



ALEGORÍA DEL PATRIMONIO

Françoise Choay

Patrimonio. Esa palabra, bella y muy antigua, estaba, en su origen, ligada a las estructuras familiares, económicas y jurídicas de una sociedad estable, enraizada en el espacio y en el tiempo. Recualificada por diversos adjetivos (genético, natural, histórico...) que han hecho de ella un concepto «nómada», sigue hoy en día una trayectoria diversa y clamorosa.

Trenes lejanos, Bill Fontana, Berlín, Alemania, 1984.

El *environment* sonoro de Fontana se encontraba en el histórico solar de la Anhalter Bahnhof del centro de Berlín. En frente de los restos de la estación de ferrocarril en ruinas se enterraron ocho potentes altavoces. Desde sus invisibles posiciones proyectaban en el gran descampado el sonido grabado de la estación de trenes más concurrida de Colonia. Esta nueva ubicación de una fuente sonora ambiental poseía gran fuerza sugestiva. La viveza de los continuos anuncios de trenes, el ruido de los trenes, el chirrido de las señales y el crujir de las pisadas inquietas de la gente resucitaban recuerdos lejanos de un lugar bullicioso en una ciudad sin dividir.

Patrimonio histórico. La expresión designa un fondo destinado al disfrute de una comunidad ampliada a las dimensiones planetarias, y constituido por la acumulación continua de una diversidad de piezas vinculadas por su común pertenencia al pasado: objetos y obras maestras de las bellas artes y de las artes aplicadas, trabajos y productos de todos los saberes y habilidades del ser humano. En nuestra sociedad errante —que no cesa en su transformación de la dependencia del presente— patrimonio histórico se ha convertido en una de las palabras clave de la tribu mediática. Hace referencia a una institución y a una mentalidad.

Monumentos históricos

El culto rendido hoy en día al patrimonio histórico es el factor revelador, desatendido y sin embargo esplendoroso, de una condición de la sociedad y de las cuestiones que la forman. Es con esta perspectiva como se aborda aquí el tema.

Entre el fondo inmenso y heterogéneo del patrimonio histórico, he elegido como categoría ejemplar el que atañe directamente al escenario en el que se desarrolla nuestra vida: el patrimonio construido. Antaño se hablaba de los monumentos históricos, pero ambos términos ya no son sinónimos. Desde los años sesenta, los monumentos históricos ya no constituyen más que parte de una herencia que no cesa de aumentar debido a la incorporación de nuevos tipos de bienes y a la ampliación del marco cronológico y de las áreas geográficas donde se inscriben.

En el momento de la creación en Francia de la primera Comisión para los Monumentos Históricos, en 1837, las tres grandes categorías establecidas eran los restos de la Antigüedad, los edificios religiosos de la Edad Media y algunos castillos. Inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial, el número de bienes inventariados se había multiplicado por diez, pero su naturaleza no había cambiado: correspondía esencialmente a la arqueología y a la historia de la arquitectura culta. Desde entonces se han incorporado todas las formas de arte de construir, cultas y populares, urbanas y rurales, y todas las categorías de edificios, públicos y privados, de lujo y funcionales, y hasta industriales. Así pues, la esfera patrimonial ya no se reduce a los edificios individuales, sino que a partir de ese momento incluye también los conjuntos construidos: manzanas y barrios, pueblos y ciudades enteras.

Hasta los años sesenta, el marco cronológico en el que se inscribían los monumentos históricos era, como hoy en día, casi ilimitado hacia el pasado, y en esto coincidía con el de la investigación arqueológica. No obstante, los franceses destruyeron Les Halles de Baltar en 1970, y los belgas la Maison du Peuple (1896), la obra maestra de Horta, en 1968. Hoy en día, la arquitectura haussmaniana y el modernismo han hecho su entrada en el terreno patrimonial, cuyas puertas se han abierto igualmente a los edificios del siglo XX. Los criterios de selección de estos últimos, sin embargo, no dejan de presentar problemas, ya se trate de la innovación tipológica o estilística, o de la calidad estética o constructiva. Recordemos a título simbólico que en Francia once edificios de Le Corbusier están catalogados y catorce inscritos en el Inventario Suplementario. Las múltiples campañas de restauración de la Villa Saboya han costado más que la restauración de muchos monumentos medievales.

Así pues, la noción de monumento histórico y las prácticas de conservación asociadas a ella se han expandido fuera de Europa, que fue su lugar de nacimiento y su territorio exclusivo durante mucho tiempo. Ciertamente es que en la década de 1870 se asistió, dentro del marco de la apertura Meiji, a la discreta entrada del monumento histórico en Japón. Para este país —que había prolongado la vida de sus tradiciones hasta el presente, que no conocía otra historia que la dinástica, que no concebía arte antiguo ni moderno que no estuviera vivo, que no conservaba sus monumentos sino que los mantenía siempre nuevos mediante la reconstrucción ritual—, la asimilación del tiempo occidental pasaba por el reconocimiento de una historia universal, por la adopción del concepto de museo y por la conservación de los monumentos como testimonios del pasado.

Pero esto no era más que una excepción. Los Estados Unidos, por ejemplo, no comenzaron a proteger su patrimonio hasta después de la Segunda Guerra Mundial. Por lo demás, en la primera Conferencia Internacional para la Conservación de los Monumentos Históricos, celebrada en Atenas en 1931, se reunieron exclusivamente europeos. La segunda, celebrada en Venecia en 1964, atrajo a tres países no europeos: Túnez, México y Perú. Quince años más tarde, ochenta países de cinco continentes firmaban el Convenio del Patrimonio Mundial.

Récords de público

La triple extensión tipológica, cronológica y geográfica de los bienes patrimoniales ha venido acompañada del crecimiento exponencial de su público.

Sin embargo, el consenso patrimonial y la concertación de las prácticas de conservación no se ha producido sin disonancias. Los récords comienzan a inspirar inquietud. ¿No generarán acaso la destrucción de su objeto? Los efectos negativos del turismo no se hacen sentir únicamente en Florencia o en Venecia. La antigua ciudad de Kioto se degrada día a día. En Egipto ha sido preciso cerrar las tumbas del Valle de los Reyes.

Por su parte, en Europa, como en otros lugares, se combate y se denuncia la inflación patrimonial en función de otros criterios: coste de mantenimiento, inadaptación a los usos actuales, acción paralizante sobre los grandes proyectos urbanos. Se invocan asimismo la necesidad de innovar y las dialécticas de la destrucción que, a través de los siglos, han hecho que los monumentos nuevos sucedan a los antiguos.

Sin remontarse a la Antigüedad o a la Edad Media, basta con recordar los centenares de iglesias góticas destruidas en los siglos XVII y XVIII en aras del «embellecimiento» y remplazadas por edificios barrocos o clásicos. Los arquitectos reivindican el derecho del artista a la creación. Quieren, como sus predecesores, dejar huella en el espacio urbano y no verse relegados a extramuros o condenados al *pastiche*. Recuerdan que, a través del tiempo, los estilos también han coexistido, yuxtapuestos y articulados, en una misma ciudad o mismo edificio. La historia de la arquitectura desde la época romana al Barroco, es legible en una parte de los grandes edificios religiosos europeos. El atractivo de una ciudad como París proviene de la diversidad estilística de sus arquitecturas y sus espacios. No se trata de embalsamarlos mediante una conservación intransigente, sino de mantenerlos vivos: es el caso de la pirámide del Louvre.

Las voces discordantes son tan potentes como su determinación. Sin embargo, las amenazas permanentes que pesan sobre el patrimonio no impiden que exista un amplio consenso a favor de su conservación y de su protección, oficialmente defendidas en nombre de los valores científicos, estéticos y conmemorativos, sociales y urbanos, de los que este patrimonio es portador en las sociedades industriales avanzadas. La combinación de estos valores no bastaría para dar cuenta del extraordinario favor del que disfruta actualmente el patrimonio histórico construido. Las explicaciones políticas y económicas tampoco contribuyen a darle sentido.

Mi objetivo es precisamente el enigma de ese sentido. Pero, para poder internarse en la arqueología, antes es necesario concretar, al menos provisionalmente, el contenido y la diferencia entre los dos términos que abarcan las prácticas patrimoniales: «monumento» y «monumento histórico».

La emoción de la memoria

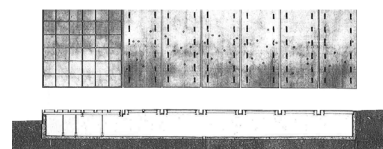
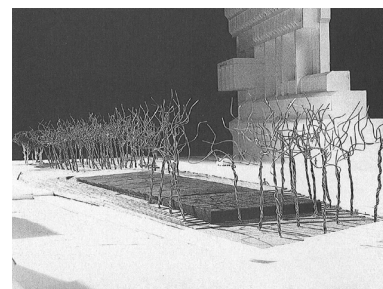
¿Qué se puede entender en el principio por «monumento»? El sentido original del término corresponde al latín *monumentum*, derivado a su vez de *monere* («advertir, recordar»), y está directamente relacionado con la memoria. La naturaleza afectiva de su destino es esencial: no se trata de dejar constancia, de transmitir una información neutra, sino de suscitar, a través de la emoción, un recuerdo vivo. En este primer sentido, se denominará monumento a todo artefacto edificado por una comunidad para recordarse a sí misma o hacer que otras generaciones recuerden a personas, acontecimientos, sacrificios o creencias.

Así, la especificidad del monumento se refiere precisamente a su modo de actuar sobre la memoria. No solamente la trabaja y la moviliza por medio de la afectividad —de forma que evoca el pasado haciéndolo vibrar a la manera del presente—, sino que este pasado invocado y convocado, en cierto modo conjurado, no es uno cualquiera: está localizado y seleccionado con fines vitales, en la medida en que puede contribuir directamente a mantener y preservar la identidad a una comunidad étnica o religiosa, nacional, tribal o familiar. Tanto para los que lo edifican como para quienes reciben el mensaje, el monumento es una defensa contra el traumatismo de la existencia, un dispositivo de seguridad. El monumento asegura, tranquiliza y apacigua, conjurando el ser del tiempo. Es una garantía de nuestros orígenes y clama la inquietud que genera la incertidumbre de los comienzos. Como desafío a la entropía, a la acción disolvente del tiempo sobre las cosas naturales y artificiales, trata de apaciguar la angustia de la muerte y de la aniquilación.

Su relación con el tiempo vivido y con la memoria —es decir, su *función filosófica*—, constituye la esencia del monumento. El resto es contingente y, por tanto, diverso y variable. Lo es para los destinatarios y lo es también en cuanto a sus géneros y sus formas: tumba, templo, columna, arco de triunfo, estela, obelisco, tótem...

El monumento se asemeja a un concepto cultural universal. Bajo múltiples formas, aparece en todos los continentes y en casi todas las sociedades, posean o no escritura.

Sin embargo, el papel del monumento, entendido en su sentido original, ha perdido progresivamente su importancia en las sociedades occidentales y ha tendido a desvanecerse, mientras que la palabra misma adquiriría otros significados. Los léxicos lo atestiguan. En 1689, Furetière ya parece otorgar al término un valor arqueológico, en detrimento de una interpelación directa: «Testimonio que nos queda de alguna gran potencia o grandeza de los siglos pasados. Las Pirámides de Egipto y el Coliseo son bellos *monumentos* de la grandeza de los reyes de Egipto y de la República romana». Algunos años más tarde, el *Diccionario de la Academia Francesa* instala de forma clara el monumento y su función conmemorativa en el presente, pero en esta ocasión sus ejemplos delatan un



Cámara de ecos, Hall Weiss, Boston, EEUU, 1992.

Situado en un parque lleno de árboles de un barrio histórico de Boston, este monumento conmemorativo se encuentra enterrado en el suelo. Consta de una gran cámara de ecos subterránea construida en acero, cuya superficie se puede pisar. Un conjunto de planchas de acero delgadas y rugosas descansan sobre unos muelles, de modo que quien las pisa siente como ceder y oye sonidos procedentes de la profunda cámara de eco interior. En este monumento en memoria del holocausto, cada paso provoca una respuesta auditiva que, a su vez, provoca otra, y así sucesivamente. Cada eco de baja intensidad reverbera inquietantemente en nuestra mente.

deslizamiento hacia valores estéticos y de prestigio: «Monumento ilustre, soberbio, magnífico, duradero, glorioso».

Esta evolución queda consagrada un siglo más tarde por Quatremère de Quincy en su *Diccionario de Arquitectura*, donde señala que «aplicada a las obras de arquitectura», esta palabra «designa un edificio, ya sea construido con el objeto de eternizar el recuerdo de las cosas memorables, ya sea concebido, erigido o dispuesto de manera que se convierta en un factor de embellecimiento y de magnificencia en las ciudades». Y prosigue indicando que «bajo esta segunda acepción, la idea de *monumento*, referida más bien al efecto del edificio que a su objeto o su destino, puede ser conveniente y de aplicación a todo género de edificios»: deslizamiento semántico irreversible. «Monumento» denota a partir de entonces el poder, la grandeza, la belleza. Le corresponde explícitamente consolidar las grandes intervenciones públicas, promover los estilos y apelar a la sensibilidad estética.

Hoy en día, el sentido de «monumento» ha seguido avanzando. Al placer dispensado por la belleza del edificio ha sucedido la admiración o el asombro que provocan la proeza técnica y una versión moderna de lo colosal, en lo cual Hegel había visto el inicio del arte en los pueblos de la Alta Antigüedad oriental. En lo sucesivo, el monumento se impone a la atención sin telón de fondo, interpela al presente, trocando su antigua condición de signo por la señal. Ejemplo: el Arco de La Défense, en París.

Arte y escritura

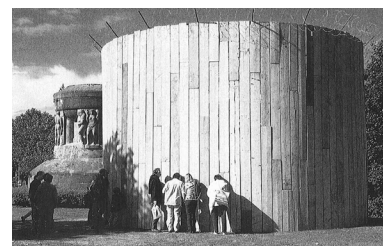
El desvanecimiento progresivo de la función rememorativa del monumento tiene sus causas, sin lugar a dudas. No aludiré más que a dos, inscritas ambas en «la *longue durée*» (Braudel). La primera se refiere al espacio cada vez mayor que las sociedades occidentales han otorgado al concepto de arte a partir del Renacimiento.

Anteriormente, los monumentos, cuyo objetivo era que los hombres recordaran a Dios o su condición de criaturas, exigían por parte de quienes los edificaban el trabajo más perfecto y mejor realizado, y eventualmente una gran profusión de luz y de ornamento de la riqueza. No era una cuestión de belleza. Al otorgarle a ésta su identidad y su rango, haciendo de ella el fin supremo del arte, el *Quattrocento* la asoció a toda celebración religiosa y a toda conmemoración. Aunque Alberti, el primer teórico de la belleza arquitectónica, conservó piadosamente la noción original de monumento, fue él quien inició la sustitución progresiva del ideal de memoria por el ideal de belleza.

La segunda causa reside en el desarrollo, el perfeccionamiento y la difusión de las memorias artificiales. Platón hizo de la escritura su paradigma venenoso. Sin embargo, la hegemonía conmemorativa del monumento se ve amenazada hasta que la imprenta no aporta a la escritura una potencia sin precedentes.

El perspicaz Charles Perrault se muestra encantado de ver desaparecer, debido a la multiplicación de los libros, las restricciones que pesaban sobre la memoria: «hoy en día [...], ya no se aprende casi nada de memoria, porque normalmente se tienen al lado los libros que se leen, y se puede recurrir a ellos en caso de necesitarlos, y se puede citar con mayor seguridad los pasajes de los mismos, en lugar

de confiar en la memoria como se hacía antaño»¹. Con todo su júbilo de hombre de letras, no imagina que el inmenso tesoro de saber puesto a disposición de las personas cultas conlleva una práctica del olvido, ni que las nuevas prótesis de la memoria cognoscitiva sean nefastas para la memoria orgánica. Desde finales del siglo XVIII, «historia» designa una disciplina a la que el saber, cada vez mejor acumulado y conservado, presta las apariencias de la memoria viva, que queda así suplantada y sin fuerzas. No obstante, «la historia no se constituye más que cuando se la contempla y, para contemplarla, es necesario estar excluido»²: la fórmula expresa la diferencia y el papel inverso del monumento, destinado, por su presencia de objeto metafórico, a revivir un pasado privilegiado y a volver a sumergir en él a quienes lo contemplan.



Un siglo y medio después del elogio de Perrault, Victor Hugo, en *Notre-Dame de París*, pronunció la oración fúnebre del monumento, condenado a muerte por la invención de la imprenta. Su intuición de visionario se ha visto confirmada por la creación y el perfeccionamiento de nuevos modos de conservación del pasado: memoria de las técnicas de almacenamiento de la imagen y el sonido, que aprisiona y trasmite el pasado de una forma más concreta, puesto que se dirige directamente a los sentidos y a la sensibilidad; y «memorias» de sistemas electrónicos más abstractos y desmaterializados.

El hechizo rememorativo

Tomemos la fotografía. Roland Barthes ha comprendido que este «objeto antropológicamente nuevo» no venía a competir con la pintura, ni a contestarla o recusarla. Prótesis de un género inédito, aporta «un orden nuevo de pruebas», «esa certeza que ningún escrito puede ofrecer». Barthes ha sabido percibir y analizar la duplicidad de la fotografía, los dos rostros de este nuevo *pharmakon* que tiene el poder singular de actuar sobre los dos niveles de la memoria: avalar una historia y hacer que reviva un pasado muerto. Se puede así considerar que, por uno de sus modos de funcionamiento, la fotografía se revela como una forma de monumento adaptado al individualismo de nuestra época: el monumento de la sociedad privada, que permite a cada cual obtener en secreto el regreso de los muertos, privados o públicos, en los que se funda su «identidad». El hechizo rememorativo se consigue desde ahora más libremente, al precio de una labor modesta sobre estas imágenes que conservan una parte de la ontología.

Por otra parte, la fotografía contribuye a la semantización del monumento-señal. En efecto, es cada vez más por la mediación de su imagen, por su circulación y difusión, en la prensa, la televisión o el cine, como estas señales se dirigen a las sociedades contemporáneas. Ya no funcionan como signos más que cuando están metamorfoseados en imágenes, en réplicas sin peso, en las cuales se refleja su valor simbólico, dissociado así de su valor utilitario. Toda construcción, al margen de su destino, puede ser elevada al rango de monumento gracias a las nuevas técnicas de «comunicación». Como tal, su función es la de legitimar y autenticar la esencia de una réplica visual, primordial, frágil y transitiva, sobre la cual ha delegado su valor a partir de ese momento. Poco importa que la realidad construida no coincida con sus representaciones mediáticas ni con sus imágenes soñadas. La pirámide del Louvre existía antes de que se iniciara la construcción. Y hoy en día sigue haciendo brillar los fuegos y transparencias con que la adorna la reproducción fotográfica de sus dibujos y sus maquetas, por mucho que, en la realidad, evoque más bien la entrada de un centro comercial

Tiovivo, Hans Haake, Múnster, Alemania, 1997.

Durante el «Skulptur. Projekte» celebrado en Múnster se erigió un cercado cilíndrico, construido a base de tablones, junto a un monumento a los caídos de 1909, dedicado a las tres guerras de Bismarck contra los vecinos de Prusia. La instalación de madera de Haake, coronada con alambre de espinos, iguala el diámetro y la altura (6-7 m) del monumento en Mauritzort. En el interior da vueltas un tiovivo con luces y música (el himno nacional alemán interpretado a alta velocidad) que sólo es visible a través de minúsculas rendijas que se abren entre los ajustados tablones. El uso sugestivo del sonido —los sonidos, al igual que los olores, pueden despertar poderosas asociaciones y recuerdos— combinado con la imaginaria implícita otorgaba una fuerte presencia emocional a la instalación.

y que su opacidad oculte la perspectiva que desde la Cour Carrée se tenía de las Tullerías y del resto de París.

No podría describirse mejor la desmaterialización de lo que hoy en día se denomina «monumento» y su modo de existir que tal como lo hace el arquitecto de la futura «gran biblioteca». Al preguntarle sobre la inserción de este edificio en su emplazamiento de Bercy, responde: «Lo importante es que, dentro de diez o veinte años, puedan hacerse las más bellas postales de París en este sitio»³.

Monumentos de nuestra época

En estas condiciones, los monumentos, en el primer sentido del término, ¿juegan todavía algún papel en las sociedades llamadas avanzadas?

Aparte de los numerosos edificios culturales que conservan su uso, aparte de los monumentos funerarios y los cementerios militares de las últimas guerras, ¿constituyen algo más que un resto del pasado? ¿Se levantan otros nuevos?

Los únicos monumentos auténticos que nuestra época ha sabido edificar no dicen su nombre y se disimulan bajo formas insólitas, minimalistas y no metafóricas. Recuerdan un pasado cuyo peso y horror les impide confiar exclusivamente en la memoria histórica. Entre las dos guerras mundiales, el campo de batalla de Verdún había constituido un precedente: inmenso pedazo de la naturaleza, destrozado y torturado por los combates, bastó con señalar en él un recorrido, al modo de un *via crucis*, para realizar el monumento conmemorativo de una de las mayores catástrofes de la historia moderna.

Después de la Segunda Guerra Mundial, el centro de Varsovia, reconstruido idéntico a como era, recuerda al mismo tiempo la identidad secular de la nación polaca y la voluntad de aniquilación que animaba a sus enemigos. De forma semejante, las sociedades actuales han querido conservar vivo, para las generaciones futuras, el recuerdo del holocausto judío de la Segunda Guerra Mundial. Parte integrante del drama rememorado son los mismos campos de concentración, con sus barracones y sus cámaras de gas, que se han convertido en monumentos. No ha sido necesaria la intervención de ningún artista, se trata de una simple operación metonímica.

Pero estos monumentos conmemorativos gigantes, reliquias y relicarios al tiempo, siguen siendo tan excepcionales como los hechos que traen a la memoria del ser humano. En cuanto al monumento simbólico, erigido *ex-nihilo* con fines conmemorativos, prácticamente ya no tiene cabida en nuestras sociedades desarrolladas: a medida que se ha ido disponiendo de mnemotecnias más eficaces, se han podido dejar gradualmente de edificar monumentos, transfiriendo el fervor con que se envolvían a los monumentos históricos.

Las dos nociones —que hoy en día se confunden a menudo— son sin embargo, a muchos efectos, opuestas, si no antinómicas. En primer lugar, lejos de mostrar la casi universalidad del monumento en el tiempo y en el espacio, el monumento histórico es una invención, bien datada, de Occidente, y respecto a la cual los informes de las organizaciones internacionales demuestran que se trata de una noción no disociable de un contexto mental y de una visión del mundo.

La voluntad artística

Otra diferencia fundamental fue puesta en evidencia por Alois Riegl a principios de este siglo⁴: el monumento es una creación deliberada (*gewollte*), cuya función ha sido asumida *a priori* y de golpe, mientras que el monumento histórico no ha sido querido (*ungewollte*) y creado como tal inicialmente; se ha constituido *a posteriori* a través de las miradas convergentes del historiador y del aficionado, que lo seleccionan de entre la masa de edificios existentes, de los cuales los monumentos no representan más que una pequeña parte.

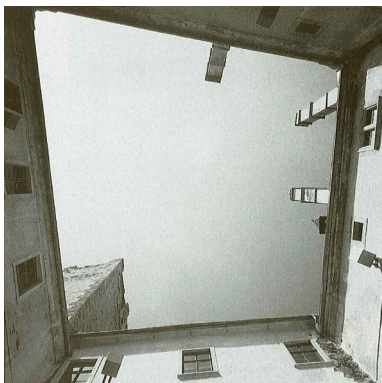
Cualquier objeto del pasado puede convertirse en testimonio histórico a pesar de no haber tenido, en su origen, un destino conmemorativo. A la inversa —hay que tenerlo en cuenta—, todo artefacto humano puede ser dotado deliberadamente de una función conmemorativa. En cuanto al placer que procura el arte, no es ni mucho menos atributo exclusivo del monumento.

El monumento tiene como objetivo hacer revivir en el presente un pasado engullido por el tiempo. El monumento histórico mantiene una relación diferente con la memoria viva y con el paso del tiempo. O bien se constituye simplemente en objeto de saber y se integra en una concepción lineal del tiempo, en cuyo caso su valor cognoscitivo queda relegado de un modo inapelable al pasado o, mejor dicho, a la historia en general o a la historia del arte en particular; o bien puede, por añadidura, como obra de arte, apelar a nuestra sensibilidad, a nuestra «voluntad artística» (*Kunstwollen*); en este caso, deviene parte constituyente del presente vivido.

Las diversas relaciones que mantienen respectivamente los monumentos y los monumentos históricos con el tiempo, la memoria y el saber, imponen una diferencia capital en cuanto a su conservación. En apariencia, esta noción es consustancial a los dos. Sin embargo, los *monumentos* se ven expuestos de forma permanente a los ultrajes del tiempo vivido. El olvido, la desafección y el desuso producen su abandono y conducen a su desmoronamiento. Los amenaza también la destrucción voluntaria y concertada, que puede adoptar dos formas: una, negativa, responde a un proyecto de aniquilación política o religiosa y demuestra, por el contrario, el papel esencial que juegan los monumentos en el mantenimiento de la identidad de los pueblos y de los grupos sociales; la otra, creativa, está inspirada por el deseo de un mejor funcionamiento.

Así, con el fin de ampliar y otorgar más esplendor al santuario donde «el bienaventurado Denis permaneció durante quinientos años», Suger hizo destruir en parte, durante la década de 1130, la basílica carolingia que la tradición atribuía a Dagoberto. Del mismo modo, el monumento más precioso y venerable de la cristiandad, San Pedro de Roma, fue demolido tras una vida de más de doce siglos por decisión de Julio II. La intención era reemplazarlo por un edificio grandioso cuya magnificencia y escenografía representarían tanto el poder de la Iglesia desde la época de Constantino como las nuevas inflexiones de su doctrina.

En cambio, y debido a que se inscribe con una posición inmutable y definitiva en un conjunto objetivado y petrificado por el saber, el *monumento histórico* exige, por la lógica misma de este saber, y al menos en teoría, una conservación sin condiciones. El proyecto de conservación de los monumentos históricos y su



ejecución han evolucionado con el tiempo y no pueden dissociarse de la historia de ese concepto.

Retorno a los orígenes

Situar el patrimonio histórico construido en el núcleo de una reflexión sobre las sociedades actuales, e intentar, por consiguiente, evaluar las motivaciones reivindicadas, reconocidas, tácitas o ignoradas, en que se fundamentan hoy en día los comportamientos patrimoniales es un proyecto tal que no puede prescindir de un retorno a los orígenes.

La búsqueda arqueológica debe remontarse a la segunda mitad del siglo XIX, que marca la entrada del monumento histórico en los diccionarios; al año 1830, cuando Guizot consagra su uso con la creación del primer «inspector de los monumentos históricos»; y al año 1790, fecha probable de la primera aparición del término por obra de L. A. Millin⁵. Hay que excavar bajo los estratos de la edad clásica —en la que el concepto de monumento histórico está prefigurado en el de antigüedades— para llegar hasta la gran revolución cultural del *Quattrocento*, momento en que nace el proyecto, hasta entonces impensable de estudiar y conservar un edificio por la única razón de que se trata de un testimonio de la historia y de una obra de arte. En la frontera de los dos mundos, Alberti⁶ exalta a aquella arquitectura que puede al mismo tiempo hacer revivir nuestro pasado, asegurar la gloria del arquitecto-artista y confirmar el testimonio de los historiadores.

¹*Parallèle des anciens et des modernes*, París, 1688.

²R. Barthes, *La Chambre claire*, París, 1980.

³*Le Quotidien de Paris*, 11 de septiembre de 1982.

⁴*Der moderne Denkmalkultus*, Viena, 1903.

⁵*Antiquités nationales* o *Recueil de Monuments*, París, 1790-1798.

⁶*De Re Aedificatoria*, 1452.

Arquitectura Viva, nº 33, Madrid, 1993.

Este texto es una versión, abreviada por su autora, del primer capítulo del libro *Monument et monument historique*, Editions du Seuil, 1992.

Espacio sonoro Buchberg, Bernhard Leitner, Graz, Austria, 1991.

Espacio sonoro Buchberg es una instalación permanente de sonido situada en el patio superior del castillo de Buchberg. En los muros exteriores del patio se han fijado cuatro altavoces montados en unos cubos rojos. Colocados asimétricamente a la altura del último piso, estos altavoces emiten una serie de sonidos que se extienden por el patio. Algunos envuelven paulatinamente el recinto medieval, mientras que otros forman conexiones arqueadas o bien se expanden más allá de la cornisa del edificio. *Espacio sonoro Buchberg* es una intervención arquitectónica: crea una cubierta acústica en el patio del castillo con un material invisible: el sonido.

Imágenes contenidas en la obra de Julia Schulz-Dornburg, *Arte y arquitectura: nuevas afinidades*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002.