

RESTOS, INCIDENTES Y UN PLAN PARA UNA FUTURA TEORÍA DE CONSERVACIÓN CRÍTICA

Restos, incidentes y un plan para una futura teoría de conservación crítica

Fecha Recepción: 17 abril 2015

Remnants, Incidents, and an Outline for a Future Theory of Critical Conservation

Fecha Aceptación: 30 junio 2015

PALABRAS CLAVE

Conservación | preservación | historicismo | teoría crítica | memoria

KEYWORDS

Conservation | preservation | historicism | critical theory | memory

K. Michael Hays

Harvard University, Graduate School of Design

Cambridge, EE.UU.

mhays@gsd.harvard.edu

Resumen_

Este artículo sostiene que una teoría contemporánea de conservación arquitectónica crítica debería estar basada en las tradiciones teóricas de G. W. F. Hegel y Martin Heidegger, que mantenían la calidad histórica del Ser, junto a la crítica de estas tradiciones hecha por Walter Benjamin. Estas tradiciones certifican la alteridad de la historia. La historia funciona fuera de nuestra capacidad de conceptualizarla, pero impone límites y permite posibilidades para concertar el pensamiento y la acción. La historia no debería ser entendida como homogénea y continua, sino comprendiendo momentos y sucesos alegóricos —restos e incidentes que deben ser constantemente interpretados y realizados, y que pueden, por lo tanto, ser usados para construir futuros alternativos de pasados alternativos—.

Abstract_

The article argues that a contemporary theory of critical architectural conservation should be based on the theoretical traditions of G. W. F. Hegel and Martin Heidegger, which maintained the historicity of Being, together with the critique of these traditions by Walter Benjamin. These traditions attest to the otherness of history. History operates outside our capacity to conceptualize it, but nevertheless imposes limits upon and enables possibilities for concrete thought and action. History should not be understood as homogeneous and continuous, however, but rather as comprising allegorical moments and occurrences – remnants and incidents that must be constantly interpreted and performed, and which can therefore be used to construct alternative futures from alternative pasts.

En la novela *Remainder*, de Tom McCarthy, el anónimo narrador-protagonista, cuya memoria ha sido reducida a meros rasgos fantasmales debido a un accidente, usa su liquidación financiera para reconstruir en detalle fragmentos de memoria —escenarios arquitectónicos a escala real pero parciales, con actores que representan partes de lo que parecen ser eventos ya vistos—. El protagonista comienza a construir una identidad propia a través de estas representaciones, montando réplicas exactas y repitiendo eventos mundanos una y otra vez, intentando “acortar el desvío” para llegar a la autenticidad. «Quise reconstruir ese espacio y entrar en él para poder sentirlo real otra vez» (2005, pág. 67). Pero juntos, tanto el protagonista como el lector, se dan cuenta que lo real no comparece fácilmente.

Las meticulosas restauraciones de los restos de lugares perdidos (adquiriendo un edificio que se ve como “el original” y renovándolo para que se parezca aún más al original), incluso la variedad de personas que se necesita para llevar a cabo el proyecto del narrador —arquitectos, varios técnicos y maestros de utilería— nos recuerdan los aparatos de la conservación histórica contemporánea. La práctica de la conservación, actualmente, se basa en la suposición de que, detrás de los restos que hay que restaurar, hay una realidad histórica que es consistente y capaz de ser conocida, y que hay varias maneras de representar esa realidad, incluidos modelos numéricos de comportamiento de la población (el número de visitas de turistas a un monumento, por ejemplo), morfología urbana (la organización espacial de las construcciones en un distrito histórico) y tipologías y materiales de la arquitectura y el paisaje. Pero la complejidad de la ambición común a la conservación histórica y al protagonista de *Remainder* significa que las representaciones de ambos son, desde un comienzo, igualmente comprometidas, porque el hecho es que la escena que se debe recrear no puede ser conocida; está irremediabilmente en el pasado, si es que alguna vez siquiera existió. El impulso conservacionista se sostiene en un proceso paradójicamente anticipante que toma un resto actual —un edificio o distrito designado como significativo— y le asigna un significado actual declarando que este significado le fue ya dado en el pasado. El objetivo de la conservación

(como reconstrucción) es hacer un mundo tal como era, aún sin saber cómo era. La señal del éxito no es solo sentir que uno hizo algo correctamente, sino que las cosas *tienen significado*, el sentimiento de «un nivel de significado casi tóxico» (McCarthy, 2005, pág. 148). La consecuencia es, entonces, que los restos se perciben inevitablemente en una especie de presente puro, un pedazo de tiempo comprimido hasta que se convierten en una fina tajada sin un pasado realmente perceptible y sin poder predictivo.

Una teoría contemporánea de la experiencia histórica y conservación crítica debe basarse no en un modelo de significado, sino en la antigua posición ontológica que llamaré “historicidad profunda”. Con esta noción, quiero indicar las tradiciones hegelianas, marxistas y heideggerianas de interpretar las obras de arquitectura, cada una de las cuales se identifica por un fuerte concepto del carácter histórico de los fenómenos culturales —es decir, la insistencia de que la arquitectura se desarrolla en el tiempo y ella misma tiene una historia, pero también que cualquier experiencia particular de una obra de arquitectura es una experiencia única en el contexto de la historia—. La historicidad no es una contingencia unida a alguna esencia artística, sino una determinación inherente de nuestra experiencia y comprensión de la arquitectura. Heidegger define la historicidad como «la estructura temporalizadora de la temporalidad» a través de la cual nuestro estar-en-el-mundo «es prolongado y se prolonga a sí mismo» (1962, págs. 332, 375). Las numerosas autoridades simbólicas que han dado forma a la arquitectura en diferentes épocas —Antigüedad, naturaleza, razón, voluntad de la época, tecnología, lenguaje— no son meras periodizaciones de la naturaleza de la arquitectura ubicadas en la corriente de la historia mundial. Más bien, todas deberían ser vistas como producciones de la historia —eventos, logros— derivados de la historia y sometidos a ella como a un destino. Para Heidegger, el Ser mismo puede revelarse solo en la historia, y a veces, solo como su auto-ocultamiento, que la gran arquitectura puede ayudar a des-ocultar. Pero en la era moderna de la ciencia y la tecnología, el Ser está más oculto que nunca, tanto así que ni siquiera notamos su ausencia (respecto a esto, es interesante hacer notar que el protagonista de *Remainder* es dañado por «algo que cae del cielo. La

tecnología» (McCarthy, 2005, pág. 3). «Historia es lo que hiera», advierte Fredric Jameson. «Esto es realmente el último sentido en que la historia como terreno y horizonte intranscendible no necesita una justificación teórica en particular: podemos estar seguros de que sus necesidades alienantes no nos olvidarán, por mucho que podamos preferir ignorarlas» (Jameson, 1981, pág. 192).

De manera que, por una parte, la historicidad profunda (que también se conoce por otros nombres como “real”, dado por Lacan; la “causa ausente”, conferido por Althusser; “historia natural”, otorgado por Adorno; la “necesidad”, dado por Jameson) da fe de la alteridad de la historia. La historia opera fuera de nuestra capacidad de conceptualizarla, aunque impone límites y permite las posibilidades del pensamiento concreto y la acción. Esa misma historia, sin embargo, puede ser mediada en el campo de la imaginación y representación, narrativizada en el sentido más general, con la arquitectura como su primera instancia.

La introducción de la imaginación arquitectónica como un campo mediador de la historia es el componente más poderoso de una teoría futura de conservación crítica. La misma práctica estándar de la conservación aprovecha la ventaja de este componente pero de una manera muy particular. Al menos tácitamente (porque no ha provisto una teoría) la conservación histórica sostiene la posibilidad de que exista un profundo significado dentro de una especie de historicidad recuperable, un significado originario y que es una antítesis del objeto siempre cambiante y, por lo tanto, corrupto que es el edificio, paisaje o distrito que debe ser restaurado y preservado. Este proyecto de conservación ve una oportunidad de ganar dignidad histórica solo si el significado originario asumido es indexado y restaurado a través de una forma que es réplica del original; es decir, si la historicidad de la experiencia de arquitectura puede ser restaurada junto con el objeto de arquitectura. Para desarrollar una alternativa a esta posición debemos, primero, evitar el esencialismo de la búsqueda de un significado profundo no cambiante y, segundo, ofrecer un relato diferente para la imbricación práctica de los elementos arquitectónicos del mundo concreto histórico. El trabajo de Walter Benjamin

proporciona tanto una crítica como una manera de modular el compromiso con la historicidad profunda para acomodar estos dos requisitos.

Benjamin rechaza ciertos aspectos de la historicidad profunda que él llama “historicismo”, entendido como una historia épica de narrativa acumulada, el “había una vez” (como él lo llama) de una totalidad estetizada y conceptualizada, coherente y lineal. La declaración del historicismo diciendo que describe “la historia como realmente fue” es, en realidad, un ardid ideológico, que entrega un cuadro petrificado de un pasado usado para justificar un presente igualmente cosificado. El argumento de Benjamin con respecto a la historia épica es un materialismo histórico altamente idiosincrático: un conjunto de experiencias materiales específicas y, a partir de ellas, la construcción de un momento histórico —no una historia de conceptos sino una historia de incidentes materiales experimentados en el presente histórico, una tajada de temporalidad misma sacada de una delicada diacronía—.

«El historicismo presenta la eterna imagen del pasado; el materialismo presenta una experiencia con el pasado, una experiencia que es única. El reemplazo del elemento épico por el elemento constructivo prueba ser la condición para esta experiencia. Las fuerzas inmensas que permanecen cautivas del “había una vez” del historicismo, son liberadas en esta experiencia. Obtener la consolidación de la experiencia con la historia, que es original para cada presente, es la tarea del materialismo histórico. Está dirigido a la conciencia del presente que explota el continuo de la historia» (Benjamin, 1975, pág. 29).

Para Benjamin, el estudio de la historia no debería implicar el subsumir los varios incidentes del pasado en un concepto totalizante de época o estilo, que luego es interpretado como la determinación de la producción de obras de arte. Más bien, el esfuerzo debería ser estudiar cómo las obras individuales —incluso las ruinas arquitectónicas, restos e imágenes profanadas y eventos— pueden incorporar el mundo dado, el mundo presente así como el pasado, y son ellas mismas *formas* de producción. Para Benjamin, el resto y la imagen incidental pueden contribuir a crear la atmósfera y humor de un momento en toda

su singularidad. La comprensión histórica es, entonces, un “más allá” de lo que se entiende incidentalmente, «cuyo pulso puede aún sentirse en el presente» (1970, pág. 62).

La constelación de presente y pasado expresa aún más la teoría de Benjamin sobre la experiencia histórica. Pensemos en la historicidad profunda diagramáticamente, como un atado de líneas temáticas (trayectorias de economía, política, cultura) moviéndose horizontalmente, ejerciendo una fuerza determinante en nuestra vida diaria, pero incapaces de ser sentidas o representadas como tales. Para Benjamin, esto significa que cualquier parte temporal de ese atado de líneas está vacío y el movimiento completo es parejo y homogéneo. «Que las cosas sigan adelante, esa es la catástrofe» (1970, pág. 62). En contraste, su diagrama del momento histórico es una superficie vertical repleta de contenido pero detenida en el tiempo, como una paralización. Para Benjamin, no puede haber historia sin la capacidad de detener el movimiento histórico, separando el evento material del continuo histórico. La pausa permite la representación de la comprensión histórica, la descripción y reinscripción (en la superficie vertical, por así decirlo) del presente y el pasado que puede «poner en movimiento una experiencia con la historia original para cada nuevo presente» (1977, pág. 352). En un recuento como este, el tema del significado cambia de referencia a afecto. Digamos que el objeto original del cual ahora solo tenemos un resto, tenía un significado. Para Benjamin, este significado nunca fue auténtico o intrínseco o estable; el significado y su transferencia en el tiempo se interrumpen y explotan mutuamente; el resto adquiere nueva vida al pasar por la experiencia. Lo que marca la diferencia entre el historicismo y el materialismo histórico de Benjamin es la expresión decisiva del presente, el llegar-a-ser-ahora que interrumpe el flujo homogéneo del tiempo.

La tesis de Benjamin sobre la experiencia de la historia podría tener un enorme potencial para la teoría contemporánea de conservación crítica, promoviendo nuevos enfoques para proyectos futuros pero también proporcionando un entendimiento más adecuado de las obras existentes. Consideremos un proyecto como el Neues Museum, en Berlín, de David Chipperfield (con

el arquitecto restaurador Julian Harrap). Es sabido que Chipperfield rehusó hacer una sencilla reconstrucción del edificio original y decidió, en lugar de eso, negociar innumerables micro intervenciones de variadas tácticas de conservación. Mientras la guía fundamental del historicismo sería situar cada intervención dentro de un concepto coherente de una época histórica —en este caso, la época del clasicismo de mediados del siglo diecinueve de Friedrich August Stüler, un estudiante de Schinkel, o del momento en que el edificio fue bombardeado durante la Segunda Guerra Mundial—, el enfoque de Benjamin sugiere más bien que enmarquemos la apropiación que Chipperfield hace del museo bombardeado de Stüler en sí misma como una obra específica, aislada de la totalidad y continuidad de una historia suavemente totalizada. Donde el historicismo requeriría que concibiéramos el proyecto como un encadenamiento de todos sus diferentes elementos, el significado de los cuales está sobre-determinado por el código o concepto maestro que los totaliza en un campo homogéneo, la percepción alegórica de Benjamin nos libera de la carga del significado y permite un goce afectivo (en el sentido lacaniano de “¡goza tu síntoma!”) de los restos del ambiente pasado y presente, desarrollándose en una multitud de singularidades.

En el museo, uno está claramente consciente de las marcas de destrucción, de la guerra y el posterior deterioro, y de un amplio rango de «valores de la época» (Riegl, 1996, pág. 72), desde la tela que se deja casi tal como se encontró, a una restauración totalmente nueva. Son los detalles arquitectónicos que insisten en llamar nuestra atención —detalles antiguos y nuevos, parciales y completos—. Los ejemplos incluyen las decoraciones estabilizadas pero no restauradas, los planos de concreto y mármol de la nueva escala central, los corredores de ladrillos reciclados, los revestimientos de piedra, las bisagras y los soportes, las conexiones, los espesores, las terminaciones y los nuevos agregados en patios existentes, así como las treinta mil piezas de arcilla fabricadas para complementar las originales que estructuran las livianas bóvedas diseñadas por Stüler y que nunca se pensó que se vieran. El sincopado de las antiguas galerías restauradas está superpuesto en ciertos lugares por elementos totalmente nuevos, más claramente

"La introducción de la imaginación arquitectónica como un campo mediador de la historia es el componente más poderoso de una teoría futura de conservación crítica".

en la nueva escala central y en la estructura reticular de esbeltas columnas a doble altura inserta en el patio egipcio. Este marco austero y luminoso tiene su propia lógica geométrica incidental (que un alumno mío describió, perceptivamente, como el alma del viejo patio, porque en los restos hay algo espectral) que resulta, en algunos momentos, contrapuesta a la arquitectura del patio hecha por Stüler, como cuando una columna Chipperfield se posa centrada simétricamente en el eje con el vano de una puerta de Stüler, interrumpiendo el paso (en el segundo piso) y dividiendo en dos la vista del conjunto de recintos formalmente alineadas que lleva más allá del patio.

El primer impulso es leer todos estos detalles con un barniz literal, realista, para conectar directamente los signos arquitectónicos con su significado real en el mundo concreto de las cosas construidas, y establecer una narrativa de continuidad entre lo nuevo y lo viejo. Sin embargo, en una segunda mirada, los mismos detalles comienzan a parecer excesivos y dispares; no constituyen un significado mayor; sin duda, contribuyen al ambiente de la escena, pero comparados con lo abstractas que resultan las secuencias seccionales que se han mantenido del diseño original, son excesivos al no ser esenciales y, a veces, incluso perturbadores. El diseño de Chipperfield parece menos preocupado del desarrollo de una narrativa o concepto subyacente y más de una presentación escueta de incidentes individuales. En un estricto sentido conceptual, estos detalles no tienen significado puesto que podrían haber sido omitidos sin restarle valor a la estructura tipológica del museo. Son insignificantes anotaciones arquitectónicas que funcionan solo para señalar detalles diferentes de tono, humor y terminación —casi gratuitamente, en contraste con la estructura profunda más abstracta y con el desarrollo de las secciones que reproducen el diagrama del edificio original—.

Y, sin embargo, es a partir de estos detalles que debemos construir nuestra singular y momentánea comprensión del pasado. La realidad del pasado, la realidad que el conservacionismo común presume haber conservado en la trama tipológica y la profunda estructura conceptual de la arquitectura, es en el museo de Chipperfield un efecto creado por la interacción de varios detalles que podrían de otra manera parecer poco más que incidentales.

Para Benjamin, la historia no desaparece porque ha sido absorbida en el resto o el incidente. Es de todos conocido que él comentó que lo «eterno es en cualquier caso mucho más el pliegue de un vestido que alguna idea» (1999, pág. 69), lo que es decir que la historia es perceptible solo a través de restos y adornos o recortes. Algo como esto podría decirse respecto al museo de Chipperfield: en lugar de significado y memoria, la historia es mucho más la columna centrada en un vano, una imagen estática que retiene una resistencia obstinada a la representación literal o petrificación lírica.

Los micro eventos e incidentes de Benjamin, muy parecidos a los de McCarthy, iluminan las estructuras conceptuales más grandes de una situación, pero no se reducen a ellas; los incidentes y restos son los mecanismos materiales que pueden detener un movimiento dialéctico histórico. El resto arquitectónico está aislado y roto y separado de su contexto original; sin embargo, su aislación misma tiene la función esencial de enfocar nuestra percepción presente en movimientos anteriores —los patrones de transformaciones y eventos materiales del pasado, grabados ahora como la particular imagen de una resonancia magnética de órganos mutantes—. A medida que los incidentes desintegran la continuidad y causalidad histórica, permiten que se unan los eventos pasados, presentes y futuros dentro de la experiencia de la imagen detenida. De hechos tan singulares podríamos comenzar a construir una clase de futuro diferente. Precediendo la representación final de la novela de McCarthy, el protagonista declara, «Todas las acciones que hemos decidido representar ya han sucedido» (2005, pág. 281). Pero luego aclara: «Nunca había sucedido —y, al no ser un evento real sino uno montado, aun siendo montado en un lugar real, nunca sucedería—. Siempre estaría por suceder, sostenido en el futuro, rondando fuera de nuestro alcance» (2005, págs. 281-282). Los detalles de Chipperfield, leídos a través del materialismo de Benjamin, hacen visibles imágenes del pasado que de otra manera serían irre recuperables, no que han *seguido existiendo* sino que han sido *recuperadas* por y en la particularidad de la experiencia presente. **m**

REFERENCIAS

- BENJAMIN, W. (1970). The Author as Producer. *New Left Review* (I/62, julio-agosto), 83-96.
- BENJAMIN, W. (1975). Eduard Fuchs: Collector and Historian. *New German Critique* (5, primavera), 27-58.
- BENJAMIN, W. (1977). *One-Way Street and Other Writings*. Londres: New Left Books.
- BENJAMIN, W. (1999). *The Arcades Project*. Cambridge, MA: Harvard.
- HEIDEGGER, M. (1962). *Being and Time*. Nueva York: Harper & Row.
- JAMESON, F. (1981). *The Political Unconscious*. Nueva York: Cornell.
- MCCARTHY, T. (2005). *Remainder*. Nueva York: Random House.
- RIEGL, A. (1996). The Modern Cult of Monuments: Its Essence and Its Development. En N. S. Price et al. (Eds.), *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage* (págs. 69-83). Los Angeles: Getty.