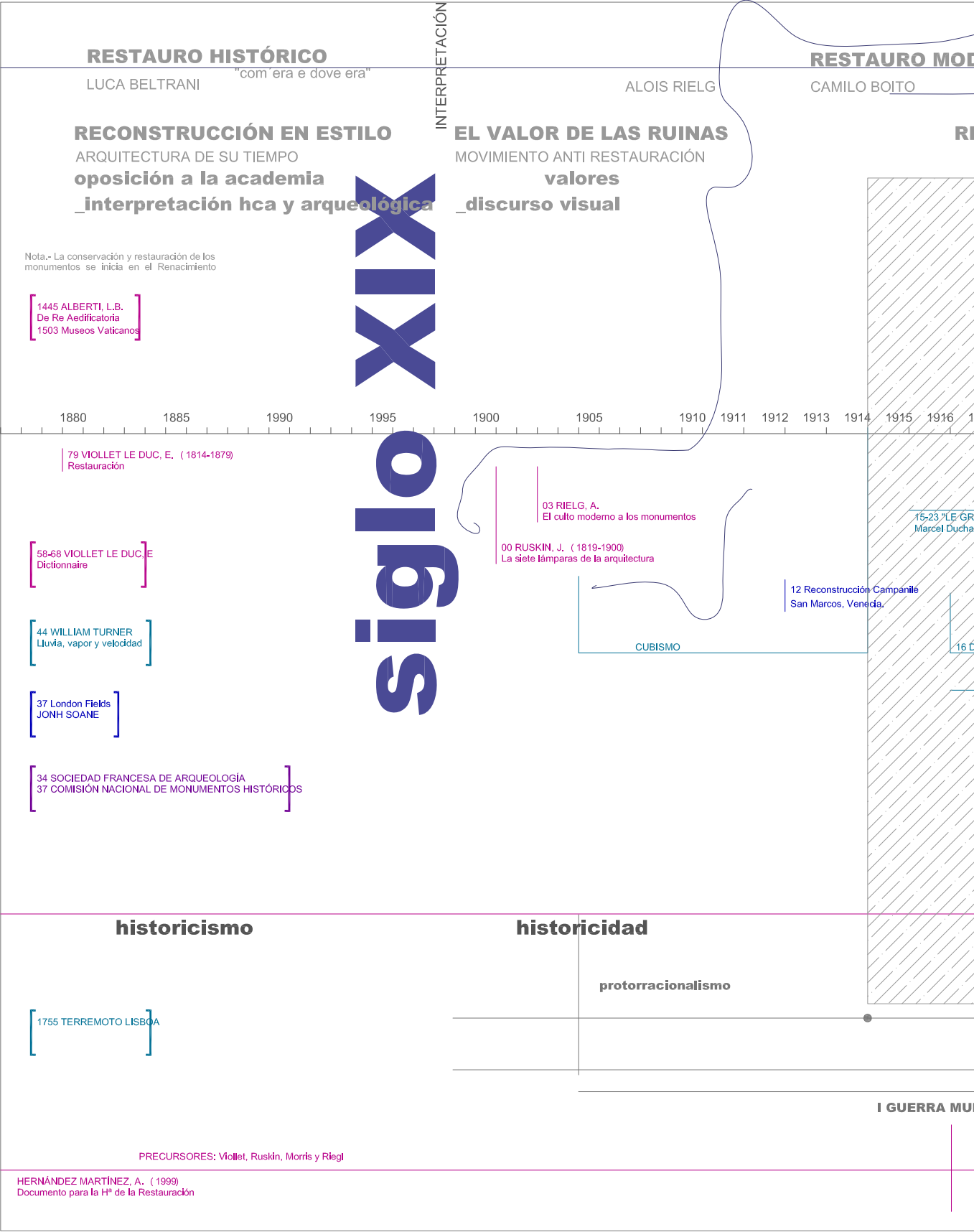
ÁBALOS, I.	41, 54, 181	BORGES, J.L	16, 185, 292, 293, 340,
AGAMBEN, G.	15, 201, 202		392, 397
AGUDO, J.	193, 399, 406, 411	BOSCH, E.	76
ALBERTI, L.B.	35, 36, 37, 39, 398	BRANCUSI, C.	142, 362
ALBERTINI, B.	317	BRANDI, C.	208
AMORES, F.	206	BREA, J.L.	55, 92, 93, 406
ASSUNTO, R.	52	BRUNELLESCHI, F.	35, 181
ASWORTH, G.	209	BUCI-GLUCKSMANN, C.	277, 281
AUSTER, P.	87	CACCIARI, M.	43
AUGÉ, M.	15, 16, 83, 403	CALVINO, I.	185, 292, 293, 294, 295,
AVENA, A.	179		297, 340, 392
BAUDRILLARD, J.	74, 75, 289	CANETTI, E.	86, 87
BAZIN, A	137, 403	CÉZANNE, P.	105
BAUMAN, Z.	46, 400	CIORRA, P.	128
BELTRANI, L.	208	CORAJOU, M.	85
BENJAMIN, W.	29, 30, 28, 51, 69, 74, 98, 109, 125, 130, 131, 132, 135, 136, 139, 147, 148, 151, 152, 153, 156, 191, 277, 278, 289, 350, 399, 406, 407, 413	COSTA, X.	112, 116, 138, 405
BERGER, J.	90, 400	CUESTAABAD, J.M.	91, 129, 298, 372, 404, 406, 409, 412, 413
BERGSON, H.	104, 105, 109, 110, 405, 410	CULLER, J.	401, 403
BILZ, R.	55	CHARLES, S.	83, 84, 403
BLANCHOT, M.	198, 338, 399	CHOAY, F.	130, 183
BLUMENBERG, H.	51, 69, 99, 121, 397, 403, 409	CONDE, Y.	37, 38
BO BARDI, L.	162, 163, 332, 333	CRIPPA, M.	318, 325
BOHIGAS, G.	185	DAL CO, F.	311, 317, 319, 320, 333, 335
BOITO, C.	208, 210	DARBOVEN, H.	132, 147
		DAVISON, C.	145, 200, 282, 285, 286, 287, 289, 290, 301, 310, 312, 327 328, 331, 340, 377, 391, 400

DE CHIRICO, G.	44, 45, 56, 57, 59, 60, 61, 62, 334	GREGOTTI, V.	56, 367, 411, 413
DERRIDA, J.	98, 132, 147, 193, 196, 197, 296, 303, 401, 402, 404, 405, 408, 413	GROYS, B.	38, 68, 113, 115, 119, 120, 121, 194, 193, 348, 399, 408
DI LIETO, A.	179, 200, 307, 316, 3186, 320, 324	GUASCH, A.M	92, 94, 95, 132, 145, 146, 147, 149, 171, 278, 301, 303, 304, 307
DIDI-HUBERMAN, G.	76, 77, 80, 87, 88, 89, 90, 91, 99, 131, 300, 352, 398, 405, 414	GUERRA DE HOYOS, C.	90
DUCHAMP, M	29, 74, 75, 93, 120, 135, 137, 138, 139, 142, 164, 201, 303, 412	HANDKE, P.	296, 415
DUQUE, F.	54, 400, 408, 409	HEGEL, G.	54
EINSTEIN, C.	76, 77	HEIDEGGER, M.	53, 121, 399
EISENMAN, P.	15, 17, 30, 35, 79, 94, 127, 128, 131, 136, 145, 146, 148, 154, 162, 163, 176, 179, 180, 181, 183, 185, 186, 188, 189, 190, 191, 192, 199, 200, 275, 276, 278, 281, 282, 283, 284, 285, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 302, 303, 304, 305, 306, 309, 310, 314, 317, 319, 320, 321, 323, 327, 328, 331, 334, 337, 340, 345, 369, 377, 384, 391, 392, 399, 315, 414	HEJDUK, J.	55, 77, 79
ESTEBAN CHAPAPRÍA, J.	121	HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A.	87, 209, 210, 410
FEDUCHI, L.	185	HERRERA LIMONES, R.	76, 77
FERNÁNDEZ-BACA, R.	45, 83, 84	HOUELLEBECQ, M.	279
FERNÁNDEZ MEDINA, I.	275, 375, 387	HUSSERL, H.	194, 295
FLUSSER, V.	16, 17, 22, 23, 41, 45, 47, 48, 75	HUYSEN, A.	28, 136, 357
FORLATI, F.	179, 319	JIMÉNEZ, J.R.	27
FOUCAULT, M.	15, 19, 53, 54, 130, 402, 404	KAWARA, O.	146, 147, 149, 303, 304
GADAMER, H.G.	22, 405	KELLY, M.	92, 147
GALLO, A.	332	KRAUSS, R.	135, 137, 145, 146, 148, 307, 403
GANDOLFI, F.	357, 359, 396	LAHUERTA, J.J.	37, 44, 56, 57, 61
GARCÍA CANCLINI, N.	28, 44, 69, 289, 408	LATOUR, B.	17, 18, 19, 26, 28, 29, 33, 35, 65, 66, 68, 69, 70, 71, 73, 79, 347, 402, 410, 415
G. ROMERO, P.	93, 94, 95	LÉVI-STRAUSS, C.	46, 400
GARCÍA VÁZQUEZ, C.	77	LEWITT, S.	307
GERZ, J.	93	LIBESKIND, D.	79, 162, 261, 259
GINZBURG, C.	46, 47, 51, 102, 400	LIPOVETSKY, G.	83, 84, 403
GIOVANNONI, G.	208	LORENZO-EIROA, P.	148, 193, 200, 275, 276, 302, 307, 321, 323, 327, 328, 329, 331, 369, 402
GONZÁLEZ SANDINO, R.	184	LLEÓ CAÑAL, V.	206
		LUNA, R.	178,206
		LUTYENS, E.	198
		MAGAGNATO, L.	179
		MAGIN, G.	307
		MALEVITCH, K.	93
		MALLARMÉ, S.	105
		MAREY, É.-J.	89, 91, 400, 407
		MARÍN, L.	178, 206
		MAZZARIOL, G.	311, 333, 335
		MENDOZA, F.	178, 206
		MERLEAU-PONTY, M.	104, 105
		MINARD, M.	88

MIRALLES, E.	198	SCARPA, C.	30, 131, 141, 146, 162, 176, 179, 180, 181, 182, 197, 198, 199, 200, 261, 275, 278, 281, 283, 285, 293, 297, 301, 304, 305, 306, 307, 309, 310, 314, 315, 318, 319, 320, 321, 323, 325, 327, 328, 331, 333, 336, 338, 340, 388, 391, 392, 403
MONEO, R.	90, 112, 113, 162, 163, 185, 205, 382, 414, 415		
MORENO PÉREZ, J.R.	15, 44, 69, 88, 129, 191, 347, 349, 350, 367, 372, 392, 410		
MORIN, E.	91		
MORRIS, W.	166, 208, 210, 394		
MOSCOSO, J.	98, 406		
MOSQUERA ADELL, E.	216, 217	SCHEERBART, P.	41
NAVARRO BALDEWEG, J.	72, 73, 141, 142, 162, 163, 362, 363	SCHLÖGEL, K.	52
NICOLIN, P.L.	281, 397	SCOWCROFT, G.	375, 387
NIETZSCHE, F.	41, 79, 105, 106, 109, 110, 391, 407	SEBALD, W. G.	86, 87
NOGUÉ, J.	52	SERRES, M.	66, 70, 402
NOUVEL, J.	74, 75, 162	SIERRA DELGADO, J.R.	9, 30, 45, 55, 131, 139, 175, 178, 181, 188, 205, 206, 221, 223, 224, 225, 233, 239, 244, 246, 247, 249, 255, 260, 262, 273, 303, 367, 377, 379, 386, 398, 404, 411, 413
OLSBERG, N.	179, 200, 309, 310, 314, 315, 316, 319, 327, 336		
OTAVIANELLI, A.	357, 359	SIERRA DELGADO, R.	131, 139, 175, 178, 181, 205, 206, 221, 223, 224, 225, 233, 244, 246, 249, 255, 263, 273, 303
PANE, R.	208		
PEÑALVER, P.	196, 197, 397	SIZA, A.	162, 163, 204, 205, 206, 233, 378, 379, 380, 384, 393, 409
PÉREZ CANO, M.T.	216, 217		
PÉREZ HUMANES, M.	90	SLOTTERDIJK, P.	28, 29, 59, 60, 53, 54, 55, 58, 66, 67, 68, 68, 70, 71, 77, 88, 91, 301, 345, 347, 348, 361, 371, 372, 397, 404, 408, 409, 410, 414, 415
PIZZA, A.	403		
PLÁ, M.	113	SMITHSON, A+P.	90, 162
POZO, A. (del)	178, 206	SOLÀ-MORALES, I	37, 83, 84, 88, 112, 113, 115, 116, 138, 139, 140, 153, 162, 185, 205, 207, 349, 405, 406, 414, 415
PRIETO DE LA VIESCA, C.	51, 52, 53, 54, 55		
PROUST, M.	70, 71, 105, 185, 277, 292, 293, 340, 391, 392	SORIANO, F.	190
PUGIN, A.	113, 205	TAFURI, M.	30, 35, 37, 38, 39, 148, 197, 198, 209, 211, 333, 338, 399, 403, 404, 408, 414
QUETGLAS, J.	57, 408 415		
RAY, M.	137, 139	TAPIA MARTÍN, C.	44, 90, 260
RELIEF, H.	85	TAUT, B.	40, 41, 181
REYNOLDS, M.	144	TEODORI, M.	39
RICOEUR, P.	405	TEYSSOT, G.	198, 399
RIVERA BLANCO, J.	35, 36, 37, 193, 207, 398, 414, 416	TODOROV, T.	370
RIVIÈRE, T.	89		
RUSKIN, J.	52, 110, 111, 112, 113, 171, 185, 205, 208, 210, 414		
SAFRANSKI, R.	195, 293, 295, 413		
SANTANA, E.	84, 85, 164		
SANTOS, J.D.	204, 206		
SARTRE, J.-P.	27, 1320		

TORRES, F.	178, 206
TORRES NADAL, J.M.	77, 78
TURNER, J.	110, 164
USTARROZ, A.	62
VALENTE, J.A.	26, 27
VÁLERY, P.	151
VAN GOGH, V.	41
VAN DER ROHE, M.	37, 138, 139, 162, 181
VÁZQUEZ CONSUEGRA, G.	163, 178, 180, 206, 297, 379
VELA, J.	193, 411
VILA MATAS, E.	71, 409
VIDLER, A.	30, 39, 103, 303, 407, 409
VIOLLET LE DUC, E.	112, 113, 152, 205
VIRNO, P.	103, 105, 106, 110, 192, 402, 406, 407, 412
VITRUBIO	36, 37
WARBURG, A.	88, 89, 90, 91, 99, 297, 350, 416
WAJCMAN, G.	45, 93, 139, 349, 408, 415
WOLF, C.	296
WOOLGAR, S.	17, 68, 73, 402
YANES, E.	178, 206
ZALAMEA, F.	92, 102, 105, 410
ZAMBRANO, M.	293, 295
ZEVI, B.	188, 189
ZOLA, E.	39, 409

Cartografía



MODERNO

RESTAURO CIENTÍFICO

metodología sistemática
GUSTAVO GIOVANNONI

RESTAURACIÓN

INTERPRETACIÓN

DESTRUCCIÓN

READY-MADE

1917 1918 1919 1920 1921 1922 1923 1924 1925 1926 1927 1928 1929 1930 1931 1932 1933 1934 1935 1936 1937 1938 1939 1940 1941 1942 1943

AND VERRE"
mp

20 "ELÉVAGE DE POUSSIÈRE"
Man Ray

20 READY-MADES
Marcel Duchamp

MOVIMIENTO MODERNO

1866-1929 ABY WARBURG

laboratorio y síntesis

I VANGUARDIAS

NDIAL

PRIMER PERIODO

29 Pabellón de Barcelona
MIES VAN DER ROHE

29 CRACK WALL STREET

Inflexión

31 CARTA DE ATENAS, para la restauración de los monumentos históricos
Congreso Internacional de Restauración de Monumentos

33 OURO PRETO
Monumento Nacional

integración

II 10S DESARROLLOS

II GUERRA M

37 IPHAN

37 Museo de las Misiones, San Miguel
LUCIO COSTA, Brasil

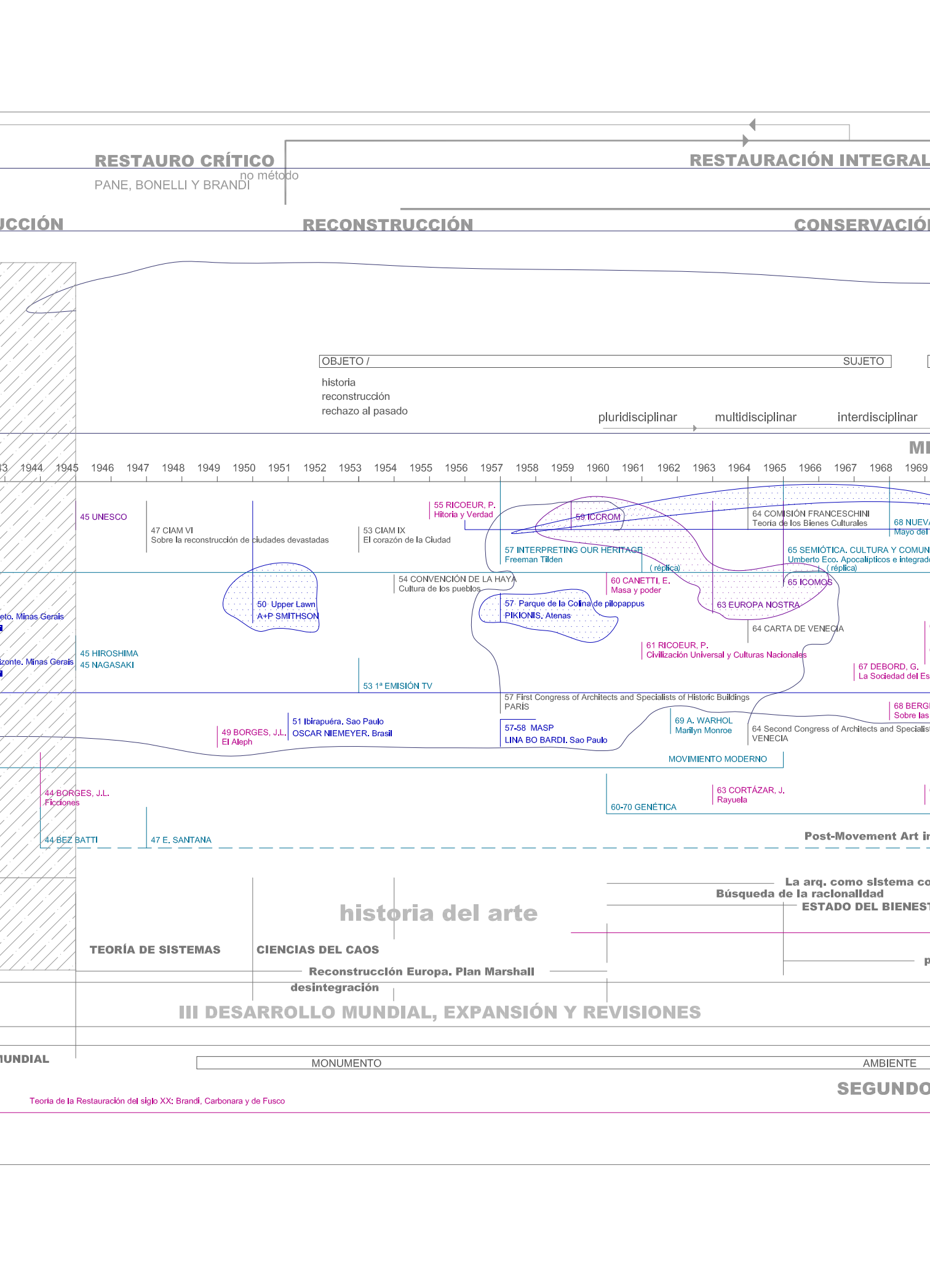
34 BENJAMIN. W.
El autor como productor

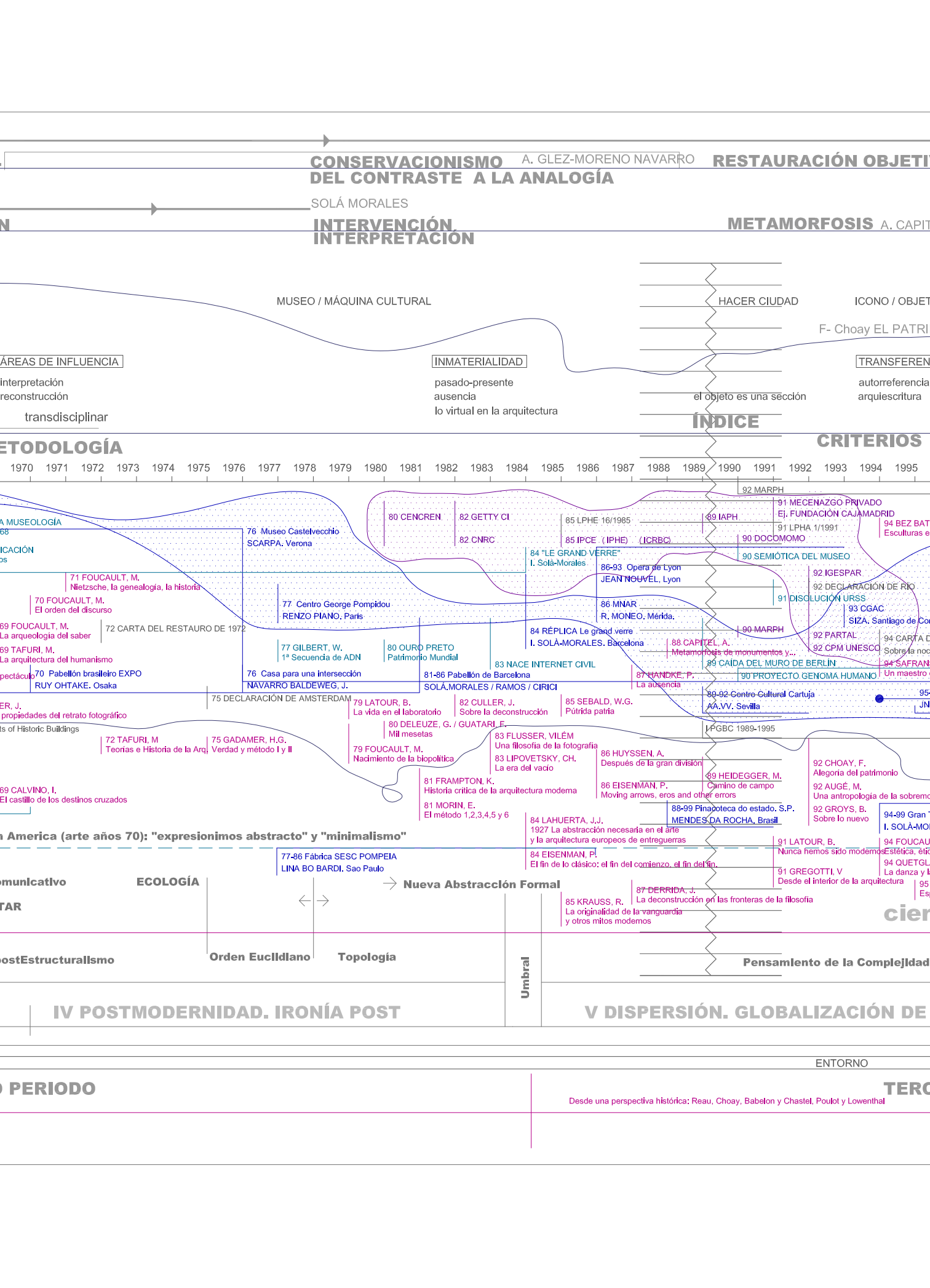
36 BENJAMIN. W.
La obra de arte en la era de
la reproducibilidad técnica

41 ICR

40 Gran Hotel de Ouro Pr
OSCAR NIEMEYER, Brasil

40-42 Pampulha-Belo Hor
OSCAR NIEMEYER, Brasil





VA RESTAURACIÓN DEMOCRÁTICA

RIVERA Y OTROS

ANALOGÍA PATRIMONIAL

FDEZ-BACA

HIPERINDUSTRIAS CULTURALES

RIESGO DE MUSEIFICACIÓN

SOSTENIBILIDAD / DIVERSIDAD DE CULTURAS

COMPATIBILIDAD

AUTENTICIDAD

REMEMORACIÓN

CONMEMORACIÓN
DE LA AUSENCIA

MONIO COMO MONUMENTO Y DOCUMENTO

CIAS ART-ARQ

ESPECTADOR / ACTOR

REMEMORACIÓN

HIPERMODERNIDAD

constructor de mundo
percepción / fenomenología

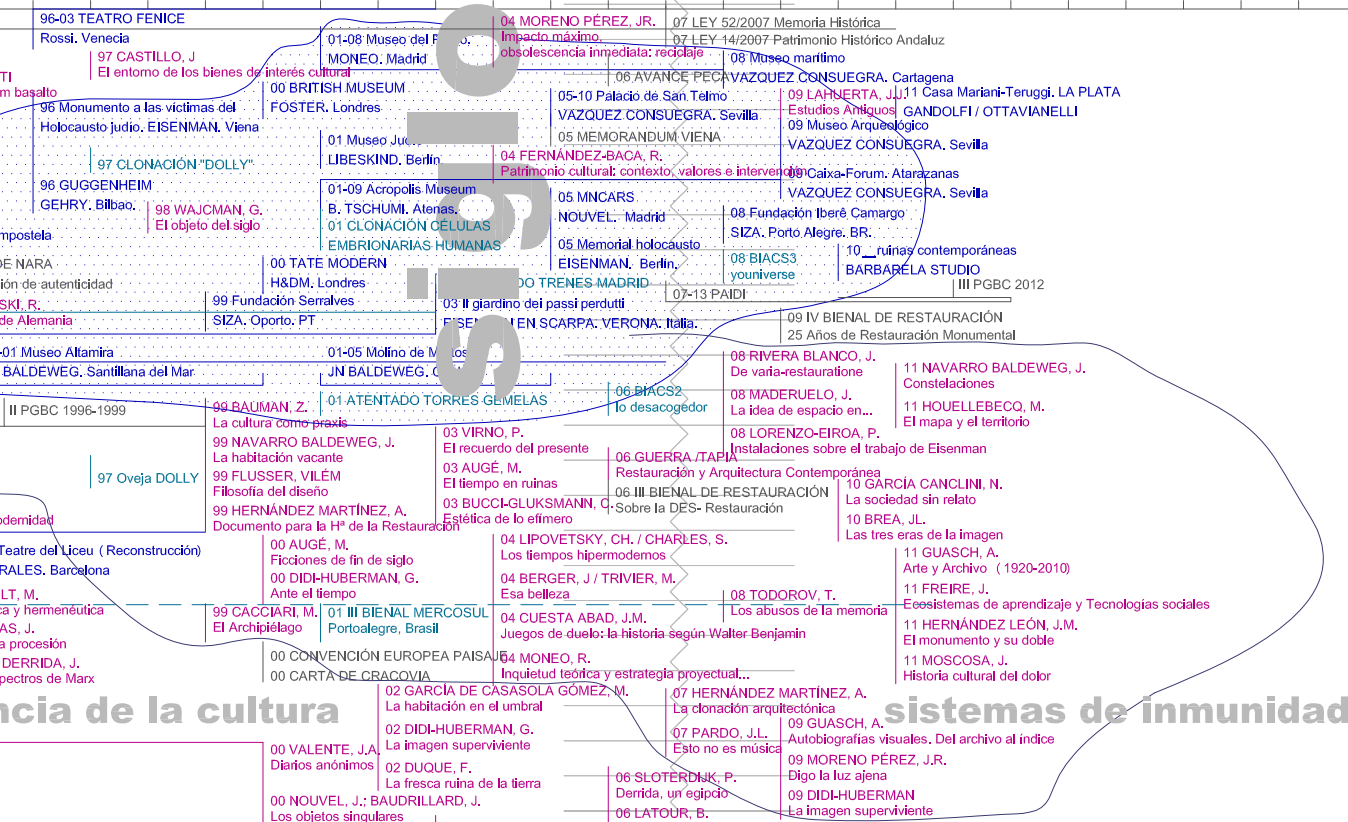
efímero
memoria
autenticidad
ausencia

paradoja pasado
tiempo (fenomenológico)

VALORES CULTURALES

ARCHIVOS CULTURALES CARTOGRAFÍAS CONTEMPORÁNEAS

1996 1997 1998 1999 2000 2001 2002 2003 2004 2005 2006 2007 2008 2009 2010 2011 2012 2013



ancia de la cultura

sistemas de inmunidad

OTRA ARQUITECTURA

VI. CRISIS, ¿RECICLAJE?

PERIODO

PAISAJE CULTURAL

PROCESOS PARTICIPATIVOS

PROCESOS COMUNICATIVOS