

La instalación arquitectónica como lugar para la controversia/ conversación patrimonial

Architectural installation as a place for controversy/ discussion on heritage

JOSÉ RAMÓN MORENO-PÉREZ

MARTA GARCÍA DE CASASOLA GÓMEZ

José Ramón Moreno-Pérez, Marta García de Casasola Gómez, "La instalación arquitectónica como lugar para la controversia/conversación patrimonial", *ZARCH 16* (junio 2021): 132-147. ISSN versión impresa: 2341-0531 / ISSN versión digital: 2387-0346. https://doi.org/10.26754/ojs_zarch/zarch.2021165733

Recibido: 27-12-2020 / Aceptado: 13-03-2021

Resumen

El debate actual en torno a la función cultural del Patrimonio ha superado la etapa en la que la clasificación tipológica -ligada a procesos de catalogación y protección institucional- de los bienes culturales, constituía su proceder característico, para dirigirse hacia una acción patrimonial -participada y compleja- empeñada en un modo de trabajar con los objetos del pasado, en el que se revela como fundamental su incorporación a un presente problemático. En ese escenario, las "instalaciones arquitectónicas" que caracterizan el trabajo de la arquitectura en este campo, desempeñan como escenificaciones atmosféricas de los conflictos culturales latentes, en los denominados "patrimonios controvertidos", una aportación poco estudiada. Esas instalaciones actúan como "museos de la extrañeza", en cuyos ambientes es posible innovar, activados por la participación cultural, los valores propuestos por las anteriores teorías patrimoniales.

Palabras clave

Patrimonio, instalación, valores culturales, arquitectura, musealización, flujos, habitabilidad.

Abstract

The current debate surrounding the cultural function of heritage is no longer centred on the typological classification of cultural goods —linked to cataloguing and institutional protection processes— but has shifted towards a complex, participative heritage intervention. This method of working with objects from the past highlights the necessity for their incorporation into a problematic present. The role played by architecture in this field is encapsulated in "architectural installations", which have become a relatively unexplored setting for underlying cultural conflicts in so-called "controversial heritage". These installations act as "museums of strangeness" where cultural participation allows for innovation in the values proposed by earlier theories of heritage.

Keywords

Heritage, installation, cultural values, architecture, musealisation, flows, habitability.

José Ramón Moreno Pérez. (Sevilla, 1954). Doctor Arquitecto por la ETSA de Sevilla (1993). Es Profesor Titular del Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas de la Universidad de Sevilla. Codirector y Profesor del Máster de Arquitectura y Patrimonio organizado por la Universidad de Sevilla y el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Ha dirigido numerosas tesis doctorales y trabajos de investigación. Forma parte del grupo de investigación COMPOSITE, HUM-711 de la Universidad de Sevilla. Ha sido director de la Escuela de Arquitectura de Málaga entre 2008-2012. Cuenta con una amplia trayectoria investigadora, con numerosos capítulos de libros y publicaciones, centrada en los últimos años en la definición de lo que se ha denominado "habitabilidad contemporánea". Es autor del libro publicado recientemente *Adentrándose en la sombra, hay una arquitectura...* (Málaga: RECOLECTORES URBANOS, 2020).

Marta García de Casasola Gómez. (Sevilla, 1974). Doctora Arquitecta por la ETSA de Sevilla (2012), con la tesis *Memoria, Tiempo y Autenticidad: tres ficciones para intervenir e interpretar el patrimonio*. Es Profesora Asociada LOU desde 2004 y forma parte del grupo de investigación HUM-711. Desde 2003 trabaja en el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico como arquitecta, Jefa del Departamento de Proyectos, desarrollando fundamentalmente Diagnósticos y Proyectos de Intervención en Bienes Inmuebles del Patrimonio Histórico Andaluz.

“Estamos viviendo un momento increíblemente emocionante y un poco absurdo, a saber, que la conservación nos está superando”

R. Koolhaas

“... celebramos la idea de que la preservación en sí misma es una celebración de la vida con visión de futuro, que es una forma de ver algo que parece desvanecerse o desaparecer e incubar nueva vida en su interior. La preservación siempre está suspendida entre la vida y la muerte...”¹

M. Wingley

Controversia vs conversación

- 1 Ambas citas se encuentran en *Preservation Is Overtaking Us*, de R. Koolhaas, J. Otero-Pailos y M. Wingley (Nueva York: Columbia Book on Architecture and the City, GSAPP Books, 2014)
- 2 Un obrar plasmado en múltiples intentos -según Boris Groys- de “descenso al flujo material del mundo”, respondiendo a una configuración, en cuyo interior sus componentes, disuelven su personalidad e intereses, insertos y dominados por un discurso de la Totalidad, comportándose respecto a su entorno, como un sistema auto-organizado, capaz de existir al margen de las condiciones que lo envuelven. B. Groys, *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. (Buenos Aires: Caja Negra, 2016)
- 3 La iniciativa que la Cultura moderna pone en marcha, al cuestionar la continuidad de las generaciones que se suceden en el proceso civilizatorio, un debate que recorre las diferentes posiciones de la antropología cultural, explica y reclama la centralidad de la práctica patrimonial como dispositivo institucional, capaz de separar esta cesura generacional. Precisamente es en el espacio entre ambas prácticas culturales, donde se inserta el debate propuesto por la revista y en donde la arquitectura contemporánea ha residenciado una parte de su ejercitación. Véase P. Sloterdijk, *Los hijos terribles de la Edad Moderna*. (Madrid: Siruela, 2015) y J.R. Moreno Pérez, *Adentrándose en la sombra, hay una arquitectura...* (Málaga: Recolectores Urbanos, 2021)
- 4 Este es el procedimiento analizado por Boris Groys en su *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural* (Valencia: Pre-Textos, 2005), consistente en una continuada atracción hacia la superficie del archivo de algunos de los objetos culturales que contiene, para ser expuesto de un modo innovado: sólo “una superficie más extensa y mejor iluminada” puede actuar como soporte para extender y explicar ese objeto, lo que permite esa sobreexposición y su forma: la instalación de los nuevos *artistas-cuidadores*. Para una perspectiva de sistema sobre esos fenómenos. Véase también Niklas Luhmann, *La realidad de los medios de masa* (México D.F.: Anthropos, 2000)
- 5 Véase Alfredo Jaar en, VV.AA., *La Política de la Imágenes* (Santiago de Chile: Metales Pesados, 2008)

Al comparar el Patrimonio —entendido como un subsistema cultural— con ese otro modelo de organización, ensayado por el arte occidental desde final del siglo XIX, conocido como “obra de arte total”,² es posible imaginarlo como un territorio constituido por las capas encabalgadas de la Cultura y la Naturaleza, como una dilatada obra de arte total, en la que los agentes que la producen y gestionan desempeñan su labor sujetos por una sucesión de rutinas institucionales.³

Sin embargo, la aparente y personal autonomía de esos agentes, queda comprometida por la fluidez que buscan introducir los continuos desplazamientos, en los que, diversas dimensiones de lo político, lo social, lo económico y lo cultural se entrelazan, para demandar —innovadoramente— sucesivas ampliaciones de los territorios consolidados.

Las tensiones creadas entre el reafirmarse en la invariancia y su obligada respuesta a las determinaciones innovadoras, no han conseguido trastocar el estatuto de estaticidad y permanencia de su núcleo duro, heredado de su fundación institucional en el siglo XIX. Incluso los requerimientos introducidos por la memoria del Holocausto o las demandas identitarias de la Post-Colonización, han podido ser integrados en esa matriz —axiomática y conservadora— hasta llegar —en algunos casos— a una ampliación tímida de sus campos de acción tradicionales. De la misma forma, las amenazas tecnológicas a su estatuto de *gran archivo* de las huellas del pasado, introducida por la informatización y virtualización de sus contenidos —“de huellas sin aura a aura sin huellas”, según Groys—, se han saldado con una apropiación superficial de su instrumentación, olvidando cualquier debate sobre lo que ellas supongan, para la reconsideración de su estatuto.

Es en el marco de esta dinámica, donde parece insertarse el debate abierto por el *patrimonio controvertido*, una categoría producida por el enfrentamiento de una determinada memoria —más bien, imaginario— social, participada y artificial, que demanda un proyecto patrimonial alternativo, y la ortodoxia institucional del territorio cultural del Patrimonio. La casuística a la que pertenece esta problemática, puede situarse en el interior una dinámica cultural contemporánea impulsada por el enfrentamiento entre valores heredados del pasado y su deconstrucción e inversión por los valores emergentes; es en su seno, donde se hacen evidentes las insuficiencias de cualquier marco institucional para responder a aquellos requerimientos, que provienen siempre de sus márgenes e invaden el territorio anteriormente definido hasta ocupar sus soportes, funcionalizándolos alternativamente.⁴

Frente a este acontecer de la época, al que el arte ha respondido en primer lugar, la arquitectura —al menos de la mano de aquellos que la entienden como política cultural—⁵ se ha ofrecido como mediadora, sintiéndose capaz de ofertar con sus escenificaciones, un soporte para un encuentro que transmute la controversia en una dialógica común; presuponiendo que esa arquitectura puede recuperar aquella condición de los espacios de pacificación social de los que nos hablaba —en sus comentarios de Bataille— Dennis Hollier. Aunque a menudo hay quien

Rehaciendo el patrimonio arquitectónico
controvertido, repensando el espacio
público

Remaking Contested Architectural
Heritage, Rethinking Public Space

JOSÉ RAMÓN MORENO-PÉREZ
MARTA GARCÍA-CASASOLA

La instalación arquitectónica como lugar
para la controversia/conversación
patrimonial

Architectural installation as a place
for controversy/discussion on heritage

- 6 Una doble condición a la que responden los planteamientos de esa arquitectura, haciéndose espacio de hospitalidad, abierto a distintos tiempos, ideologías o estéticas, relevando al proyecto por la composición, no solo formal, como arte de juntar lo heteróclito y lo heterogéneo. Véase P. Nicolín, "Las imágenes y lo moderno", *Lotus International* 102 (1999), 30-32.
- 7 Entramos en una historicidad compleja, en la que el transcurrir de las obras se descoloca de su referencia objetiva temporal y abre sus hallazgos a un intercambio discursivo con otras obras -anteriores o posteriores- tramando una temporalidad, que J. Quetglas, ha calificado de profética. Véase *Restos de arquitectura y de crítica de la cultura* (Barcelona: Arcadia, 2017).
- 8 Se toma prestado este título de un texto de Tafuri, *Storia dell'architettura italiana (1944-1985)* (Torino: Einaudi ed., 1986), puesto que designa un lugar conceptual similar al que nos ocupa. Véase también Z. Bauman y A. Santos Mosquera, *Vida líquida (Contemporánea)* (Madrid: Austral, 2013).
- 9 Para una revisión del término, véase H. Belting, *Antropología de la imagen* (Madrid: Katz, 2002) 71-109 y J.R. Moreno Pérez, *Adentrándose en la sombra, hay una arquitectura...* (Málaga: Recolectores Urbanos, 2020), 48-59.
- 10 Con la reivindicación de la *formatividad* como técnica de pacificación, se refiere este fenómeno a una temporalidad pasada -como ha mostrado V. Flusser- la condición que corresponde al tiempo de la "imagen técnica". Se entiende este proceder como anacrónico, en el entendimiento que del término hace Didi-Huberman. Véase V. Flusser, *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad* (Buenos Aires: Caja Negra, 2015) y G. Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2012).
- 11 Es una referencia al proceso que se conoce como "el retorno de lo incomprendido" y que se ha analizado en el Seminario celebrado en Sevilla en el año 2016. La información del mismo está disponible en la web de la Biblioteca de la ETSAS. <https://bib.us.es/arquitectura/noticias/el-retorno-de-lo-incomprendido> (consulta 05/01/2021).



Figura 1. Museo de judío. D. Libeskind. Berlín.
(Alemania) Fuente: Marta García-Casasola, 2005.

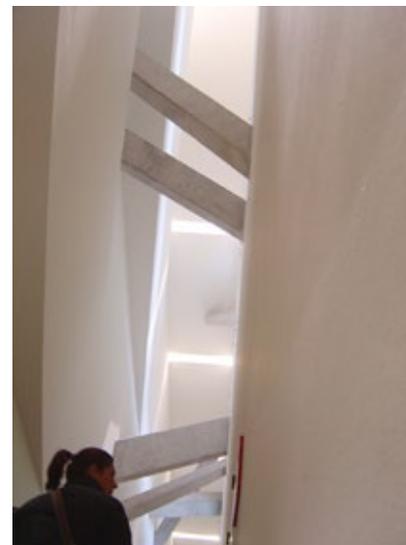


Figura 2. Museo de judío.
D. Libeskind. Berlín. (Alemania)
Fuente: Marta García-Casasola,
2005.

recuerda, que cualquier comunidad que allí pueda ser gestada, no deja de ser una *comunidad terrible* y con ello insuficiente para alcanzar a representar una memoria común, no ficticia y participada.⁶

En esta nueva ejercitación arquitectónica, que asume las posibilidades que le ofrecen su inserción en los *campos de batalla* que caracterizan la contemporaneidad, es posible encontrar planteamientos que, volviendo la mirada sobre la naturaleza formal de la objetualidad arquitectónica, despliegan estrategias espaciales que persiguen activar y mediar en esos conflictos: sus ensayos se extienden desde lo geopolítico a lo institucional, desde el mercado a la cultura, de la mano de diversas acciones que van desde la búsqueda de una elementalidad facilitadora del protagonismo social de sus ambientes hasta la alineación de su hacer con la práctica del reciclaje.⁷

El umbral y el problema⁸

¿Con quién se alían esos lugares patrimoniales⁹ —re-presentados por el “medio de la comunicación” como simples obras de arquitectura— en el enfrentamiento que mantienen, en nuestra contemporaneidad pasado y futuro?¹⁰

Estos lugares se encuentran inmersos, aún desde la inconsciencia, en ese frente de batalla donde dos imágenes del tiempo se confrontan. Ahora, cuando la necesidad de la supervivencia lleva a afrontar finalmente, la indecibilidad de qué salida es posible en una situación inefable, esas imágenes del tiempo, explicitan un conflicto, en el que el papel de los lugares patrimoniales-obras arquitectónicas está animado por una pluralidad de controversias, que escenifican esa confrontación y afectan a la vida que albergan.¹¹

Desde este diagnóstico, hay una pregunta que encarna las posibilidades de la arquitectura en este conflicto: ¿son esas obras de arquitectura capaces de formular unos lugares patrimoniales, pertenecientes a esa situación de conflicto, en los que esa controversia se convierta en conversación, una especie de replie-



Figura 3. Memorial al holocausto. P. Eisenman. Berlín. (Alemania) Fuente: Marta García-Casasola, 2005.

gues interiores —“abrigos de corteza”—¹² de esa superficie dura y brillante del Espectáculo?

Y si es así: ¿a quién elegirían como representantes de esas dos imágenes del tiempo, en un diálogo escenificado por la interacción entre espacio y cuerpo, tal como aparece en la arquitectura?

12 La metáfora se debe a Chantal Maillard y viene formulada así: “Prestar oído/ Un hueco abierto en el tronco de un árbol. Deshabitado. Oscuridad matricial. Abrigo de corteza...”, en su libro *La mujer de pie* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2015).

13 No se puede olvidar que toda técnica cultural de la comunicación -la arquitectura lo es- viene comprometida por un sumatorio de acciones, que ciegamente avanzan hacia una *coinmunidad* planetaria y compromete -deconstruyéndola- la axiomática sobre la que la Arquitectura Moderna se formula. Véase P. Sloterdijk, *Has de cambiar tu vida* (Valencia: PRE-TEXTOS, 2012).

14 Dos referencias se dan la mano, desde posiciones distintas en contestar a la pregunta formulada. De un lado, Jacques Derrida que en sus *Espectros de Marx* (Buenos Aires: Editorial TROTТА, 2003) no deja de responderla; y del otro, Peter Sloterdijk, que se pregunta ¿por quién escuchará la *buena nueva* de esa *coinmunidad* planetaria?

15 Y ello no sólo es una advertencia, sino un aprendizaje, después del largo recorrido del arco clásico-moderno. Véase J.J. Lahuerta, *Humaredas. Arquitectura, ornamentación y medios impresos* (Madrid: Outer Ediciones, 2010).

¿Al asociacionismo identitario, que como una corriente compensatoria o una *co-munidad terrible*, recorre el Planeta;¹³ a las *víctimas* de los sucesivos holocaustos que se suceden en los dos últimos siglos; a los intentos de democratización de cualquier orden jerárquico; a su deconstrucción?¹⁴

Y del otro lado, ¿tal vez, a los irreductibles y ciegos agentes institucionales, que convirtiendo en solipsismo sus argumentos y valores, actúan como corte internacional; a la academia que manosea los restos del pasado, hasta convertirlos en valores de cambio de una anacrónica bolsa cultural?

Los ejércitos se forman, sin dejar de observar a la *imagen del tiempo* que le corresponda como estandarte, pues es quien los convoca y hace un común de sus diferencias. Entre ellos la arquitectura, que tiene el ánimo de pertenecer a ambos lados, pues es una mediadora en conflictos, por ingenua que sea la actitud de su obrar, su reiterada ejercitación en los entrelazamientos, le ha llevado a advertir, hasta convertirse en una *inteligencia general* propia, que su configurarse como obra, camina sobre una grieta profunda y móvil, en la que yacen sepultados muchos de los intentos que le precedieron y sobre la que no cesa de extender puentes.¹⁵

Sabe, esa *inteligencia general* de la arquitectura, de esa amenaza, está advertida y recelosa, su ejercitación se ha ido haciendo más precavida, previsora y desafiante. Atrás quedaron viejos debates sobre el “valor de uso” y el “valor de culto” o, al menos se han transformado con otros argumentos, pues lo que ha cambiado radicalmente, hasta dibujar una línea de horizonte insalvable, es el contexto al que ahora se refiere: el Espectáculo. Y en su interior: simulacros, superficialidad, bana-

Rehaciendo el patrimonio arquitectónico
controvertido, repensando el espacio
público

Remaking Contested Architectural
Heritage, Rethinking Public Space

JOSÉ RAMÓN MORENO-PÉREZ
MARTA GARCÍA-CASASOLA

La instalación arquitectónica como lugar
para la controversia/conversación
patrimonial

Architectural installation as a place
for controversy/discussion on heritage

lidad, agitación, juegos, apariencias mediáticas, ... esos son los palos de un cante coral, aunque diferencial, filtrado por otros lenguajes ajenos, que lo conducen a ser lo que no son, pero sí a aparentarlo. Su sonoridad ocupa el umbral donde se dan cita, en un tránsito retenido por la irresolución del problema que les ocupa.

Arquitecturar supone componer valores. El cambiante concepto de valor

La conservación del patrimonio —siempre *controvertida*— está condicionada por los valores propuestos por una renovada teoría, que —desde el culto... a los monumentos de Alois Rielg—¹⁶ ha tratado de conceptualizar las características propias de los objetos patrimoniales, reconociendo que en ellos se dan cita dos tiempos simultáneos, que se representan a través de sus valores rememorativos y sus valores de contemporaneidad; un tránsito que se guía por las respuestas dadas a las problemáticas que la introducción de la *mercancía* genera en el intercambio social y cultural de las economías capitalistas. Por ello, largo, extenso y cambiante, en el que cualquier producto cultural¹⁷ representa esta doble temporalidad, una dinámica a la que el patrimonio parece responder, fijando sus valoraciones como una axiomática, olvidando que su territorio constituye un subsistema de la Cultura.

Sin embargo, esta manera de entender el problema patrimonial que ha caracterizado todo el siglo xx y parte del xxi, a partir de una primera consideración moderna del concepto de valor, ha sido cuestionada recientemente por varios autores que han apuntado “una necesaria revisión de los valores del patrimonio cultural: del culto moderno a los monumentos al culto hipermoderno de la cultura”,¹⁸ re-contextualizando culturalmente la trayectoria autónoma que las teorías patrimoniales habían seguido, de la mano de los requerimientos de interacción, identidad y participación.¹⁹

En este sentido, interesa especialmente la capacidad de sugerencia de los bienes culturales, sus posibilidades de alentar procesos cognitivos, en los que se diluya la vieja dicotomía del sujeto y el objeto, protagonizada por una nueva estética de las atmósferas y configurada por los dispositivos contemporáneos de las instalaciones.²⁰ Ya que el patrimonio se constituye por su puesta en presente en un ejercicio de transferencia, donde lo que importa es cómo el mensaje del pasado se proyecta y sus efectos en la recepción participada que en esos ámbitos se presentan. Por ello, el Patrimonio “Nada (tiene) que ver con el *pater*, no viene impuesto desde arriba con autoridad, sino que es algo que nace como una niebla informe, sin cabeza del tiempo y de la experiencia de aquello que es radicalmente colectivo, desde abajo o incluso desde lo ínfimo.”²¹

Precisamente porque la arquitectura se ha comprometido con estos enfoques emergentes, en su doble condición de productora de objetos y significados, ha proporcionado soportes espaciales, escenarios de encuentros y atmósferas, para que en la vida contemporánea sea posible explicitar aquello que tiene valor, persiguiendo activar estrategias de puestas en escenas en las que se manifieste que estamos abocados a habitar edificios del pasado. En este sentido, la advertencia de R. Koolhaas es una llamada a la formulación alternativa de su íntimo acontecer, pues sólo estableciendo la continuidad perdida será posible formular su subsistencia.

Representando así la oscilación cultural recogida en la duda o la pregunta abierta por la cultura occidental ante la muerte, respondida alternativamente en cada etapa histórica por una *teoría de la inmortalidad* —de la que el patrimonio formaría parte— o alternativamente con una cultura de la vida comprometida a la que ahora se incorpora un culto. Para comprender mejor —volviendo sobre los pasos y los

16 A. Rielg *El culto moderno a los monumentos*. (Madrid: Visor. Dis., S.A. 1999).

17 Así se muestra en los análisis de varios autores del post-estructuralismo, cualquier producción es cultural, pues sus objetos portan una significación, están informados por la misma. Véase J. Baudrillard y J. Nouvel, *Los objetos singulares* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A., 2001) y F. Broncano, *Espacios de intimidad y cultura material* (Madrid: Cátedra, 2020).

18 I. González-Varas en *Las ruinas de la memoria* (México DF: Siglo XXI editores, 2014), 35-42.

19 Véase N. Leach, *Belonging*, en AA Files nº49 (Londres: AA School of Architecture 2003), 76-82.

20 Se usa el término a lo largo del artículo teniendo en cuenta dos grupos de definiciones: desde el mundo del arte, la realizada por I. Kavakov y B. Groys, en una conversación larga y extensa, recogida en *De las Instalaciones: Un Diálogo entre Ilya Kabakov y Boris Groys. Otoño 1990* (Cali: <http://www.lugaradudas.org/archivo/pdf/cuartilla5.pdf>); y desde la arquitectura, por P. Nicolín, “Cos’è questo? L’architettura” y F. Purini, “Allestire y A. Branzi, L’allestimento come metáfora di una nuova modernità”, ambos en *Lotus International* 115 (2002). Véase para el otro término, la definición de G. Böhme, *Atmosfera, estasi, messe inscena* (2010), 99-104.

21 J.J. Lahuerta en *La nueva Sala Beckett de Flores y Prats*. (Barcelona: Ayuntamiento y Arquine, 2020).

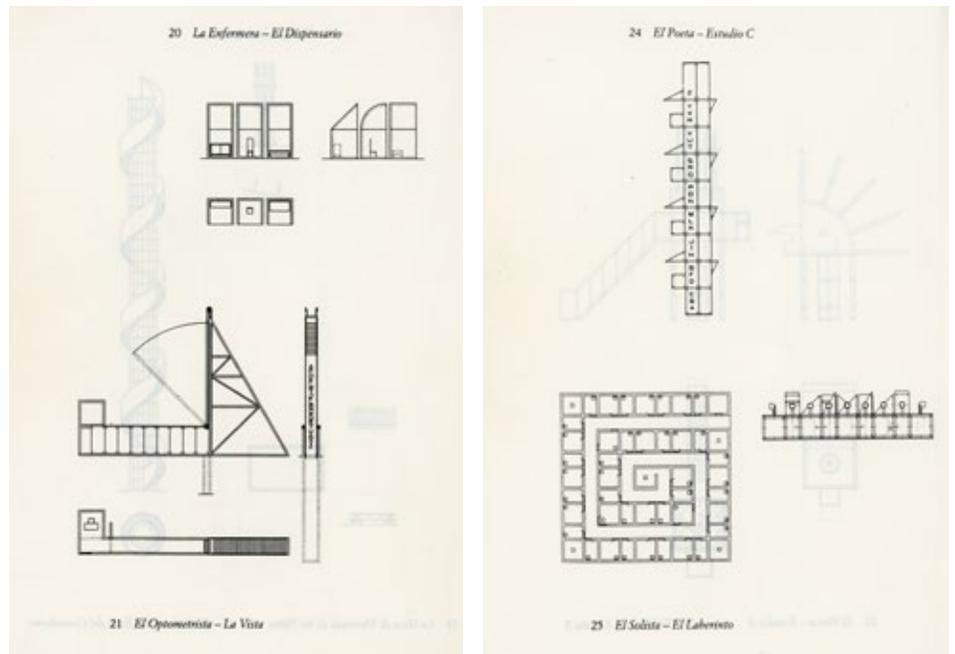


Figura 4. *Víctimas*. John Hejduk, 1986.
Fuente: John Hejduk (1997), *Víctimas*.
Murcia: Librería Yerma. Arquitectura.

gestos de esa dinámica patrimonial producida por esa oscilación cultural— la maraña que se ha creado, esa niebla informe de la que habla Lahuerta, debemos de apostar por un modo renovado de entender la conservación —¿preservación?— como *performatividad* cultural capaz de abrir caminos para la recuperación de una continuidad —ya no tan solo material: reciclaje— sino de hábitos y consciencia.

En este sentido, la vía abierta por una consideración autónoma y propia de la producción edilicia, como objetualidad histórica con su lenguaje y continuidad, enunciada tempranamente por R. Moneo, constituye una prueba de vida del papel desempeñado por la arquitectura en las últimas décadas, en su “trato con las cosas cubiertas por las cenizas del tiempo”, una negociación con los objetos contemporáneos que incorpora a los viejos modos de la restauración y cuya concepción de la rehabilitación es esclarecedora, incorporando escalas como las de las infraestructuras del paisaje y admitiendo su pertenencia a una cultura de la post-producción, que aloja así la ya prolongada e histórica vida de lo patrimonial.²²

De esta forma, la cultura arquitectónica ha interiorizado reflexivamente el debate que antes la informaba desde las teorías externas de lo patrimonial, adentrándose en una acción compartida dialógicamente con las otras disciplinas, donde el valor del Bien es definido a partir de su singularidad y de la síntesis de los diversos componentes que lo informan.

Instalaciones como dispositivos atmosféricos: hacia una *Ciencia de la Cultura*

Que hablen esos lugares patrimoniales-obras arquitectónicas, creadas por la cultura arquitectónica contemporánea a partir de la revisión de sus presupuestos modernos y que han dado lugar a una cartografía que recoge explícitamente el enfrentamiento entre una cultura de lo instantáneo y una restauración de la continuidad, algo que se sustancia en asumir una apuesta con muchas pretensiones, en palabras de Sloterdijk.²³

Primera instalación: *Víctimas*

Y así, la caligrafía menor del desplegable,²⁴ sutil y etérea como si describiera el mecanismo interior de un reloj, como imagen de un tiempo-medio que se quiere construido y habitado por las vidas irreductibles de los ciudadanos y por la

22 N. Bourriaud, *Posproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004).

23 P. Sloterdijk, *En el mismo barco* (Siruela: Madrid 2008), 67.

24 Se refiere al tipo de dibujo que representa una planta general del proyecto *Víctimas* (1986), que es recogida en la publicación en español en una doble página; la trama de puntos que subyace pero no toca las ruinas de las antiguas edificaciones, de infausta memoria, no es sino el resto abstracto -proyectado- de lo más tangible de ese futuro lugar llamado *Antaño*: el de la plantación de un bosque.

Rehaciendo el patrimonio arquitectónico
controvertido, repensando el espacio
público

Remaking Contested Architectural
Heritage, Rethinking Public Space

JOSÉ RAMÓN MORENO-PÉREZ
MARTA GARCÍA-CASASOLA

La instalación arquitectónica como lugar
para la controversia/conversación
patrimonial

Architectural installation as a place
for controversy/discussion on heritage



Figura 5. Daniel Libeskind. Dibujo para el
Concurso del Museo dibujo de Berlín (1999)
Fuente: revista El croquis 80, 1996, p. 40.

25 En estas iniciativas, entonces escasas, ahora
frecuentes, se compaginan dos temporalidades,
que están en la base de la confrontación entre
pasado y futuro: la de la agricultura -con su
tiempo cíclico- y la de la modernidad -que
quiere que el futuro sea pasado.

26 Tiempo de plantación, de espera y cosecha,
tiempo anacrónico en medio de la aceleración
urbana. Este proyecto de John Hejduk, titulado
Víctimas, es de 1986 y en su desarrollo se
enuncian muchas tendencias de lo que será
la contemporaneidad de los 90, que ahora se
explicitan por descripciones como las de M.
Garcés o V. Flusser. Véase *La escuela de los
aprendices* (Barcelona: Galaxia Gutenberg,
2020) o *El universo de las imágenes técnicas*
(Buenos Aires: Caja Negra, 2015), 183.

27 No se habla de un tiempo abstracto, sino
encarnado y materializado en la ejercitación
humana, como propone G. Agamben en *La
comunidad que viene* (Valencia: Pre-Textos,
1996).

28 Hay una metáfora escondida en este viento
impulsado, la de la Arquitectura como Ninfa, que
se propone en J.R. Moreno Pérez. *Adentrándose
en la sombra, hay una arquitectura...*, *Hay una
arquitectura* (Málaga: Recolectores Urbanos,
2020). Ha sido Calasso quien ha presentado
la figura de la Ninfa, siguiendo a Aby Warburg,
como una invariancia del arte occidental, que
anacrónicamente aparece en cada uno de sus
presentes. Véase *La locura que viene de las
Ninfas* (Madrid: editorial Sexto Piso, 2008) y *El
cazador celeste* (Barcelona: Anagrama, 2020),
40-41.

memoria monstruosa del Holocausto encarnada en estos signos imposibles, que
figuran una multiplicidad de los latentes tiempos urbanos que ellos explicitan, en-
trelazando ambas imágenes: la del pasado y el futuro, depositándolas así en un
pliegue urbano en donde habiten las *Víctimas*; que tan solo una permacultura —el
*proyectarse*²⁵ de una naturaleza cultivada— podrá acoger en el transcurrir de la
vida urbana, desde ese momento inaugural de la primera plantación.²⁶

La objetualidad propuesta esconde —en ese espacio interior de su archivo— que
como el *Cuarto de Madame Panckoucke* celebra lo mágico, un conjunto de piezas,
que permiten un determinado juego-envoltura del cuerpo y la memoria, hasta con-
vertirlas en dispositivo para una subjetividad alternativa; sí, parque de atracciones,
claro, que por la interacción voluntaria y colectiva de cada una de ellas es capaz
de aposentar el *qué* del pasado en el presente de ese lugar —¿podríamos llamarlo
Antaño?— y entonces, atravesado por tiempos vitales distintos, que se van tra-
mando en la mente del habitante hasta constituir el horizonte de una “comunidad
que viene”: la continuidad viene así proyectada.²⁷

Se asume una nueva situación ante los efectos proyectados por una *inteligencia
general* de la arquitectura, mostrada en ese otro dibujo-ideograma que —como
una latencia, una demora o una semilla— acoge las líneas de fuerza del *frente de
batalla* y encomienda a la arquitectura que impulse una brisa que agite su ropaje,²⁸
para que en ese pequeño movimiento de su vestidura envuelva con un aura su
cuerpo y así sea un *limei*, una banda ancha para el intercambio pacífico —cultural—
de los contendientes, que si siguen luchando, lo hacen con otras armas. Sí,
de nuevo, *La Prise de la Concorde*.

Si los dibujos de Hejduk buscan insertarse en *el flujo de lo real* a través de la comu-
nidad de sus futuros habitantes, que así se incorporan a ese lugar como guardia-
nes de su permanencia, de su memoria, estableciendo una continuidad rota por

un conflicto convertido ahora en controversia; los de Libeskind, convocan un más allá del plano presente de Berlín, afirmándose en aquella tesis que enunciaba que: “los muertos son la imaginación de los vivos...” Revela así el halo de la figura de esa imaginación, el espectro que aparece al restablecer sus huellas, como paso previo para ser conscientes de una tradición desaparecida y, con ello, de la forma de la obra, que no es gesto creativo, sino *hacer justicia* a un pasado, del que aún nos llegan los ecos amortiguados de los registros técnicos de su sonoesfera.²⁹

Segunda instalación: Centro Knut Hamsun

Que la sonoridad o la roturación de la tierra estén en los comienzos del proyecto, permitiendo que sus componentes entren en composición, significa que estas arquitecturas han asumido el tiempo de la vida como el tiempo al que incorporar las imágenes de los contendientes —del futuro y el pasado—, haciendo que esa confrontación acceda a un lugar ocupado, promovido por el obrar de la arquitectura, que así cambia espacio por sonido y forma por las huellas del habitar de quien se dan cita en ella.

Una situación sobre la que surge la pregunta: ¿estamos en “un momento derogatorio, preludio del Purgatorio”?³⁰ y si es así, ¿cuál es la senda en la que se adentra esta arquitectura, este obrar lugares con vocación del *abrigo* o *concordia*?

Es cierto que en esos lugares-obras no dejan de oírse los ecos amortiguados de las voces o los silencios que emiten o callan ambas imágenes del tiempo, pero también de posibilidades nunca contempladas, de ellas se vale este obrar, proponiendo diversas figuras de tiempo, que no pretenden alcanzar una lengua común, sino inaugurar un pequeño diálogo entre hablas muy diferentes: naturaleza, artificio, cultura, simbiosis, capital, identidad, deseos,... todas esas facetas que dibujan prácticas alternativas: reciclaje, mediologías, permacultura... con la ambición de convertirse en un ojo-contenedor invertido, en que vivan los habitantes de un planeta, dentro del cual por ahora sólo cabe instalarse en esos *abrigos de corteza*. Es posible contemplar ese conjunto de lugares como la emergencia lenta y pausada de una nueva topología planetaria, en la que su tiempo-espacio pertenece a una espera, vivida como plenitud o como retención; habitar esos umbrales supone una temporalidad duplicada, que escinde cualquier organicidad, algo que esta arquitectura se empeña en recuperar.³¹

¿Cómo podría entenderse la recuperación de un topos milenario como el de la cámara mortuoria por parte del mundo del arte en las últimas décadas?³² Aquí ese topos viene figurado como mastaba oscura, salpicada por vivos colores, cuya espacio interior, vacío, pleno de luz y sombra y verticalizado, permite que se aloje cualquier recuerdo de un imaginario que quiso ser colectivo; cuyos huecos se abren al horizonte de una naturaleza envolvente, atesorando el deseo de que en esa convocatoria de su visibilidad, permanente, pueda recuperarse la memoria perdida de un pueblo.

El arranque de una posible respuesta a ese interrogante puede encontrarse en la división de las edades de la civilización humana, entre aquellas etapas que apuestan por los valores de la vida o la muerte, una sucesión que se hace dramática con la llegada de la modernidad y el desarraigo de cualquier continuidad impuesta por sus modos de vida. Aquí en el centro Hamsun (Hamarøy, Noruega), proyectado (1997-2009) por Steven Holl, se aprecia una respuesta a la inquietud vital compartida con la cultura contemporánea, a través del rescate de un personaje literario —Knut Hamsun— en cuya obra se representan las contradicciones extremas entre Cultura y Vida moderna.³³

29 En la memoria del proyecto presentado al Concurso para un museo judío en Berlín, Libeskind enuncia los elementos con los que se compone la figura propuesta, uno de ellos es la trama que se forma al unir las posiciones asignadas en la época anterior a la entrada de los nazis en el gobierno, de las localizaciones de los terminales telefónicos de familias judías.

30 M. Enard, *El banquete anual de la Cofradía de los Sepultureros* (Barcelona: Literatura Random House, 2020), 264.

31 Con estos tres conceptos se convoca un debate, en el que están implicados en los últimos años, pensadores muy diversos, formando una comunidad a la se sospecha que pertenecen estas arquitecturas. Véase G. Agamben, *El tiempo que resta* (Madrid: TROTTA editorial, 2006), B. Groys, *Arte en flujo* (Buenos Aires: Caja negra, 2016) y M. Cacciari, *El poder que frena* (Buenos Aires: Amorrortu, 2015.)

32 P. Sloterdijk, *Derrida, el egipcio. El problema de la pirámide judía*. (Buenos Aires: Amorrortu, 2007), 82-91.

33 Véase F. Borkenau, *Then and beginning* (Nueva York: Columbia University Press, 1984).

Rehaciendo el patrimonio arquitectónico
controvertido, repensando el espacio
público

Remaking Contested Architectural
Heritage, Rethinking Public Space

JOSÉ RAMÓN MORENO-PÉREZ
MARTA GARCÍA-CASASOLA

La instalación arquitectónica como lugar
para la controversia/conversación
patrimonial

Architectural installation as a place
for controversy/discussion on heritage



Figura 6. Knut Hamsun Center. Hamarøy,
(Noruega). Fuente: McCarter, R. (2015)
Steven Holl, New York: Phaidon

Pero no basta, es necesario volver sobre ese camino de destrucción que va jalonando el recuerdo del siglo pasado, revisitando una cartografía del terror, en la que se muestra una barbarie que es el platillo simétrico de una constructividad monstruosa, que trae la masa, el vacío y la ausencia como nuevos valores que el consumo encarna internamente como terapéutica de la compensación.

Tercera instalación: Casa Mariani-Teruggi

Visitar la Casa Mariani-Teruggi en La Plata (Argentina) obra de los arquitectos A. Ottavianelli y F. Gandolfi, es un ejercicio museográfico para recuperar la memoria de lo que no se debe olvidar.

“Se abre un nuevo camino para la escritura de la historia en una nueva clave para garantizar un futuro con memoria. En Argentina la memoria se plantea con acento político y establece una relación con la justicia.”³⁴

Por un lado, se quería “recuperar la casa como casa” y, por otro, —como dicen los autores de la intervención— “poner en escena el momento inmediatamente posterior al ataque”.

La recuperación de la Casa Mariani-Teruggi, a partir de su doble consideración como *documento de cultura y de barbarie*, *Sitio de Memoria*, que pretende instaurar un moderno rito cultural, con el que incorporar lo olvidado a la nueva escenografía urbana de la democracia, comienza por enunciar una historia particular, doméstica, íntima, ligada al acontecer de una familia comprometida con una cultura de la vida.

Allí entre sus muros, tuvo lugar el ataque de las fuerzas de represión de la dictadura Argentina, el 24 de noviembre de 1976, allí es donde se sitúa el escenario de la conmemoración, de la rememoración de una ausencia, que juega con la recuperación de los indicios materiales y las huellas del pasado que lo atestiguan. Como un equipo de forenses, el esfuerzo se vuelca en cada una de las huellas asociadas al ataque, al tiempo que se recupera el escenario que dio lugar al crimen: la imprenta clandestina —causante del ataque— situada en el doble fondo construido al final del patio de la casa.

34 *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. De A. Huyssen, (México DF: Fondo de Cultura Económica, 2002), 39.



Figura 7. Casa Mariani-Teruggi. A. Ottavianelli / F. Gandolfi. La Plata (Argentina). Fachada a la calle y acceso principal a la casa, vista de la cubierta superpuesta. Pueden apreciarse los efectos del ataque, agujeros de metralla y desperfectos en el hueco de la ventana, musealizados mediante la superposición de un vidrio sobre estructura de acero galvanizado. (Fuente: Marta García-Casasola, 2011).

La intervención en la restauración de las huellas del pasado es llevada a cabo desde criterios conservativos: impactos de los disparos, señales de balas y metralla, huecos realizados, objetos (el coche y el mobiliario), muestra que lo discernible y la reversible son criterios que también están presentes en la generación de “lo nuevo”, una novedad que se alcanza aquí por la superposición de una gran cubierta translúcida, soportada por una estructura metálica totalmente atornillada, que permite el registro desde arriba de las diferentes piezas donde se desarrollaron los acontecimientos.

Este *Sitio de Memoria* exhibe las huellas de la barbarie en una modesta casa de la periferia de la ciudad de La Plata, contribuyendo a reforzar la memoria colectiva de un país inmerso en la necesidad de *hacer justicia* a estos acontecimientos de su historia reciente.

El proyecto muestra la capacidad de sus autores a la hora de construir un discurso teórico, que sirve de hilo conductor para una puesta en escena, protagonizada por un proceso participativo, en el que los relatos de los testigos son fundamentales.

Rehaciendo el patrimonio arquitectónico
controvertido, repensando el espacio
público

Remaking Contested Architectural
Heritage, Rethinking Public Space

JOSÉ RAMÓN MORENO-PÉREZ
MARTA GARCÍA-CASASOLA

La instalación arquitectónica como lugar
para la controversia/conversación
patrimonial

Architectural installation as a place
for controversy/discussion on heritage

En estos espacios prevalece ahora el diálogo social, la sonoridad de la palabra, a partir de la transferencia de una iniciativa arquitectónica asumida socialmente, que permite un cambio en ese lugar: frente al tumulto y la violencia, el silencio y el murmullo del habla o el gesto de la sorpresa.

Ello hace explícito que este soporte patrimonial es un soporte inmaterial, basado en la recuperación de un instante traumático de la historia de un país, que encuentra en la capacidad comunicadora de las huellas del ataque, un instrumento museográfico suficientemente sólido para construir el recuerdo de aquel presente. Porque la Casa Mariani-Teruggi no puede reconstruir ese instante, la continuidad ha sido interrumpida por un acto de la barbarie, solo es posible dar testimonio del mismo y esas huellas ahora escenificadas desencadenan una inversión del tiempo. Se trata de actualizar un escenario y un acontecimiento para ser capaces de darle cabida en el ahora, para recordarlo y para reflexionar sobre lo ocurrido, para no permitir que algo así vuelva a ocurrir, para *hacer justicia*, a través de la arquitectura y sobre nuestro patrimonio: una doble patrimonialización.

Cuarta instalación: Sala Beckett, el lenguaje de las cosas

Las manos de artesano que trabaja un material están guiadas por una memoria, de la que sólo ellas son conscientes, no es la palabra la que las guía, al igual que la diligencia de alguien que manipula los pequeños objetos de un tocador, hasta presentar una compostura que expresa un orden estético, que no ha seguido ninguna regla predeterminada, que no pertenece a lo artístico.

Algo recuerda este comportamiento en el encuentro con el arranque de esa escalera de la nueva Sala que representó durante años la cultura obrera e inmediatamente surge la pregunta sobre a que orden de las cosas pertenece esta expresión, para poco a poco ser conscientes de que no sólo vuelven del pasado sentimientos, monumentalidades o celebraciones, sino que también, más calladamente, es posible recuperar ejercitaciones como estas, una tradición artesanal que guio durante siglos, perfeccionándose, la relación con las cosas, hasta inventar un lenguaje para las mismas, que nos dijeran lo que ellas son, sin intermediaciones, si no la de las manos adaptadas a su acogida.

Estos espacios de la nueva Sala celebran ese retorno, por que están hechos tal como dice la tradición que los guía, repetitivamente, creativamente. Retorna el medio en el que los artesanos convivían, compartían, disputaban, aprendían, celebraban... para inducir en sus estancias comportamientos personales, que como los de sus arquitectos lo rescatan, lo hacen atmósfera compartida, anuncio de una comunidad.

Y si de ello se trata, el edificio debe ser entendido como una cantera, en la que el orden de su materialidad sea encontrado, sin renunciar a la apariencia del aspecto, que cada una de ella mantiene. El sistema que ayuda a su clasificación es extemporáneo, pertenece a un entorno desaparecido, no está al alcance de una cultura del trabajo y la producción, necesita filtrar todos sus prejuicios para volver a encontrarse con ese remoto medio.

Se trata de recuperar restos, ahora materiales, convertidos en detritus, con esa consistencia degradada que presentan en occidente las cosas abandonadas, lo que aquí acontece podría suponer el encuentro con uno de esos límites que la arquitectura viene explorando, desde una ejercitación cultural volcada hacia los signos anacrónicos de un pasado excesivamente reciente y por lo tanto desafiante de la axiomática ortodoxa de lo patrimonial. Tal como ese crítico muestra: "detritus



Figura 8. Interior de la Sala Beckett.

Barcelona (España) Fuente: Flores, R. / Prats, E (2020) *Sala Beckett: rehabilitación de la antigua cooperativa Pau i Justícia, Poblenou Barcelona*. México: Ayuntamiento de Barcelona, Arquine.

y residuos resucitan en su íntima armonía, sin ser de ningún modo simplificados, sino por el contrario en toda su complejidad plena de interrogantes.”³⁵ Esa es la argumentación que sostiene esta puesta en valor, este reciclaje llevado más allá de la inserción de un material usado en otra producción: los pequeños fragmentos del baldosín de cemento coloreado son capaces, por cómo se muestran, de desatar la memoria de amplias habitaciones con ellos alfombradas o de interiores burgueses del ensanche.

Su singularidad, la de su modo de hacer patrimonio, desafía los límites de una protección institucionalizada, se erige en una apuesta por rescatar aquello que, aparentemente, no tiene valor. Una actitud alternativa, llegada desde la vida afirmada frente a la pérdida y, con ello, una manera de actuar que trabaja con lo desechado, una mirada que admite lo deconstructivo, no de manera ideológica, sino en su encuentro con aquello que sobra, que es excesivo y replegado a una topografía de lugares, que en las ciudades aguardan la llegada del capital financiero o la rúbrica del consumo: *rien ne va plus!*

35 J.J. Lahuerta en *La nueva Sala Beckett de Flores y Prats* (Barcelona: Ayuntamiento y Arquine, 2020).

Rehaciendo el patrimonio arquitectónico
controvertido, repensando el espacio
público

Remaking Contested Architectural
Heritage, Rethinking Public Space

JOSÉ RAMÓN MORENO-PÉREZ
MARTA GARCÍA-CASASOLA

La instalación arquitectónica como lugar
para la controversia/conversación
patrimonial

Architectural installation as a place
for controversy/discussion on heritage

Contrariamente: se abre otro tapete, se inaugura otro juego, para volver a poner —allí donde otros lo dejaron, los muertos, la imaginación de los vivos— puertas, ventanas, vidrieras, pavimentos, espacios, ambientes, atmósferas,...: construyamos una cantera.

Activar un lugar aceptando que ese paraje interior fue el enclave de una cultura obrera local desaparecida, poniendo cada cosa en su sitio, sin perder de vista lo que cada elemento fue y supuso, haciendo una justicia que permita convocar a sus herederos, a todos. Sí, una intervención para la ciudadanía, con un programa cultural “Obrador internacional de dramaturgia”, absolutamente contemporáneo. Una propuesta cuya ambición consiste en renunciar a la espectacularidad del momento, como bien entendieron aquellos organizadores de otro festival europeo.

Fragmentos de un enclave

“Parece más bien inclinado a admitir la idea de que los hombres, en términos simbólicos, siguen estando condenados a habitar edificios antiguos; más aún, que siguen viviendo en castillos con espectros, aunque crean residir en los edificios neutros de nuestra época. A sus ojos, parece comprobado que en esas viviendas de la modernidad, los muertos vivos entran y salen de la era del más allá...”³⁶

Sus componentes, como en el libro de Tokarcsuk, serán los de tiempos vividos,³⁷ traídos al presente convocándolos en un espacio arquitectónico que se quiere profético, capaz de conciliar pasado y presente. Hay en todos ellos la pulsión de una voluntad que busca un horizonte, que por ahora tan sólo es proyección de un deseo: ritmar tiempos distintos, enfrentados por poseer cada uno de ellos una identidad provisional, que pide que se reconozca más allá de los límites estrictos de las temporalidades institucionales. Constituyen entre todos la posibilidad de una cultura alternativa en sus intentos de encontrar ritmos que compatibilicen cadencias enfrentadas.

¿Podrían alinearse sus argumentos, representados por el silencio de estos lugares-obras, con las palabras con las que Sloterdijk celebra el cadáver de Derrida, violentando al menos una de las dos profecías que el filósofo hizo para después de su muerte? ¿Es en esa extraña franja de encuentros y distancias entre las palabras de un vivo y los recuerdos de un muerto, en la que se agitan estos intentos de darle lugar a una actividad olvidada, la del tránsito entre imágenes, sobre el que Didi-Huberman proponía una ciencia de la cultura? ¿Son sus narraciones las que contienen los instrumentos capaces de transformar la controversia en conversación?

Todos ellos son ejemplos de cómo asumir una temporalidad contemporánea —propia de un presente en acelerada mutación—, cuyos valores y objetualidad informan el reconocimiento de los restos del pasado como patrimonio actual. En este contexto, las propuestas vienen proyectando una mediación entre futuro y pasado: en sus instalaciones tratan de resolver la dificultad de convenir el tiempo histórico de estos objetos con una función expositiva —¿museística?—³⁸ en permanente informatización por las exigencias del Espectáculo. Un férreo interior reconocido por todas esas experiencias como condición insalvable de su entorno.

Comparte estos espacios con el topos del museo, del que heredan características y configuraciones, una actitud *xenológica*, proclive a incorporar dándole la bienvenida cualquier otredad por monstruosa que sea, que se sustancia la época de la extrañeza³⁹ que vivimos, inspirándose en la larga tradición que recorre la constitución de los soportes técnicos en la modernidad: desde el cuadro al

36 P. Sloterdijk, *Derrida, el egipcio. El problema de la pirámide judía*. (Buenos Aires: Amorrortu, 2007), 52-53.

37 Véase la configuración espacial y temporal ensayada por O. Tokarcsuk, en *Un lugar llamado Antaño* (Barcelona: Anagrama, 2020), una metáfora literaria de estos lugares del patrimonio-obras de arquitectura que constituirían los fragmentos de un futuro territorio bajo el dominio de una comunidad por venir.

38 Véase el alcance que las mutaciones culturales han introducido en este dispositivo moderno y lo que ello pueda suponer para una cultura contemporánea informada por el valor de *sobreexposición*. Jean-Louis Déotte, *Catástrofe y olvido: las ruinas, Europa, el museo* (Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1998).

39 La contemporaneidad puede verse como el proceso en el que aparecen dimensiones, horizontes, hechos, percepciones desconocidas... Véase R. Calasso, *El cazador celeste* (Barcelona: Anagrama, 2020).

40 P. Sloterdijk, *El imperativo estético. Escritos sobre arte*. (Madrid: Akal, 2020), 303.



Figura 9. Muro de Berlín musealizado.
Fuente: Marta García-Casasola, 2005.

cine o el video y de la que el museo no es sino un dispositivo más. Por ello: “... cualesquiera sean los aspectos del mundo del pasado y del presente que estos museos (instalaciones) puedan exhibir, sólo encontrarán un momento histórico en un extrañamiento ilustrado del mundo.”⁴⁰, una celebración para la aparición de lo inesperado, para una contemporaneidad abarcativa.

Porque el mundo como tal no puede ser exhibido en su totalidad, tan sólo experimentado en su parcialidad, de manera que se busquen esos espacios intermedios, esos umbrales, que permitan resolver encuentros con otros tiempos inmersos en sus respectivas espacialidades y se haga uso de la cultura patrimonial como recurso. En ello está comprometida esta cultura arquitectónica, atravesando un pasaje que transita del *culto al monumento* al *culto a la cultura*,⁴¹ ya que es en el curso de esta última *adoración* cuando se produce una configuración en la que el presente añade a los restos del pasado sus valores, fijando su apariencia contemporánea, en una imagen con la que retornan del pasado; evocando así un “saber en movimiento”,⁴² dando el paso desde la historia a lo que Didi-Huberman ha denominado: una “ciencia de la cultura”,⁴³ a la que necesariamente pertenece esta arquitectura.

Bibliografía

Agamben, G. 2006. *El tiempo que resta*. Madrid: Trotta

Agamben, G. 1996. *La comunidad que viene*. Valencia: Pre-Textos

Baudrillard, J.; Nouvel, J. 2001. Los objetos singulares, Arquitectura y filosofía. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A.

Bauman, Z. y Santos Mosquera, A. 2013. *Vida líquida contemporánea..* Madrid: Austral

Belting, H. 2020. *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz editores

Blumenberg, H. 2000. *La risa de la muchacha tracia. Una protohistoria de la teoría*. Valencia: Pre-Textos

Borkenau F. 1984. *Then and beginning*. Nueva York: Columbia University Press

41 *Las ruinas de la memoria* de I. González-Varas (México DF: Siglo XXI editores, 2014), 159-208

Bourriaud, N. 2004. *Posproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo

42 Ver G. Didi-Huberman, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. (Madrid: Abada Editores, 2009), 33-43

Broncano, F. 2020. *Espacios de intimidad y cultura material*. Madrid: Cátedra

Cacciari, M. 2015. *El poder que frena*. Buenos Aires: Amorrortu

Calasso, R. 2020. *El cazador celeste*. Barcelona: Anagrama

43 Véase R. Macho Román, “El tiempo de las imágenes. Notas acerca de la Historia del Arte según Didi-Huberman”. *Escritura e Imagen* (Madrid: Ediciones complutense, 2016)

Calasso, R. 2008. *La locura que viene de las Ninfas*. Madrid: Sexto Piso

Déotte, J.L. 1998. *Catástrofe y olvido: las ruinas, Europa, el museo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio

Rehaciendo el patrimonio arquitectónico controvertido, repensando el espacio público

Remaking Contested Architectural Heritage, Rethinking Public Space

JOSÉ RAMÓN MORENO-PÉREZ
MARTA GARCÍA-CASASOLA

La instalación arquitectónica como lugar para la controversia/conversación patrimonial

Architectural installation as a place for controversy/discussion on heritage

- Derrida, J. 2003. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la Nueva Internacional*. Buenos Aires: Trotta
- Didi-Huberman, G. 2012. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Ed.
- Didi-Huberman, G. 2009. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores
- Enard, M. 2020. *El banquete anual de la Cofradía de los Sepultureros*. Barcelona: Literatura Random House
- Flores, R. / Prats, E (2020) *Sala Beckett Centro Internacional de Dramaturgia: rehabilitación de la antigua cooperativa Pau i Justicia Poblenou, Barcelona*. México: Ayuntamiento de Barcelona, Arquín
- Flusser, V. 2015. *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*. Buenos Aires: Caja Negra
- Garcés, M. 2020. *La escuela de los aprendices*. Barcelona: Galaxia Gutenberg
- González-Varas, I. 2014. *Las ruinas de la memoria. Ideas y conceptos para una im.posible teoría del patrimonio cultural*, México, D.F.: Siglo XXI
- Groys, B. 2016. *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja Negra
- Groys, B. 2005. *SOBRE LO NUEVO. Ensayo de una economía cultural*. Valencia: Pre-Textos
- Hejduk, J. 1997. *Víctimas*. Murcia: Librería Yerma. Arquitectura
- Huyssen, A. 2002. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México DF: Fondo de Cultura Económica
- Jaar, A. 2008. En, VV.AA., *La Política de la Imágenes*. Santiago de Chile: Metales Pesados
- Kabakov, I. / Groys, B. 1990. *De las Instalaciones: Un Diálogo entre Ilya Kabakov y Boris Groys. Otoño 1990*. Cali: <http://www.lugaradudas.org/archivo/pdf/cuartilla5.pdf> consulta 05/01/2021.
- Koolhaas, R. / Otero-Pailos, J. / Wingley, M. 2014. *Preservation Is Overtaking Us*. Columbia Book on Architecture and the City. Nueva York., GSAPP Books
- Lahuerta, J.J. 2020. La nueva Sala Beckett de Flores y Prats. En VV.AA *Sala Beckett. Obrador Internacional de dramaturgia Rehabilitació de l'antiga Cooperativa Pau i Justícia del Poblenou*. Barcelona: Ayuntamiento y Arquine
- Lahuerta, J.J. 2010. *Humaredas. Arquitectura, ornamentación y medios impresos*. Madrid: Outer Ediciones
- Leach, N. 2003. *Belonging*, en AA Files nº49. Londres: AA School of Architecture
- Libeskind, D. 1996. *Daniel Libeskind. Revista El croquis 80*.
- Luhmann, N. 2000. *La realidad de los medios de masa*. México D.F.: Anthropos
- Macho Román, R. 2016. El tiempo de las imágenes. Notas acerca de la Historia del Arte según Didi-Huberman. *Escritura e Imagen 12* (Madrid: Ediciones complutenses, <https://doi.org/10.5209/ESIM.54028>)
- Maillard, Ch. 2015. *La mujer de pie*. Barcelona: Galaxia Gutenberg
- Marchán Fiz, S. 2015. Patrimonio: resistir en la globalización. *Astragalo 20* (Buenos Aires: Universidad Abierta Iberoamericana)
- McCarter, R (2015) *Steven Holl*. New York: Phaidon
- Michaud, Y. 2007. *El arte en estado gaseoso: ensayo sobre el triunfo de la estética*. México DF: Fondo de Cultura Económica
- Moneo, R. 2017. *La vida de los edificios. La mezquita de Córdoba, la lonja de Sevilla y un Carmen en Granada*. Barcelona: Acantilado
- Moreno-Pérez, J.R. 2020. *Adentrándose en la sombra. Hay una arquitectura...* Málaga: Recolectores Urbanos
- Moreno-Pérez, J.R. / García-Casasola, M. 2017. Visiones patrimoniales para construir el objeto del siglo. *PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 91: 118-119 (Sevilla: Consejería de Cultura)
- Tokarzuck, O. 2020. *Un lugar llamado Antaño*. Barcelona: Anagrama

Ottavianelli, A. / Gandolfi, F. 2013. Volver a ser. Restauración material y simbólica de la casa Mariani-Teruggi. *PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* 84: 154-173 (Sevilla: Consejería de Cultura, <https://doi.org/10.33349/2013.84.3392>)

Quetglas, J. 2017. *Restos de arquitectura y de crítica de la cultura*. Barcelona: Arcadia

Rielg, A. 1999. *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: Visor. Dis., S.A.

Sloterdijk, P. 2020. *El imperativo estético. Escritos sobre arte*. Madrid: Akal

Sloterdijk, P. 2007. *Derrida, el egipcio. El problema de la pirámide judía*. Buenos Aires: Amorrortu

Sloterdijk, P. 2011. *Sin salvación*. Madrid: Akal

Sloterdijk, P. 2012. *Has de cambiar tu vida*. Valencia: Pre-Textos

Tafuri, M. 1986. *Storia dell'architettura italiana 1944-1985.*. Torino: Einaudi

Wajcman, G. 2001. *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu