

# Patrimonio disonante: Una aproximación desde el arte del simulacro

## Dissonant heritage: An approach from the art of simulacra

JAVIER FERNÁNDEZ POSADAS

Javier Fernández Posadas, "Patrimonio disonante: Una aproximación desde el arte del simulacro", *ZARCH 16* (junio 2021): 118-131. ISSN versión impresa: 2341-0531 / ISSN versión digital: 2387-0346.  
[https://doi.org/10.26754/ojs\\_zarch/zarch.2021165682](https://doi.org/10.26754/ojs_zarch/zarch.2021165682)

**Recibido:** 22-12-2020 / **Aceptado:** 16-03-2021

### Resumen

Las nuevas interpretaciones sobre la noción de patrimonio invitan a pensarlo desde una perspectiva antropológica como un proceso cultural en el que las distintas sociedades negocian la selección de memorias colectivas, significados, valores y sentidos del lugar que serán transmitidos al futuro. Dado que la significación histórica de cualquier herencia cultural genera una narración que puede cambiar con el tiempo o poseer distintas interpretaciones que entran en conflicto, se considera que todo patrimonio es controvertido o disonante. En este ensayo proponemos, siguiendo el espíritu de la *Historia magistra vitae*, recuperar del pasado algunas experiencias de la gestión de la disonancia patrimonial para vincularlas con otras más recientes a través del concepto artístico de simulacro. Nos centraremos en la capacidad de esta expresión artística para actuar como un dispositivo de conciencia histórica y una práctica conservacionista combinando algunas reflexiones de Hans-George Gadamer, Reinhart Koselleck, Henri Lefebvre y Jean Baudrillard.

### Palabras clave

Conciencia histórica, historicismo, disonancia, memoria

### Abstract

The new interpretations surrounding the concept of heritage have encouraged us to examine it from an anthropological point of view as a cultural process in which societies reach an agreement on which collective memories, meanings, values, and sense of place are going to be passed on to future generations. Since the narratives provided by the heritage may change over time and/or have different interpretations that could clash, heritage is considered to be a topic of debate. Following the idea of the *Historia magistra vitae*, in this paper we propose retrieving some experiences related to the management of patrimonial dissonance and linking them with more recent ones through the artistic concept of simulacrum. We will discuss the ability of this concept to act as a mechanism of historical consciousness and a preservation practice, through reflections by Hans-George Gadamer, Reinhart Koselleck, Henri Lefebvre, and Jean Baudrillard.

### Keywords

Historical consciousness, historicism, dissonance, memory

**Javier Fernández Posadas.** Javier Fernández Posadas (Granada, 1985), se licenció en 2014 en Arquitectura por la Universidad de Granada. Terminó en 2016 sus estudios de postgrado en la Universitat Politècnica de València con un máster en Arquitectura Avanzada, Paisaje, Diseño y Urbanismo. Actualmente es doctorando en la línea de Teoría y Pensamiento del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Universitat Politècnica de València, donde realiza una tesis sobre el papel de la conciencia histórica y la memoria en relación a la ciudad, el territorio y el arte contemporáneo. Además de colaborar con varios estudios de arquitectura, ha participado como ponente en varios congresos sobre ciudad y patrimonio y en proyectos de Cooperación al Desarrollo en países como Ecuador y Perú.

## Introducción. Pensar la disonancia

En 1996 Gregory Ashworth y John E. Tunbridge introdujeron en el ámbito académico el concepto “patrimonio disonante” para referirse a herencias culturales que crean controversia y cuya significación histórica se disputa.<sup>1</sup> Analizaban cómo el uso público de determinadas memorias puede generar mensajes contradictorios, fallidos, obsoletos o indeseables, y que conducen a una falta de consenso sobre su significado.<sup>2</sup> Otros autores han propuesto desde entonces hablar de “disonancia del patrimonio” en lugar de “patrimonio disonante”, defendiendo que se trata de una cualidad intrínseca del mismo.<sup>3</sup> Se entiende que seleccionar determinadas experiencias o recuerdos sociales y culturales para su transmisión a generaciones futuras implica irremediabilmente “desheredar” otras, por lo que es siempre un acto controvertido. Así, el patrimonio es concebido como un “proceso social”<sup>4</sup> o una “práctica comunicativa”,<sup>5</sup> cuya disonancia puede servir para investigar otras memorias desatendidas que “negocien” el pasado y le agreguen más capas de significado.<sup>6</sup>

En el campo de la arquitectura esto viene sucediendo con el patrimonio industrial; otorgarle relevancia y valor cultural ha creado controversia al ser confrontado con el patrimonio histórico consolidado, lo que ha requerido de grandes esfuerzos pedagógicos para justificar su protección y sortear las acusaciones de fetichización y estetización.<sup>7</sup> Ahora, gracias a un renovado interés sobre la memoria en el ámbito de las humanidades, la conservación se está pensando como un modo de reincorporar a la memoria viva relatos sobre cultura vernácula, etnia, género, clase social, poscolonialismo, etc., reactivando la historia en determinados lugares y recuperando artefactos y construcciones disonantes que cuestionen nuestra relación espacial con el pasado. En este sentido, la llamada “conservación experimental”<sup>8</sup> propone trabajar con “objetos que no se consideran dignos de la preservación tradicional”,<sup>9</sup> pero que pueden “reificar el presente”<sup>10</sup> a través de otros discursos, tecnologías y tratamientos creativos. También está surgiendo toda una arqueología centrada en la cultura material contemporánea,<sup>11</sup> en el registro de nuevas pátinas y objetos de nuestra época, una oportunidad, como explica Paul Graves-Brown, para repensar la comprensión social y colectiva de la humanidad en el mundo material.<sup>12</sup> ¿Podríamos considerar estas iniciativas como una verdadera búsqueda de sentido a todo lo ocurrido en el siglo xx?

Si recordamos la *Teoría de la restauración* (1977) de Cesare Brandi, el maestro pensaba la restauración como un “reconocimiento” crítico del objeto, lo que él llamaba “el momento metodológico”,<sup>13</sup> el instante que establecía el reingreso de la obra (de arte) en el mundo. Pero, ¿cómo preparar una metodología crítica para un patrimonio contemporáneo controvertido por extraño y que cuestiona narrativas dominantes? (figura 1) Si como afirmaba Gilles Deleuze, nuestro mundo es hoy el de los simulacros, un lugar donde “las identidades sólo son simuladas, producidas como un «efecto» óptico, por un juego más profundo que es el de la diferencia y de la repetición”,<sup>14</sup> ¿se puede trabajar con estas memorias evitando que su patrimonialización sea vista como una falsificación o una estetización? En este ensayo proponemos buscar en la historia del arte y la arquitectura algunas respuestas a estas cuestiones a través de experiencias surgidas de una aproximación a la disonancia patrimonial, la memoria y el simulacro.

### La ciudad como obra de arte.

#### Una aproximación entre Gadamer y Lefebvre

Decía el filósofo Hans-George Gadamer, que gracias a la conciencia histórica moderna somos capaces de comprender toda historicidad como una continuidad

- 1 Gregory Ashworth y John E. Tunbridge, *Dissonant Heritage: The Management of the Past as a Resource in Conflict* (Chichester, New York: John Wiley, 1996).
- 2 Concretamente, investigaban legados y prácticas conmemorativas heredados tras dramas bélicos, desastres naturales o contextos totalitarios, nacionalistas y coloniales que, a lo largo del siglo XX, se convirtieron en “disonancias” controvertidas.
- 3 Cfr., Laurajane Smith, “Dissonance”, en *Uses of Heritage* (New York: Routledge, 2006), 80.
- 4 Vid., Smith, “Heritage as a cultural process”, en *Uses of Heritage*, 44.
- 5 Cfr., Bella Dicks, *Heritage, Place and Community* (Cardiff: University of Wales Press, 2000).
- 6 Para más información, vid., Tuuli Lähdesmäki y otros, *Dissonant heritages and memories in contemporary Europe* (Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2019); Višnja Kisić, *Governing heritage dissonance: promises and realities of selected cultural policies* (Amsterdam: European cultural foundation, 2016).
- 7 Sobre la fetichización de la arquitectura contemporánea, vid., Ascensión Hernández, *La clonación arquitectónica* (Madrid: Siruela, 2007). Sobre el problema de la estetización, vid., Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, *La estetización del mundo [L'Esthétisation du monde: vivre à l'âge du capitalisme artista]*, 2013] (Anagrama, Barcelona, 2015).
- 8 Vid., Jorge Otero-Pailos y otros, *Experimental preservation* (Zürich: Lars Müller Publishers, 2016).
- 9 Jorge Otero-Pailos, “Preservación experimental”, *Arquine*, 17 de octubre de 2019, <https://www.arquine.com/preservacion-experimental> (consultada el 5 de diciembre de 2020).
- 10 *Ibid.*
- 11 Richard Gould y Michael Schiffer, ed., *Modern material culture: the archaeology of us* (New York: Academic Press, 1981); Paul M. Graves-Brown, ed., *Matter, Materiality and Modern Culture* (London: Routledge, 2000); Victor Buchi y Lucas Gavin, ed., *Archaeologies of the Contemporary Past* (London: Routledge, 2001); Laura McAtackney y Krista Ryzewski, ed., *Contemporary Archaeology and the City: Creativity, ruination and political action* (Oxford: Oxford University Press, 2017).
- 12 Cfr., Graves-Brown, *Matter, Materiality and Modern Culture*, 4.
- 13 Vid., Cesare Brandi, *Teoría de la restauración [Teoría del restauro]*, 1977] (Madrid: Alianza Forma, 1988), 15.
- 14 Gilles Deleuze, *Diferencia y Repetición [Différence et répétition]*, 1968] (Buenos Aires: Amorrortu, 2002), 17.

Rehaciendo el patrimonio arquitectónico  
controvertido, repensando el espacio  
público

Remaking Contested Architectural  
Heritage, Rethinking Public Space

JAVIER FERNÁNDEZ POSADAS

Patrimonio disonante:  
Una aproximación desde  
el arte del simulacro

Dissonant heritage:  
An approach from the art of simulacra



Figura 1. ¿Antiguas expectativas, nuevos patrimonios? Estación de escucha de la NSA en Teufelsberg (Berlín), construida en 1963 y abandonada tras el final de la Guerra Fría. Foto: © A. Savin, WikiCommons .

entre el pasado y el futuro, alcanzando a entender la experiencia del ser como una realidad temporal.<sup>15</sup> Permitimos hablar de disonancia del patrimonio es una consecuencia de esta conciencia histórica nuestra. El espectador de hoy, escribía Gadamer, no sólo ve de otra manera, sino que ve también otras cosas, impulsándonos constantemente a querer comprender nuestro tiempo presente.<sup>16</sup> Proponía que la obra de arte puede servir para relativizar nuestra experiencia temporal porque su “comprensión implica siempre una mediación histórica”,<sup>17</sup> un juego dialéctico en el que la obra se abre a nuevas interpretaciones que cuestionan nuestra existencia. Esto es extensible a cualquier historicidad, ya que cuando llegamos al mundo lo hacemos rodeados de preexistencias que nos interpelan y condicionan. Como una producción *in fieri*, si consideramos la ciudad como una obra de arte, y aplicamos la metáfora lúdica de la hermenéutica gadameriana en relación a su temporalidad, sus habitantes participamos en ella de un juego que constantemente la significa históricamente, y cuyas reglas varían con sus contradicciones. De igual manera, cuando Henri Lefebvre se dispuso a dilucidar la complejidad espacial de la ciudad del siglo XX, también definió la urbe como una obra de arte.<sup>18</sup> Su interpretación marxista del espacio urbano en relación a las prácticas sociales planteaba una triple formulación dialéctica. Para Lefebvre, en la transición de un modo de producción a otro cada sociedad produce su propio espacio, diferenciando tres momentos interrelacionados con el mismo, a saber; las prácticas espaciales, las representaciones del espacio y los espacios de representación.<sup>19</sup> Cada uno de estos momentos distingue, respectivamente, entre espacio “percibido” (producción material), “concebido” (producción de conocimiento), y “vivido” (producción de imágenes, símbolos y significados). Sería a través de este último que podemos “apropiarnos”<sup>20</sup> de la ciudad para transformarla haciendo uso de la imaginación y “un saber (una mezcla de conocimiento e ideología) siempre relativo y en curso de transformación”;<sup>21</sup> una acción lúdica motivada por necesidades y deseos que anule los agravios para la vida cotidiana de un urbanismo meramente técnico y funcionalista.

En la división espacial de Lefebvre lo patrimonial incardina en el ámbito de los espacios de representación. Para el filósofo, el espacio monumental encarna para la ciudadanía “la imagen de su rostro social”,<sup>22</sup> funcionando como un “soporte metafórico y casi metafísico”<sup>23</sup> para una sociedad en constante cambio y que, por lo tanto, cambia con ella:

15 Cfr., Hans-Georg Gadamer, *El problema de la conciencia histórica [Le problème de la conscience historique, 1963]* (Madrid: Tecnos, 2003).

16 Vid., Hans-Georg Gadamer, *Verdad y Método, 1 [Wahrheit und Methode, 1960]* (Salamanca: Ediciones Sígueme, 1991), 198.

17 *Ibid.*, 218-19.

18 Henri Lefebvre, *La producción del espacio [La production de l'espace, 1974]* (Madrid: Capitán Swing, 2013), 55.

19 Vid., *ibid.*, 92.

20 Sobre la lógica de la apropiación social del espacio de Lefebvre *vid.*, *ibid.*, 213-16.

21 *Ibid.*, 100.

22 *Ibid.*, 262.

23 *Ibid.*, 267.

“Como una obra musical, una obra monumental no tiene un significado (o significados) sino un horizonte de sentido: una multiplicidad definida e indefinida, una jerarquía cambiante, de modo que un sentido u otro pueden pasar a un primer plano en un momento dado, por y para una acción”.<sup>24</sup>

Pero, ¿cómo asegurarnos que el horizonte de sentido de un nuevo patrimonio medie en la conciencia histórica para así ser conservado? Siguiendo a Gadamer y Brandi, aunque la mediación histórica con el objeto sea llevada a cabo por profesionales, ninguna apropiación espacial u objetual perdurará si no genera un proceso que establezca complicidades desinteresadas con todos los actores del habitar. Rehacer fragmentos olvidados puede constituir un acto de apropiación en el que media la conciencia histórica y la tarea de acordar su valor colectivamente puede surgir de ese tercer espacio de Lefebvre; crear, explorar o buscar significados que consigan que la posible relevancia cultural de las memorias ocultas sea comprendidas y aceptadas en el juego dialéctico que ofrece la ciudad.

Si miramos al pasado, nada impide creer que el desecho y la memoria aplastada pueden elevarse a un primer plano estructurante. Históricamente, y como reconoce Lefebvre, el monumento realizaba un consenso en el que “lo represivo y lo exaltante no podían distinguirse apenas; más exactamente, lo represivo se metamorfoseaba en exaltación”.<sup>25</sup> Nada más cierto en tantos monumentos conservados aun guardando una memoria enemiga. En este sentido el Palacio de Carlos V es una apropiación de la ciudad palatina de la Alhambra, una operación de engaste en el que la conservación del conjunto queda asegurada, paradójicamente, al abrazar y asegurar el nuevo elemento.<sup>26</sup> Ahora ocurre lo mismo, bajo formas insospechadas; piénsese, por ejemplo, en el Palazzo della Civiltà Italiana, patrimonio por excelencia del fascismo italiano “reapropiado” por la firma de moda Fendi, que lo ha convertido en una de sus sedes centrales. Es cierto que las condiciones materiales y espaciales de estas construcciones facilitan la mediación de una conciencia histórica que las preserve, pero no depende exclusivamente de eso. La memoria intangible también retorna al presente y puede resignificar lugares; así fue posible, por ejemplo, que apareciera en la plaza del Campo de’ Fiori de Roma una estatua de Giordano Bruno más de tres siglos después de que fuera quemado allí mismo. Dado que estamos cuestionando la capacidad transformadora en el espacio público de la memoria, entendida ya como algo siempre controvertido, conviene reflexionar brevemente cómo se posibilita esto históricamente, cómo se producen estos ciclos de olvido y recuerdo de la memoria.

## Espacio de experiencia y horizonte de expectativa

El historiador Reinhart Koselleck, discípulo de Gadamer, desarrolló en su obra *Futuro pasado* (1979) las categorías “espacio de experiencia” y “horizonte de expectativa” con el fin de sistematizar empíricamente las condiciones de posibilidad de toda historia.<sup>27</sup> A través del estudio de la historia conceptual, proponía construir una teoría científica que permitiese acceder con claridad al conocimiento histórico para así poder realizar pronósticos. Su objetivo era recuperar el valor dado en la Antigüedad a la *Historia magistra vitae*,<sup>28</sup> es decir, a la historia como maestra de la vida, revalorizando la pluralidad de la historia frente a la visión única y positivista surgida a partir del concepto ilustrado de progreso.<sup>29</sup> Ya que estas categorías son de carácter general, nosotros las utilizaremos para pensar la historia de la ciudad.

Para Koselleck, toda historia puede ser explicada relacionando una determinada “experiencia” con una “expectativa”, porque “no existe ninguna historia que no haya sido constituida mediante las experiencias y esperanzas de personas que actúan o sufren”.<sup>30</sup> Si la experiencia es lo conocido y la expectativa lo contingente,

24 *Ibid.*, 264.

25 *Ibid.*, 262.

26 Un ejemplo similar a este hace Jorge Otero-Pailos con la Mezquita-Catedral de Córdoba en, Rem Koolhaas y otros, *Preservation is overtaking us* (New York: ColumbiaBooks on Architecture and the City, 2016).

27 *Vid.*, Reinhart Koselleck, “«Espacio de experiencia» y «Horizonte de expectativa», dos categorías históricas”, en *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos* [*Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, 1979] (Barcelona: Paidós, 1993), 333-57.

28 Sobre la historia del concepto, *vid.*, Koselleck, “Historia magistra vitae”, en *ibid.*, 41-66.

29 Esta revalorización de la pluralidad de la Historia de Koselleck está en sintonía con las nuevas concepciones y estudios sobre el patrimonio que citamos al inicio. En este sentido, *vid.*, Gregory Ashworth y otros, *Pluralising pasts: heritage, identity and place in multicultural societies* (London: Pluto Press, 2007).

30 Koselleck, *Futuro pasado*, 335.

Rehaciendo el patrimonio arquitectónico  
controvertido, repensando el espacio  
público

Remaking Contested Architectural  
Heritage, Rethinking Public Space

JAVIER FERNÁNDEZ POSADAS

Patrimonio disonante:  
Una aproximación desde  
el arte del simulacro

Dissonant heritage:  
An approach from the art of simulacra

la primera se corresponde con un pasado presente susceptible de ser recordado, mientras que la segunda es un futuro presente abierto al deseo, la exploración y la inventiva. Cuando una experiencia se hace duradera se van disponiendo las condiciones para que surjan nuevas expectativas que la superen y cambien el paradigma existente, inaugurando un nuevo espacio de experiencia. Hay entre ambos momentos una tensión, un entrecruce entre pasado y futuro que nos desvela datos antropológicos, descubriendo historias específicas que dan sentido a las transformaciones políticas y sociales. Si entendemos la ciudad como una superposición de espacios de experiencia modificados de acuerdo a las expectativas de las consecutivas generaciones, podemos pensar el patrimonio como la memoria que pervive entre una experiencia temporal urbana y la siguiente, esto es, como el resto cristalizado de la expectativa que le dio forma.

Hasta la consecución de una conciencia histórica moderna que consensuara el valor y la conservación del pasado muchas de estas cristalizaciones aparecían como disonancias, como un legado en ocasiones completamente ajeno para sus herederos, y por ello susceptible de ser desvirtuado o destruido violentamente. Esto también dio lugar a experiencias muy imaginativas, impensables en la actualidad, pero que dan cuenta de una reflexión sobre el valor y el significado de la memoria que, al menos para la cultura europea, tuvo consecuencias importantes para la reconsideración espacial del pasado. Así, en estas primeras prácticas conservacionistas, “experimentales” por pioneras, se operaba con la memoria disonante a través de dibujos, ficciones narrativas, collages materiales, simulacros, apropiaciones espaciales, etc.; una libertad de actuación que es hoy más frecuente en el terreno artístico. Siguiendo el espíritu de la *Historia magistra vitae*, proponemos así repensar la efectividad de las imágenes, símbolos y significados de estas experiencias, surgidas, en definitiva, de ese “tercer espacio” lefebvriano.

### Simulacros en el “Tercer espacio”

Ya en la obra del filólogo y anticuario humanista Fabio Calvo (1450-1527), *Antiquae urbis Romae cum regionibus Simulachrum* (1527), podemos rastrear el inicio de la gestión de la disonancia patrimonial en la Roma renacentista.<sup>31</sup> Oriundo de Rávena, Calvo había trabajado en estrecha colaboración con Rafael, realizando por encargo del artista una traducción del *De architectura* de Vitruvio en 1516. Como es sabido, Rafael estaba planeando un levantamiento topográfico de la ciudad bajo el mandato del papa León X; un proyecto heredero de la *Descriptio Urbis Romae* (1433) de Alberti. Aquel vuelo de Ícaro,<sup>32</sup> tal y como lo definió el artista, habría de realizarse con proyecciones ortogonales (plantas, secciones y alzados) para poder describir con la mayor exactitud posible todos los edificios de la antigua ciudad imperial. Pero lo que encontramos en la obra de Calvo dista mucho de ser una aproximación empírica del orden que tenían en mente Alberti y Rafael. Junto a unos breves comentarios, contenía una serie de xilografías que incluían una temporalización de la superficie urbana de Roma con visiones fantásticas de la Roma Quadratta de Rómulo, la primera ciudad republicana de Servio Tulio, la Roma de Augusto (figura 2) y la capital imperial en tiempos de Plinio el Viejo (figura 3). Son la representación de distintos espacios de experiencia en los que se despliega intramuros un pasado mítico. El resto de xilografías ilustraban una disposición hipotética de edificios civiles e *insulaes* en algunas vías imperiales, un diagrama circense y la reconstrucción de una antigua casa de baños.

Producto de una incipiente ciencia anticuaría,<sup>33</sup> las representaciones están basadas en un reconocimiento crítico de la realidad que recae sobre objetos envueltos de un aura mística. Obviamente, incluyen errores y arbitrariedades,<sup>34</sup> pero con la minuciosidad del trabajo y la integridad simbólica lograda el autor nos está se-

31 Una edición de 1532 procedente de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla puede consultarse digitalmente en: <https://archive.org/details/bibliotecauiversitariadesevilla>

32 Vid., Raffaello Sanzio y Ettore Camesasca, *Raffaello: gli scritti: lettere, firme, sonetti, saggi tecnici e teorici* (Milano: Biblioteca universale Rizzoli, 1994), 29.

33 Otra obra publicada en 1527 es *Antiquitates urbis* de Andrea Falvio, quien también colaboró con Rafael en su investigación de las ruinas romanas y que seguía los métodos de interpretación topográfica del artista.

34 Para un análisis detenido sobre el *Simulachrum* puede consultarse, Pier Nicola Pagliara, “La Roma antica di Fabio Calvo: note sulla cultura antiquaria e architettonica”. *Psicon / Centro Studi Di Architettura Ouroboros*, III, 8-9, (1977): 65-87; Philip J. Jacks, “The *Simulachrum* of Fabio Calvo: A View of Roman Architecture All’antica in 1527”. *The Art Bulletin* 72, no. 3 (1990): 453-81. doi:10.2307/3045751.

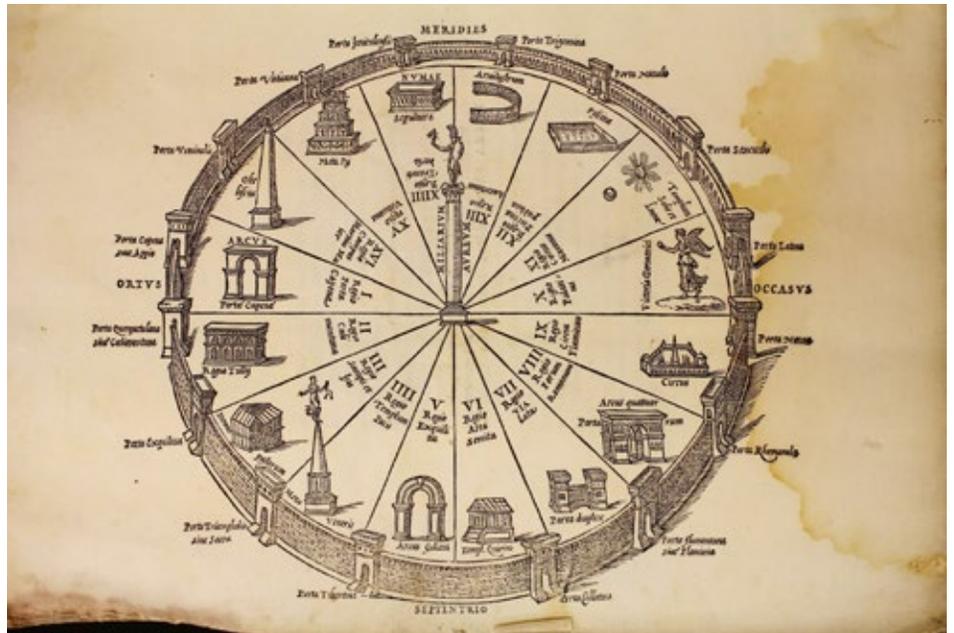


Figura 2. Marco Fabio Calvo, "Roma Augusta", *Antiquae urbis Romae cum regfonibus Simulachrum*, 1527.

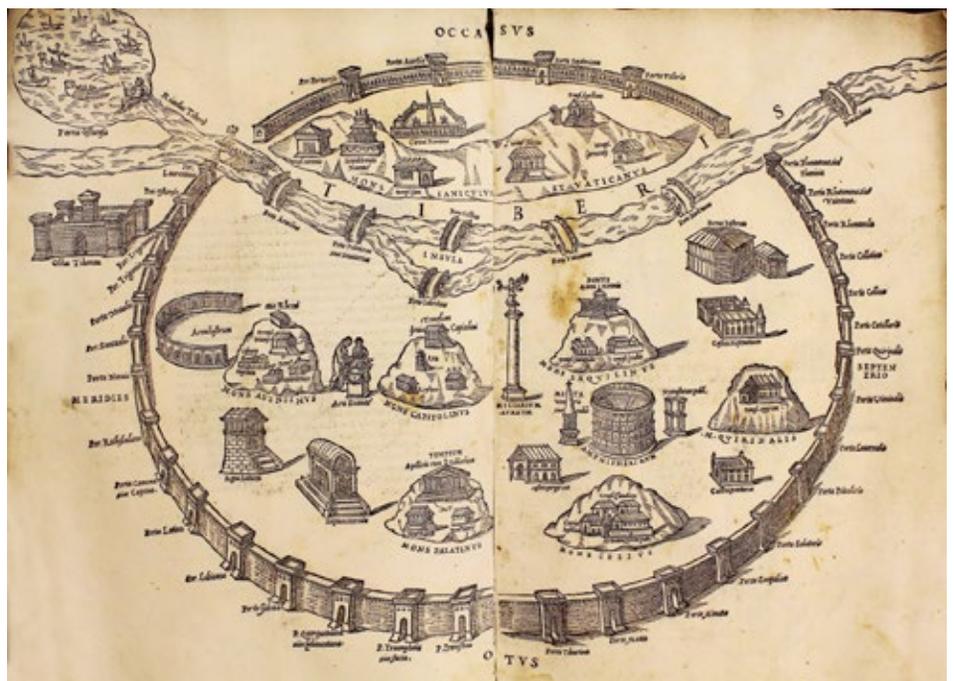


Figura 3. Marco Fabio Calvo, "Roma en tiempos de Plinio el Viejo", *Antiquae urbis Romae cum regfonibus Simulachrum*, 1527.

ñalando los límites entre lo real y sus simulacros. Se juega, por ejemplo, con la numismática, recurriendo a monedas antiguas romanas que ilustraban columnas, monumentos y edificios que después el erudito traslada a la simulación<sup>35</sup> (figura 4). Esto indica cómo trabajar la memoria de artefactos, desechos y vestigios materiales, desencadena un proceso en el que son confrontados como evidencia arqueológica al realizar las lecturas de fuentes literarias de la Antigüedad y discutir su procedencia con arquitectos, artistas y otros anticuarios.

El pasado está tejiendo una serie de complicidades con sus herederos, que están siendo seducidos por la idea de su reconstrucción; un sueño solo posible cuando se detienen a observar el mundo real. Que se trata de una práctica patrimonial que junto al trabajo de otros coetáneos tendrá efectos en el espacio público está fuera de dudas, la reactivación de la historia es inminente, pero recordemos brevemente la dimensión de la disonancia a la que se enfrentan. Siglos antes, en el contexto del conflicto entre paganos y cristianos, que alcanzó su cúspide con el saqueo de Roma por parte de las tropas visigodas de Alarico en el año 410, era la convivencia con la disonancia de la herencia pagana el epicentro de la controversia. Así, encontramos cómo Agustín de Hipona, siendo ya obispo, recibía cartas en las que debía hacer frente a preguntas tales como:

35 Fue también Andrea Fulvio uno de los primeros anticuarios en popularizar el uso de la numismática con su obra *Illustrivm imagines* (1517). Otros numismáticos destacados del siglo XVI que analizaron la simbología, construcciones y rostros grabados en monedas romanas según distintos periodos fueron el italiano Enea Vico (1523-1567) y el holandés Hubert Goltz (1526-1583).

Rehaciendo el patrimonio arquitectónico  
controvertido, repensando el espacio  
público

Remaking Contested Architectural  
Heritage, Rethinking Public Space

JAVIER FERNÁNDEZ POSADAS

Patrimonio disonante:  
Una aproximación desde  
el arte del simulacro

Dissonant heritage:  
An approach from the art of simulacra

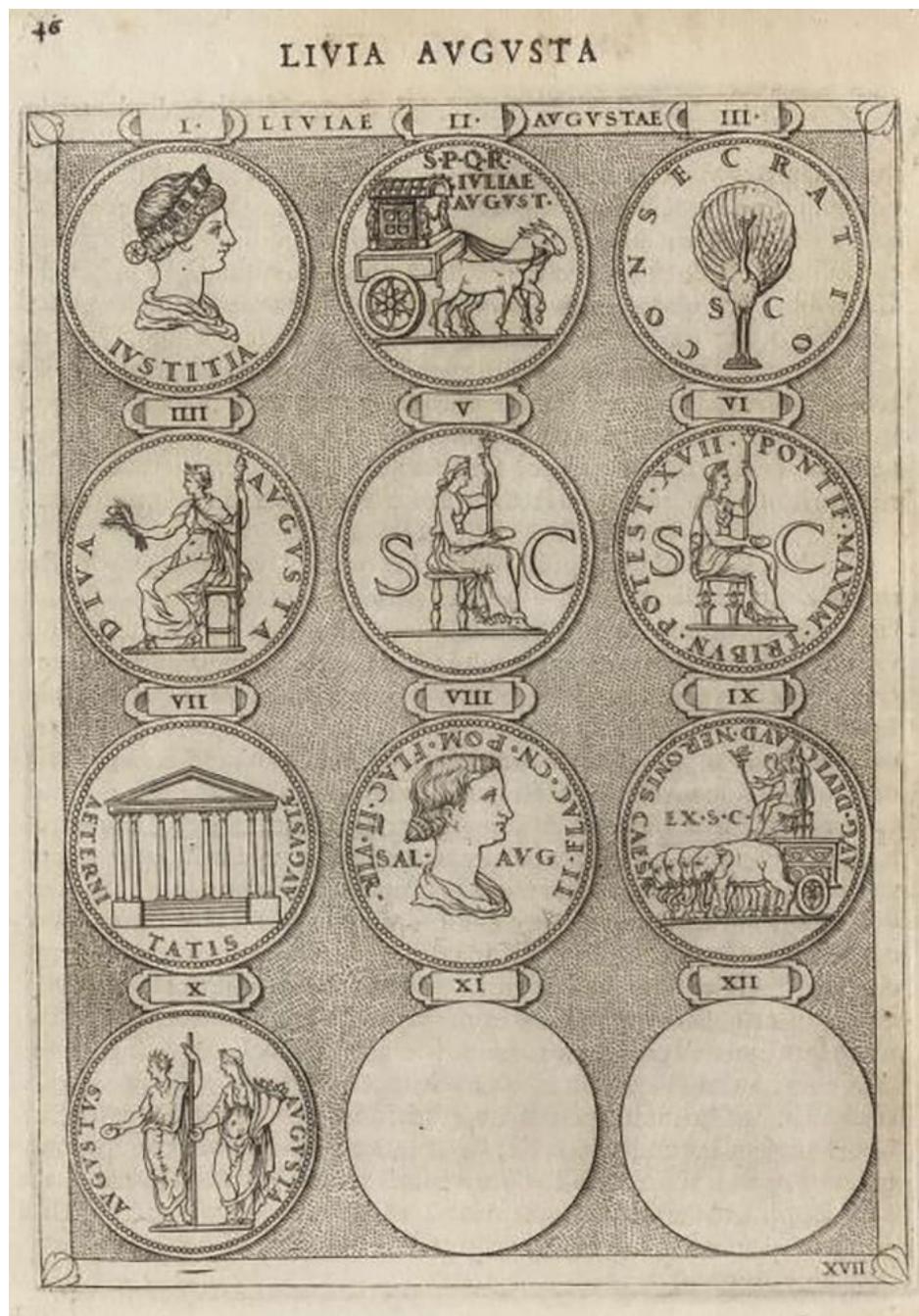


Fig. 4. Estudio numismático. Enea Vico,  
*Augustarum Imagines*, 1558.

“¿Puede un cristiano bañarse en los baños o termas en que se sacrifica a los ídolos? ¿Podrá bañarse un cristiano en aquellos baños en los que el día de la fiesta se bañan los paganos, ya con ellos, ya sin ellos? Supongamos que los paganos, viniendo de sus ídolos en el día de la fiesta, han realizado en la piscina algún rito propio de su sacrilegio, ¿podrá utilizar esa piscina el cristiano a sabiendas?”<sup>36</sup>

Estas preguntas esconden la cautela y la confusión ante la interferencia entre discursos y prácticas disciplinantes que colisionan entre sí y que pugnan por la hegemonía. El que plantea la duda a su autoridad ya ha advertido que los rituales termales paganos cuestionan la doctrina que él profesa. La disonancia, provocada por un entrecruce literal entre el espacio de experiencia de unos y el horizonte de expectativa de otros, irremediablemente estalla en el espacio público; citando a Walter Benjamin, “No hay documento de cultura que no lo sea al tiempo, de barbarie”.<sup>37</sup> En este caso, primero se percibe disonancia en una práctica cultural inmaterial (el ritual del baño), pero después, será la controversia en torno a la preservación de su espacio coligado, con todo su despliegue iconográfico, lo discutido. En este juego de olvido y recuerdo en el que los herederos de la ciudad significan históricamente sus preexistencias, la erosión, inexorablemente, juega al

36 Lope Cilleruelo, ed., *Obras completas de San Agustín*, vol. 8. Cartas (1<sup>o</sup>) 1-123. (Madrid: B.A.C.), 302-03.

37 Walter Benjamin, “Sobre el concepto historia”, en *Obras*, Libro I / Vol. 2, (Madrid: Abada, 2006), 309.

suyo con la materia. Así, más de mil años después, y asegurada la estabilidad de la *Ciudad de Dios*, tras el Concilio de Constanza y el restablecimiento de Roma como sede papal durante el mandato de Martín V (1417-1431), el objetivo de arrebatarse el papel de capital cultural a Florencia dio paso a un relanzamiento internacional de la ciudad. Una *Renovatio Urbis*<sup>38</sup> que incluirá una inversión del significado cultural de sus piedras más antiguas y que reificarán el presente, donde la mediación histórica de los artistas, arquitectos y eruditos será crucial, pero que es trasladada al habitar a través de la mediación papal que promueve los jubileos y los *Mirabilia Urbis Romae*. Las miradas ven donde antes no veían, se reconocen nuevas imágenes y significados, la memoria se redime y la controversia desaparece. Lo represivo pasa a ser exaltado. Cuando este espacio de experiencia alterado por un horizonte de expectativa humanista necesariamente retrospectivo alcanza a Fabio Calvo, este produce su *Simulachrum*. Su obra no llega a descubrir el secreto del pasado, que juega con el erudito a una serendipia que ocurre en el plano de la imaginación, en un tercer espacio que como tal es representado. Sin embargo, pese a ser una estetización, un simulacro erróneo, ¿por qué funcionó?, ¿por qué sigue seduciendo su contemplación?, ¿por qué la dificultad de aceptar el simulacro en la actualidad? Según Jean Baudrillard:

“El arte es un simulacro (...), pero un simulacro que tenía el poder de la ilusión. Nuestra simulación por el contrario ya no vive sino del vértigo de los modelos, lo cual es enteramente diferente. El arte era un simulacro dramático en el que estaban en juego la ilusión y la realidad del mundo, y hoy no es más que una prótesis estética”.<sup>39</sup>

Efectivamente, Baudrillard explica esto como consecuencia de la tecnificación del mundo; un proceso que arrebató a la realidad todos sus secretos y que ya percibieron Benjamin y Baudelaire en el París del siglo XIX. Esto provocaría una “melancolía general de la esfera artística, que parece sobrevivir a sí misma en el reciclado de su historia y de sus vestigios”.<sup>40</sup> En opinión de Baudrillard, al desvelarse tecnológicamente todo el juego y al convertirse todos los signos en una “mercancía absoluta”,<sup>41</sup> la naturaleza del arte actual es la de un simulacro de “tercer orden”<sup>42</sup> donde queda poco margen para la acción. La conservación experimental se enfrentaría, así, a trasladar la reparación de una memoria trabajada desde la imaginación y el tercer espacio a un simulacro del tercer tipo.

Contrariamente, la ciudad prerrenacentista permite la ilusión y el simulacro en convivencia con la ciencia, haciendo creíble la ficción del pasado y, si recordamos la *Utopía* (1516) de Tomás Moro, también la de futuros alternativos. Esa es “la *quotidieneté*” que inspira a Lefebvre, que veía en la cultura de la Edad Media, al igual que Ruskin y Pugin, una síntesis perfecta entre los espacios percibido, concebido y vivido, libre de las restricciones del funcionalismo urbano y de la especulación financiera:

“La alta cultura de la Edad Media (la baja cultura moderna) posee un espacio épico —el de los Romanceros, el de la Tabla Redonda— mezcla de sueño y realidad, espacio de cabalgatas, cruzadas, torneos, donde se mezclan la guerra y la fiesta”.<sup>43</sup>

“En este fin del Imperio, en esa alta Edad Media, en la vacuidad aparente se presenta un nuevo espacio que suplanta al espacio absoluto, secularizando el espacio religioso y político de Roma”.<sup>44</sup>

Pero la posibilidad de los simulacros efectivos y con capacidad estructurante no terminó ahí. La primera vez que el espacio urbano romano se concibe gráficamente como resultado del progreso técnico es con la Planta de la ciudad de Roma (1551) de Leonardo Buffalini, dibujada según las instrucciones de la *Descriptio* y del *Ludi matematici* (1450) de Alberti.<sup>45</sup> Pero más de doscientos años después, el

38 Martin V inició este largo proceso restituyendo la figura de los “directores de calle” *Magistri Viarum*, reparando San Juan de Letrán, la plaza del Panteón y el puente Milvio. Si bien la mayoría de papas siguientes hasta la fecha de la publicación del *Simulachrum* de Calvo embellecieron, restauraron y construyeron vías, plazas, edificios y puentes, destacan Nicolás V (1447-1455), Sixto IV (1471-1484) (el “Restaurator urbis”), Julio II (1503-1513) y León X (1513- 1521). Para más información, pueden consultarse: Pierluigi Erolí y otros, *Dopo l'amnesia: Restitutio et renovatio urbis Romae* (Roma: Gangemi, 1987); Nicholas Temple, *Renovatio urbis: architecture, urbanism and ceremony in the Rome of Julius II* (Routledge: London, 2011).

39 Jean Baudrillard, *La ilusión y la desilusión estéticas* [*Illusion, désillusion, esthétique*, 1997] (Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamérica, 1997), 50.

40 Jean Baudrillard, *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas* [*Le complot de l'art. Illusion et désillusion esthétiques*, 1997] (Buenos Aires: Amorrortu, 2007), 11.

41 Sobre este concepto, *Vid.*, Jean Baudrillard, “La mercancía absoluta”, en *Las estrategias fatales* [*Les stratégies fatales*, 1983] (Barcelona: Anagrama, 1985), 126-29.

42 *Vid.*, Jean Baudrillard, *El intercambio simbólico y la muerte* [*L'échange symbolique et la mort*, 1976] (Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamérica, 1992), 7.

43 Lefebvre, *La producción del espacio*, 273.

44 *Ibid.*, 293.

45 Sobre la planta de Nolli pueden consultarse: Giambattista Nolli y Ursula Salwa (ed.), *La pianta grande di Roma* (Napoli: Intra moenia, 2016); Ian Verstegen y Allan Ceen, *Giambattista Nolli and Rome: mapping the city before and after the Pianta grande* (Roma: Studium Urbis, 2013).

Rehaciendo el patrimonio arquitectónico  
controvertido, repensando el espacio  
público

Remaking Contested Architectural  
Heritage, Rethinking Public Space

JAVIER FERNÁNDEZ POSADAS

Patrimonio disonante:  
Una aproximación desde  
el arte del simulacro

Dissonant heritage:  
An approach from the art of simulacra

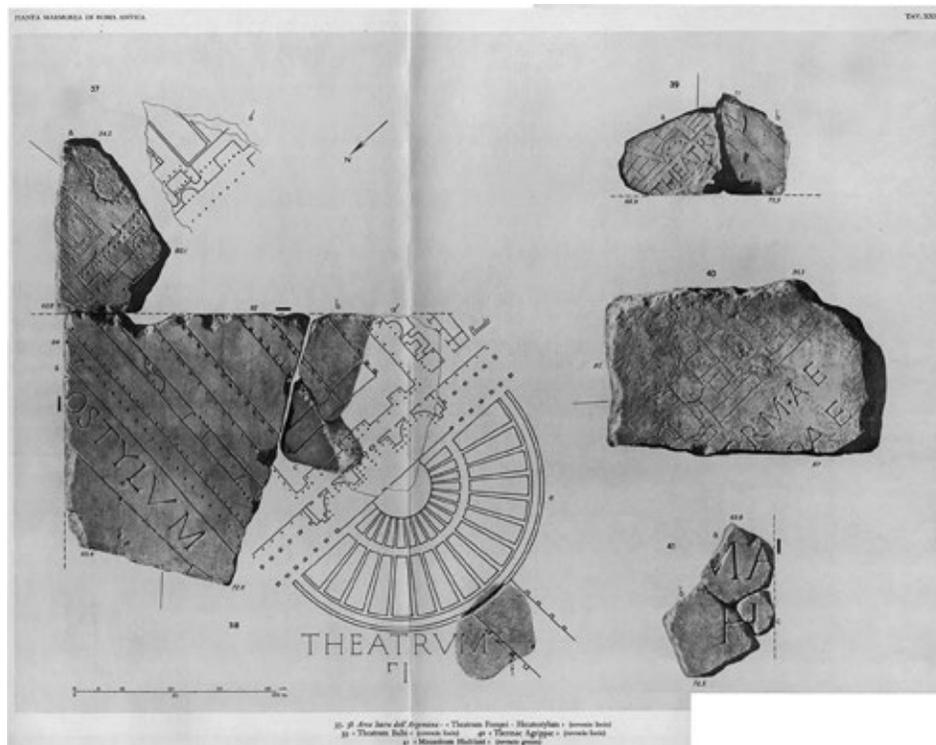


Fig. 5. Operar con el pasado: fragmentos de la *Forma urbis romae*.

descubrimiento de los fragmentos de la *Forma urbis romae*<sup>46</sup> (figura 5) seducen a Piranesi con la misma fuerza con que otros vestigios intrigaron a los primeros anticuarios, realizando otro simulacro que desafiaba la ciencia: *Il Campo Marzio dell'Antica Roma* (1762).<sup>47</sup> Para su realización fue imprescindible el acceso de Piranesi a los fragmentos, a su manipulación, a un análisis empírico que explota en la imaginación y que produce un espacio de representación fascinante por imposible;<sup>48</sup> otro simulacro consciente del poder de su simulación y que expresa la desaparición de un mundo perdido.

Si la experiencia romana pudo desarrollar así su conciencia histórica fue porque aquel patrimonio, superado el fervor iconoclasta, reconstruía la genealogía intelectual y artística de sus herederos, permitiendo una sacralización con la que, en realidad, eran ellos mismos los sacralizados. Sin embargo, la historia enseña otras experiencias donde el simulacro con el patrimonio controvertido es llevado al límite. Cuando ocurre una fricción traumática entre espacio de experiencia y horizonte de expectativa operar con la materia puede generar prácticas conservacionistas que responden a esa misma radicalidad. Es el caso del “Muro del Teseion”, un “artefacto” extirpado de la Acrópolis de Atenas y desmantelado en 1888; un collage de fragmentos de ruinas procedentes de las construcciones otomanas y bizantinas existentes en la Acrópolis derribadas tras la expulsión de los otomanos (figura 6).

Después de la independencia griega en 1830, los primeros arqueólogos griegos trabajan en la “limpieza” de toda disonancia de la Acrópolis, excavando hasta la roca madre para eliminar cualquier pasado diferente al helénico.<sup>49</sup> Aquello respondía a la intención del rey Otón I de reconstruir el entorno con un nuevo palacio que devolviera a la Acrópolis la imagen que tuvo en tiempos de Pericles. Para la realización de aquel proyecto, truncado por su imposibilidad económica, contó con el arquitecto neoclasicista alemán Leo von Klenze quien al parecer sugirió que:

“Los bloques arquitectónicos que no son de uso para la reconstrucción, pero que tienen su propio valor intrínseco se agrupen pintorescamente en pilas de mármol de manera que la Acrópolis preserve la apariencia de una ruina pintoresca. El otro material arquitectónico yacente en el suelo será... vendido como material de construcción”.<sup>50</sup>

46 Sobre el hallazgo de la *Forma urbis romae* y la documentación de sus fragmentos, *vid.*, Eloisa Dodero, “La Documentazione Grafica Della Forma Urbis Tra XVI E XVIII Secolo: Approcci, Metodi E Finalità.” *Bullettino Della Commissione Archeologica Comunale Di Roma* 117 (2016): 135-52.

47 Para una lectura sobre la visión de Piranesi sobre la Antigüedad romana, *vid.*, Jesús J. Perona Sánchez, *La utopía antigua de Piranesi* (Murcia: Universidad de Murcia, 1996).

48 Un repaso de otras representaciones científicas y ficticias de Roma puede encontrarse en: Jessica Maier, *Rome measured and imagined: early modern maps of the Eternal City* (Chicago: The University of Chicago Press, 2015).

49 Aunque la Sociedad Arqueológica de Atenas se conforma en 1837 bajo la dirección de Panagiotis Kavadias, estos trabajos iniciaron prácticamente desde la constitución del nuevo reino en un primer periodo que, entre 1833 y 1863, estuvieron dirigidos por los arqueólogos Kyriakos Pittakis y Rizos Rangavis.

50 *Apud.*, Christopher Hitchens y otros, *The Elgin Marbles: Should They Be Returned to Greece?* (London: Verso, 1997), 96, (traducción del autor).

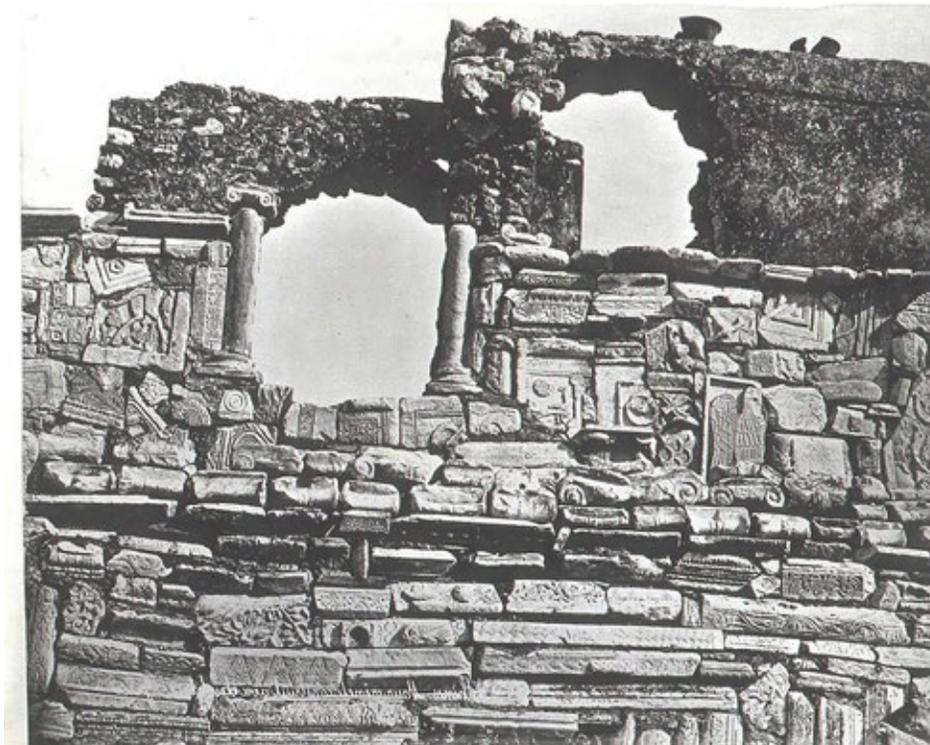


Fig. 6. "Muro del Teseion", fotografías de Félix Bonfils, circa 1870.

En este contexto de posguerra la conciencia histórica reconoce un "valor intrínseco" en la disonancia, pero el peso de la expectativa nacionalista realiza con los desechos un exorcismo que reduce el simulacro a lo pintoresco, herencia clara del romanticismo de la época. Es un ataque trágico a la realidad, sí, pero tal y como veía Baudrillard en las acciones de los dadaístas, la mantiene viva, aunque agonice. De esta forma, se fueron recogiendo fragmentos y levantando muros de la memoria como este en la Acrópolis y sus alrededores hasta que sus piezas fueron trasladadas a los museos. Teniendo esta última experiencia en mente, hagamos un salto extraordinario en el tiempo para ocuparnos brevemente de los simulacros del tercer tipo, los que conciernen al contexto de nuestra contemporaneidad.

### Simulacros de tercer orden

De acuerdo con Baudrillard, la modernidad terminó por expulsar del mundo la ilusión debido a las tecnologías y el cientificismo de las disciplinas, dando paso a una ironía que surge de una "banalidad técnica de nuestros objetos e imágenes".<sup>51</sup> Así, mientras que en el pasado el simulacro era una acción heroica donde el arte vivía y expresaba su propia desaparición, ahora gestiona las desapariciones frívolamente y sin seducción.<sup>52</sup> Baudrillard parte de Duchamp, y especialmente de Warhol para marcar un después en la operatividad efectiva del simulacro, que ahora se enfrenta a unos objetos despojados de aura y que conducen a una estetización del mundo cotidiano.<sup>53</sup> En línea con esta idea y con la crítica lefebvriana a la cotidianidad de la ciudad del siglo xx, surgieron corrientes artísticas en torno a los años sesenta, especialmente en Francia y en Estados Unidos, centradas en la apropiación de fragmentos provenientes del mundo urbano e industrial y que buscaban una salida de la abstracción total.

Así, alrededor del crítico de arte Pierre Restany se conformó el grupo de los "Nouveaux Réalistes", compuesto por artistas como Yves Klein, Jean Tinguely, Jacques Villeglé, Arman, César Baldaccini o Daniel Spoerri, mientras que, en Estados Unidos, destacan Robert Rauschenberg, Jasper Johns y otras experiencias tempranas del Pop art, los Happenings o el movimiento Fluxus. Restany pensaba que la apropiación de los objetos al estilo ready-made y el uso del ensamblaje o el reciclaje era una manera de trascender su cotidianidad bana,<sup>54</sup> una forma de

51 Jean Baudrillard, *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*, 29-30.

52 *Cfr., ibid.*, 25-26.

53 *Vid., Jean Baudrillard, La ilusión y la desilusión estéticas*, 49.

54 Pierre Restany, *Le Nouveau Réalisme* (Paris: UGE, 1978), 45.

Rehaciendo el patrimonio arquitectónico  
controvertido, repensando el espacio  
público

Remaking Contested Architectural  
Heritage, Rethinking Public Space

JAVIER FERNÁNDEZ POSADAS

Patrimonio disonante:  
Una aproximación desde  
el arte del simulacro

Dissonant heritage:  
An approach from the art of simulacra

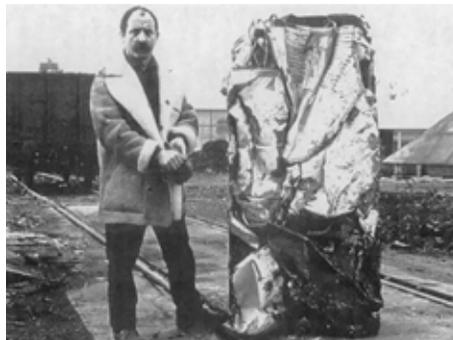


Fig. 7. César Baldaccini, *Compressed Sunbeam*, 1961. Foto: Denise Duran-Ruel.



Fig. 8. Robert Rauschenberg, *Regular Diary Glut*, 1986.

investigar y celebrar la presencia del arte en “el material de la sociología urbana”.<sup>55</sup> Podríamos citar así las series *Accumulations* de Arman o las *Compressions* de César Baldaccini (figura 7), donde este “nuevo realismo” se acerca a los desechos de la sociedad burguesa. De la misma forma, para su serie de esculturas *Gluts* Rauschenberg recogió restos industriales, “souvenirs sin nostalgia”<sup>56</sup> procedentes de una crisis petrolera en su Texas natal (figura 8). ¿Estaban transformando estos artistas en patrimonio unos desechos banales valiéndose de la posición que les otorga el museo? Si bien este uso irónico de fragmentos de la cultura material contemporánea hacen desbordar el drama al que pertenecen, su efectividad, tal y como insistía Baudrillard, está condicionada al juego de la mercancía del que no escapa el museo.

Otras experiencias artísticas más recientes parecen sortear con más éxito el paradigma del simulacro del tercer tipo consiguiendo transformar fragmentos en nuevos patrimonios, mediando en ellos una conciencia histórica que valida nuevas propuestas formales. Ejemplo de esto es la obra del arquitecto y artista chileno Alfredo Jaar, quien busca “un equilibrio entre la información y la poesía”<sup>57</sup> eludiendo la ironía en su trabajo con la memoria. Así, para el memorial en honor a las víctimas del desastre de Fukushima de 2011, recorrió las zonas devastadas por el tsunami investigando las historias que escondían los escombros, recuperando del lugar unas pizarras de las paredes de una escuela derruida; una serendipia que, como un nuevo patrimonio, conservarían la memoria de la tragedia. Instaladas en el espacio del memorial como símbolo de un aprendizaje colectivo, sobre ellas se proyectan a intervalos cronometrados la palabra “Umashimenkana” (“Demos luz a una nueva vida”), el título de un poema de Sadako Kurihara, una poetisa japonesa que padeció las bombas de Hiroshima de 1945 mientras daba a luz a su hija (figura 9). El presente convoca con violencia así al pasado, haciendo del memorial, que se completa con una escultura de otros objetos encontrados, un dispositivo de conciencia histórica donde convergen distintas memorias colectivas y que simboliza para el artista la expectativa de un futuro mejor. Sin ironía, la obra adquiere un horizonte de sentido que recuerda permanentemente la fragilidad humana ante los desastres naturales, y lo hace bajo la forma de un simulacro que se sirve de la memoria sin reconocer ningún modelo anterior.

En arquitectura, esta libertad formal del arte operando con el pasado se vio cuestionada inexorablemente en la segunda mitad del siglo xx. En su forma más extrema, el proyecto historiográfico de Manfredo Tafuri advirtió una “crisis de la operatividad de la crítica”<sup>58</sup> tras las vanguardias, denunciando certeramente la instrumentalización de la historia del posmodernismo y sus simulacros historicistas. Para Tafuri Piranesi anticipó “el divorcio definitivo de los signos arquitectónicos y de sus significados”<sup>59</sup> al violentar los fragmentos del pasado en sus *Carceri* y su

55 *Ibid.*, 46, (traducción del autor).

56 *Apud.*, Susan Davidson y Rosetta Brooks, *Robert Rauschenberg* (Valencia: Institut Valencia d'Art Modern, 2005), 19.

57 Gloria Crespo MacIennan, “Alfredo Jaar: ‘Todo arte es político’”, *El País*, 30 de diciembre de 2019, [https://elpais.com/cultura/2019/12/19/babelia/1576769591\\_189262.html](https://elpais.com/cultura/2019/12/19/babelia/1576769591_189262.html) (consultada el 23 de diciembre de 2020)

58 *Cfr.*, Manfredo Tafuri, *Teorías e historia de la arquitectura [Teoria e storia dell'architettura*, 1968] (Madrid: Celeste, 1997).

59 Manfredo Tafuri, *La esfera y el laberinto: vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta [La sfera e il labirinto: Avanguardie e architettura da Piranesi*, 1980] (Barcelona: Gustavo Gili, 1984), 50.

Fig. 9. Alfredo Jaar, *We Shall Bring Forth New Life (Umashimenkana)*, 2013.

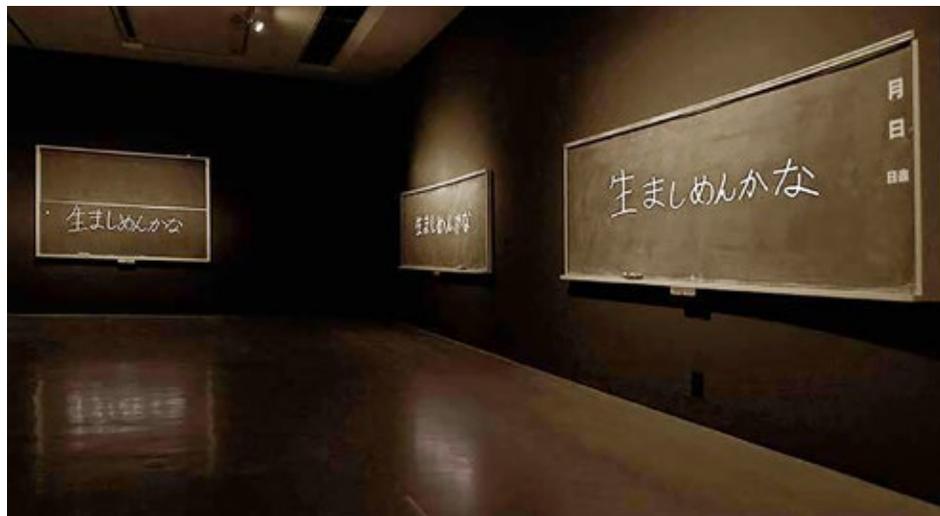


Fig. 10. Juan Navarro Baldeweg, Centro Cultural y Museo Hidráulico en los Molinos del Río Segura, Murcia, 1988. Foto: © Fundación Integra



*Campo di Marzio*. La condición mercantilista de la ciudad del siglo xx y la maquinaria funcionalista que la atraviesa, habría conducido finalmente a que los fragmentos elementales arquitectónicos chocaran entre sí, acumulándose e inutilizando la invención de nuevas definiciones formales.<sup>60</sup> No extraña así que Tafuri cite las ideas de Restany<sup>61</sup> y de la neovanguardia como un intento de intercambiar el papel operativo del arte con una nueva función persuasora que es también, fútil cualquier intento ideológico, el único papel al que podría aspirar la arquitectura: “En esta fase, efectivamente, es necesario actuar de cara a persuadir al público de que las contradicciones, desequilibrios y caos, típicos de la ciudad contemporánea, son inevitables”.<sup>62</sup>

Pero, así como el arte encuentra salidas para experimentar con éxito la disonancia y el simulacro del mundo contemporáneo, existen también ejemplos en arquitectura. Por citar algunos casos españoles, El Museo Hidráulico de los Molinos del Río Segura en Murcia de Navarro Baldeweg (figura 10), la extensión del Museo del Prado de Rafael Moneo o la ampliación del Museo de Bellas Artes de Asturias de Francisco Mangado, ejemplifican un trabajo con la disonancia histórica de las ciudades que habitamos sin aspirar a proporcionar fórmulas universales. Aceptando la condición de la ciudad como una yuxtaposición de fragmentos contradictorios y controvertidos, en estas obras este realismo les devuelve un resultado formal unitario, posible gracias a un compromiso con el pasado y con el futuro al que la conciencia histórica nos obliga.

60 Cfr., Manfredo Tafuri, Massimo Cacciari y Francesco Dal Co, *De la vanguardia a la metrópoli: crítica radical a la arquitectura* (Barcelona: Gustavo Gili, 1972), 25.

61 Vid., *ibid.*, 72-74.

62 *Ibid.*, 71.

Rehaciendo el patrimonio arquitectónico  
controversiado, repensando el espacio  
público

Remaking Contested Architectural  
Heritage, Rethinking Public Space

**JAVIER FERNÁNDEZ POSADAS**

Patrimonio disonante:  
Una aproximación desde  
el arte del simulacro

Dissonant heritage:  
An approach from the art of simulacra

## Bibliografía

- Ashworth, Gregory; J. Graham, Brian; Tunbridge, John E. 2007. *Pluralising pasts heritage, identity and place in multicultural societies*. London: Pluto Press.
- Ashworth, Gregory y John E. Tunbridge. 1996. *Dissonant Heritage: The Management of the Past as a Resource in Conflict*. Chichester, New York: John Wiley.
- Baudrillard, Jean. 1985. *Las estrategias fatales [Les stratégies fatales, 1983]*. Barcelona: Anagrama.
- Baudrillard, Jean. 1992. *El intercambio simbólico y la muerte [L'échange symbolique et la mort, 1976]*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamérica.
- Baudrillard, Jean. 1997. *La ilusión y la desilusión estéticas [Illusion, désillusion, esthétique, 1997]*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamérica.
- Baudrillard, Jean. 2007. *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas [Le complot de l'art. Illusion et désillusion esthétiques, 1997]*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Benjamin, Walter. 2006. *Obras, Libro I / Vol. 2*. Madrid: Abada.
- Brandi, Cesare. 1988. *Teoría de la restauración [Teoría del restauro, 1977]*. Madrid: Alianza Forma.
- Buchli, Victor y Gavin Lucas, ed. 2001. *Archaeologies of the Contemporary Past*. London: Routledge.
- Ceen, Allan e Ian Verstegen. 2013. *Giambattista Nolli and Rome: mapping the city before and after the Pianta grande*. Roma: Studium Urbis.
- Cilleruelo, Lope, ed. 1986. *Obras completas de San Agustín*, vol. 8. Cartas (1º) 1-123. Madrid: B.A.C.
- Crespo MacLennan, Gloria. 2019. Alfredo Jaar: "Todo arte es político". *El País*, 30 de diciembre. [https://elpais.com/cultura/2019/12/19/babelia/1576769591\\_189262.html](https://elpais.com/cultura/2019/12/19/babelia/1576769591_189262.html) (consultada el 23 de diciembre de 2020).
- Davidson, Susan y Rosetta Brooks. 2005. *Robert Rauschenberg*. Valencia: Institut Valencia d'Art Modern.
- Deleuze, Gilles. 2002. *Diferencia y Repetición [Différence et répétition, 1968]*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Dicks, Bella. 2000. *Place and Community*. Cardiff: University of Wales Press.
- Dodero, Eloisa. 2016. "La Documentazione Grafica Della Forma Urbis Tra XVI E XVIII Secolo: Approcci, Metodi E Finalità." *Bullettino Della Commissione Archeologica Comunale Di Roma* 117: 135-52.
- Eroli, Pierluigi; Paolo Portoghesi; Claudio D'Amato. 1987. *Dopo l'amnesia: Restitutio et renovatio urbis Romae*. Roma: Gangemi.
- Gadamer, Hans-Georg. 1991. *Verdad y Método*, 1 [*Wahrheit und Methode*, 1960]. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Gadamer, Hans-Georg. 2003. *El problema de la conciencia histórica [Le problème de la conscience historique, 1963]*. Madrid: Tecnos.
- Gould, Richard y Michael Schiffer, ed. 1981. *Modern material culture: the archaeology of us*. New York: Academic Press.
- Graves-Brown, Paul M., ed. 2000. *Matter, Materiality and Modern Culture*. London: Routledge.
- Hitchens, Christopher; Binns, Graham; Browning, Robert. 1997. *The Elgin Marbles: Should They Be Returned to Greece?* London: Verso.
- Jacks, Philip J. 1990. "The Simulachrum of Fabio Calvo: A View of Roman Architecture All'antica in 1527." *The Art Bulletin* 72, no. 3: 453-81. doi:10.2307/3045751.
- Kisicé, Višnja. 2016. *Governing heritage dissonance: promises and realities of selected cultural policies*. Amsterdam: European cultural foundation.
- Koolhaas, Rem; Otero-Pailos, Jorge; Carver, Jordan. 2016. *Preservation is overtaking us*. New York: Columbia Books on Architecture and the City.
- Koselleck, Reinhart. 1993. *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos [Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten, 1979]*. Barcelona: Paidós.
- Lähdesmäki, Tuuli; Luisa Passerini; Sigrid Kaasik-Krogerus; Iris van Huis. 2019. *Dissonant heritages and memories in contemporary Europe*. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan.
- Lefebvre, Henri. 2013. *La producción del espacio [La production de l'espace, 1974]*. Madrid: Capitán Swing.

- Lipovetsky, Gilles, y Jean Serroy. 2015. *La estetización del mundo: Vivir en la época del capitalismo artístico* [*L'Esthétisation du monde: vivre à l'âge du capitalisme artiste*, 2013]. Barcelona: Anagrama.
- Maier, Jessica. 2015. *Rome measured and imagined: early modern maps of the Eternal City*. Chicago: The University of Chicago Press.
- McAtackney, Laura y Krista Ryzewski, ed. 2017. *Contemporary Archaeology and the City: Creativity, ruination and political action*. Oxford: Oxford University Press.
- Nolli, Giambattista y Ursula Salwa (ed.). 2016. *La pianta grande di Roma*. Napoli: Intra moenia.
- Otero-Pailos, Jorge. 2019. Preservación experimental. *Arquine*. 17 de octubre. <https://www.arquine.com/preservacion-experimental/> (consultada el 5 de diciembre de 2020)
- Otero-Pailos, Jorge; Langdalen, Erik; Arrhenius Thordis. 2016. *Experimental preservation*. Zürich: Lars Müller Publishers.
- Pagliara, Pier Nicola. 1977. "La Roma antica di Fabio Calvo: note sulla cultura antiquaria e architettonica". *Psicon / Centro Studi Di Architettura Ouroboros*, III, 8-9: 65-87
- Perona Sánchez, Jesús J. 1996. *La utopía antigua de Piranesi*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Restany, Pierre. 1978. *Le Nouveau Réalisme*. Paris: UGE.
- Sanzio, Raffaello y Ettore Camesasca. 1994. *Raffaello: gli scritti: lettere, firme, sonetti, saggi tecnici e teorici*. Milano: Biblioteca universale Rizzoli.
- Smith, Laurajane. 2006. *Uses of Heritage*. New York: Routledge.
- Tafuri, Manfredo. 1984. *La esfera y el laberinto: vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta* [*La sfera e il labirinto: Avanguardie e architettura da Piranesi*, 1980]. Barcelona: Gustavo Gili.
- Tafuri, Manfredo. 1997. *Teorías e historia de la arquitectura* [*Teoria e storia dell'architettura*, 1968]. Madrid: Celeste.
- Tafuri, Manfredo; Cacciari, Massimo; Dal Co, Francesco. 1972. *De la vanguardia a la metrópoli: crítica radical a la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Temple, Nicholas. 2011. *Renovatio urbis: architecture, urbanism and ceremony in the Rome of Julius II*. London: Routledge.

## Procedencia de las imágenes

- Figura 1. ¿Antiguas expectativas, nuevos patrimonios? Estación de escucha de la NSA en Teufelsberg (Berlín), construida en 1963 y abandonada tras el final de la Guerra Fría. Foto: © A.Savin, WikiCommons
- Figura 2. "Roma Augusta". Marco Fabio Calvo. *Antiquae urbis Romae cum regfonibus Simulachrum*, 1527. Digitalizado en: <https://archive.org/details/ARes61118>.
- Figura 3. Marco Fabio Calvo, "Roma en tiempos de Plinio el Viejo", extraído de *Antiquae urbis Romae cum regfonibus Simulachrum*, 1527. Digitalizado en: <https://archive.org/details/ARes61118>
- Figura 4. Enea Vico, *Augustarum Imagines*", 1558. Estudio numismático. Enea Vico, *Augustarum Imagines...*, 1558. Digitalizado en "Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico": <https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=575206>.
- Figura 5. Operar con el pasado: fragmentos de la *Forma urbis romae*. Digitalizado en: [purl.stanford.edu/vj596py4524](http://purl.stanford.edu/vj596py4524) (Proveniente de: Gianfilippo Carettoni, *La Pianta marmorea di Roma antica: forma urbis Romae*, 1960).
- Figura 6. "Muro del Teseion", fotografías de Félix Bonfils, circa 1870. <https://www.ebyzantinemuseum.gr/?i=bxm.en.warehouses.13>.
- Figura 7. César Baldaccini, *Compressed Sunbeam*, 1961. Foto: Denise Duran-Ruel. <https://www.wright20.com/auctions/2019/10/20th-century-art/170>.
- Figura 8. Robert Rauschenberg, *Regilar Diary Glut*, 1986. <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/regilar-diary-glut>.
- Figura 9. Alfredo Jaar, *We Shall Bring Forth New Life (Umashimenkana)*, 2013. <https://alfredojaar.net/projects/2013/we-shall-bring-forth-new-life/>.
- Figura 10. Juan Navarro Baldeweg, Centro Cultural y Museo Hidráulico en los Molinos del Río Segura, Murcia, 1988. Foto: © Fundación Integra [https://www.regmurcia.com/servlet/s.SI?sit=a,87,-c,371,m,1071&r=CeAP-518-C\\_159\\_DETALLE\\_CENTRO](https://www.regmurcia.com/servlet/s.SI?sit=a,87,-c,371,m,1071&r=CeAP-518-C_159_DETALLE_CENTRO).