

«LA MIRADA DE GORGO. Y EL ANTÍDOTO DEL ESCUDO DESVANECIÉN-
DOSE». MODERNIDAD, ARQUITECTURA Y PATRIMONIO.

José María Romero

Excessere omnes adyatis arisque relictis
di quibus imperium hoc steterat...*

(Abandonando santuarios y altares huyeron
todos los dioses que eran sostén de este imperio...)
Virgilio¹

*El pasado, no es sino el lugar de las formas sin fuerzas, a nosotros nos incumbe
procurarle vida y necesidad, y prestarle nuestras pasiones y nuestros valores.*

Paul Valéry²

La mirada de la modernidad hacia el Patrimonio ha sido, y todavía es para muchos de nosotros, modernos, la mirada de Gorgo.

En la mitología clásica Gorgo, la Medusa, era «la que reina» y la mayor de las tres hermanas gorgonas que vivían apartadas en los confines del mundo occidental. Como se sabe (lo cuenta Hesíodo) era la única de las tres de condición mortal y de carácter peligroso. Dicen que tenía serpientes en lugar de cabellos y dientes de bronce parecidos a los del jabalí, y que sus ojos desprendían tremendas chispas. Su mirada poseía tal poder (se piensa que más debido a su increíble belleza que a su terrible fealdad) que aquel que la sufría quedaba convertido para siempre en inerte piedra³.

La Historia es una construcción, una creación o invención como cualquiera. La moderna Historia nace con la Ilustración y se fundamenta en la idea de progreso continuo del conocimiento positivo. El relato del pasado, el que nos ha sido transmitido, es el relato de los vencedores, de los que en ese momento lo sometían todo a sus intereses. Para la burguesía del s. XIX la Historia supone una gran utilidad como autolegitimación frente a los tiempos precedentes de soberanía de la aristocracia. Desde entonces, en lo que respecta al patrimonio, la obra de arte, el Monumento, se convierte en un documento que atestigua la veracidad de la Historia⁴; en nuestro caso de la Historia del Arte.

¹ MOREY, Miguel: *Psiquemáquinas*, Pag. 182. Montesinos Editor. Abril 1990. Barcelona.

² VALÉRY, Paul: Prefacio del autor. *El cementerio marino*, Pag. 13. Alianza Editorial, 1991 (1967). Madrid.

³ MOREY, Miguel: "Conjeturas sobre la máscara". Pag. 22. Rev. *Lápiz* nº 117. Diciembre 1995. Madrid.

⁴ RUBIO, Alfredo: "Más allá de los contenidos: Pensar el Patrimonio. Hipótesis e ideas". En prensa, *Boletín de Arte* nº17, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Málaga. 1996.

Por tanto no todo queda tan claro como para decir que lo contado es cierto y que además se puede comprobar. Todo monumento, todo objeto que se considera patrimonio, es un testigo de algo que ya no es, pero que según el momento presente de cada uno fue; y fue, y lo decimos ahora, porque vemos en dichos objetos –reflejados como en un espejo–, nuestros defectos y virtudes, «nuestras pasiones y nuestros valores».

La primera parte de esta historia que se cuenta aquí, comienza con lo que se puede considerar el inicio de la «disciplina de la intervención en el patrimonio arquitectónico», que nace, como es natural, con el conocimiento positivo surgido en la Ilustración, esto es, con la Modernidad dominada por una de sus características, la mirada «petrificadora». Y termina, irónicamente, con lo que parece ser la «disolución y extensión», cada vez mayores, de los conceptos de monumento y patrimonio. Y continúa, en la segunda parte, con una propuesta teórica de intervención que quiere ser antídoto de nosotros mismos.

I. LA MIRADA DE GORGO.

Antes de la Ilustración se intervenía en los edificios monumentales con la certeza de un lenguaje seguro, el único que se tenía en cada momento. La relación del presente con el pasado era casi mítica. Y aunque se tenía una cierta conciencia de historia era de una manera muy esquemática, distinguiendo sólo la diferencia entre una antigüedad mitificada (la de la clasicidad) y la realidad «tenebrosa» de la ciudad y construcción medieval. Esta es la relación que tiene Alberti cuando hace su intervención en la iglesia gótica de San Francisco de Rimini para convertirla en el templo celebrativo de la familia Malatesta; o Miguel Ángel cuando transforma las ruinas de las termas de Diocleciano en la Iglesia de Santa María degli Angeli, y la Plaza del Campidoglio de Roma; o Hernán Ruíz cuando construye la catedral de Córdoba dentro de la Mezquita. Un lenguaje potente y seguro (la nuova maniera del renacimiento) se impone al edificio, aunque se tenga en cuenta y aproveche la estructura existente (pero sólo como base puramente material)⁵. Alberti, Miguel Ángel y Hernán Ruíz no verán nunca congelado el pasado, pues sus miradas no son la de Medusa.

El arquitecto francés Viollet le Duc (1814-1879) y el diletante inglés John Ruskin (1819-1900) son los primeros que ofrecen teorías y criterios, más o menos

⁵ SOLÁ-MORALES, Ignasi: "Teorías de la intervención arquitectónica". Pags. 30-37. Rev. *Quaderns* nº 155. Diciembre 1982. Barcelona. CAPITEL, Antón: *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*. Pags. 18-29. Alianza Forma. 1988. Madrid. Hasta la aparición de Aldo Rossi se siguen los textos antes indicados. Que me perdonen Solá-Morales y, sobre todo, Capitel que basan sobre todo sus argumentaciones en las virtudes de la disciplina de la arquitectura, por la retorcida interpretación que a partir de ahora haré en este escrito a sus desarrollos "disciplinares" (menos desde luego en el caso de Solá-Morales).

“La mirada de Gorgo. Y el antídoto del escudo desvaneciéndose”

coherentes, de intervención en la arquitectura entendida como Monumento, como legado del pasado; y establecen los fundamentos de lo que llegará a ser toda una disciplina.

En la Ilustración la intervención se convierte en restauración. Con la razón como bandera, y utilizando un método sistemático, Viollet le Duc establece lo que se llamará la «restauración en estilo»; un problema que se afronta de la misma forma que cualquier ciencia positiva del momento como la anatomía, la biología, la antropología, la geología,... Para él, «restaurar un edificio no significa conservarlo, repararlo o rehacerlo, sino obtener su completa forma pristina, aunque nunca hubiera sido así». De esta manera había una renuncia a la creación personal del arquitecto, para ponerse en el lugar del arquitecto original. Y llegado el caso no sólo para eso, sino para hacer lo que debería haber hecho el arquitecto primitivo y no llegó a realizar. Cuando Viollet le Duc pensaba así lo hacía con la mente puesta en el estilo gótico que admiró más que a ninguno, y en cuyos monumentos trabajó (el más conocido Notre Dame de París), porque, según él, conseguía en la relación entre forma, contenido y comportamiento mecánico, el máximo de perfección material. Lo que Viollet le Duc buscaba, siendo un excelente y culto arquitecto, era la «autenticidad arquitectónica» del edificio.

Ruskin, por el contrario, opone al pensamiento positivista del francés su conciencia romántica y moralista propia de la tradicional sociedad inglesa. Él detestará radicalmente la «restauración en estilo», e incluso la restauración, y dirá sobre la vida del monumento: «Pero su última palabra al fin sonará; y que suene abierta y francamente, sin que ninguna sustitución deshonorables y falsa lo prive de los deberes fúnebres del recuerdo»... «lo que constituye la vida de un edificio, el alma que sólo pueden dar los brazos y los ojos del artífice, no se pueden recuperar nunca. Otra época podría darle otra alma, pero esto sería un nuevo edificio». Y al hablar del tipo de intervención que como mucho debería aceptar en el monumento arquitectónico escribe: «Mirad frente a frente la necesidad y aceptarla. Destruid el edificio, arrojad sus piedras a los rincones más apartados, y rehacedlo de mortero a vuestro gusto. Pero hacedlo honradamente, no lo reemplacéis por una mentira». Y en lo que será quizás su gesto más profundamente romántico llegó a proponer, como toda posible intervención, la plantación de hiedra junto a las ruinas monumentales.

De la misma manera, pero por motivos distintos a los de Viollet le Duc, Ruskin consideraba el gótico y la sociedad medieval en la que se desarrollaba el trabajo del auténtico artesano, el paradigma de las virtudes y cualidades morales ⁶. En realidad, si el francés lucha por la «autenticidad arquitectónica» del edificio, el inglés defiende la «autenticidad histórica», o se podría decir mejor la «autenticidad arquitectónica histórica» (u original) del monumento.

En el fondo, tanto uno como otro, piensan igual, se sienten prisioneros de su época y poseen una idea platónica del monumento; esto es, una idea del patrimonio histórico-arquitectónico como objeto, o serie de objetos perfectos y acabados, congelados en un momento determinado (anterior o posterior; lo mismo es).

Desde lo que se puede considerar el origen de la disciplina de la intervención en el patrimonio arquitectónico, relatado aquí esquemáticamente, la mirada del historiador, la mirada «petrificadora» de Gorgo, va íntimamente unida, o más bien, fundida indisociablemente al arquitecto moderno; y éste no sólo no lo puede evitar, sino que parece que la mayoría de las veces no es consciente de ello.

Viollet le Duc, y ya no es metafóricamente, deja perfectamente «terminada en piedra» –al menos en proyecto–, la hasta entonces inconclusa Catedral de Notre Dame de Paris. Y Ruskin propone dejar las «piedras» de las ruinas «tal y como quedan» resultado del abandono y del paso del tiempo, porque según él no existe posibilidad alguna de recuperar la «idea» original del monumento; una idea, como se comprende, también perfecta y finalizada, aunque sea de unos siglos antes y fija en nuestra extraña memoria.

El resultado de la mirada al monumento siempre será la congelación y petrificación de éste, su paralización en el curso de un tiempo. Este suceso, curiosamente, comienza a ocurrir nada más nacer la Historia del Arte, y se puede decir que el nacimiento de la Historia y el Monumento –uno de sus testigos–, producen la muerte del Arte Clásico⁷.

El arquitecto italiano Camilo Boito (1836-1914) es el primero que realiza una especie de ensalada de Viollet le Duc y Ruskin, y funda lo que se llamará el «restauración científica». No acepta la muerte de la arquitectura, como defendía el inglés, pero rechaza cualquier reconstrucción que no sea una simple consolidación. Se niega a los añadidos contemporáneos, y en cambio, no reniega de los añadidos históricos para defender la «autenticidad histórica» (ya no arquitectónica) del monumento. Boito propone que, si es necesario hacer nuevas intervenciones, se realicen de una manera neutra, y declarando de manera evidente su diferencia con el resto «auténtico» del monumento; en este caso ya sólo documento. Su teoría se considera la primera «carta del restauración».

En su pensamiento, Boito entiende que su propia contemporaneidad no puede aportar nada a la historicidad del patrimonio; porque lo ve, como sus inmediatos antecesores, otra vez petrificado, aunque se niegue a aceptar su muerte.

Una de las cosas curiosas que llega a proponer Boito es que prefiere una mala intervención en el patrimonio-documento que revele claramente su actuación, a una actuación virtuosa y profesional que desvirtúe y oculte la «autenticidad histórica»⁸.

⁶ En palabras del creador y crítico William Morris (1834-1896), seguidor de Ruskin: “Sólo hay un estilo de arquitectura en el que es posible fundamentar un verdadero arte vivo, libre para adaptarse por sí mismo a las condiciones variables de la vida, al clima, etc., y este estilo es la arquitectura gótica”, en THOMPSON, Paul. “William Morris. Arquitectura”, AA. VV. Catálogo WILLIAM MORRIS, Exposición octubre-noviembre, 1984. MOPU. Pag. 33. 1984. Madrid.

⁷ La Historia del Arte se puede decir que nace de una forma científica con Wilckenmann en la segunda mitad del s. XVIII, y de hecho, el neoplatonismo de Hegel, pocos años después, anuncia la muerte del Arte.

⁸ A veces pienso que este concepto de intervención de Boito para la ciudad no está mal, pensando sobre todo, en una ciudad como Málaga de una mediocridad exasperante en todos los aspectos; pero eso es lo que realmente ocurre, actuaciones siempre sin cualidad, y no deja de ser un mal, aunque menor.

“La mirada de Gorgo. Y el antídoto del escudo desvaneciéndose”

Pero la denuncia del «falso histórico» (la falsa imitación) empieza a asumir que la arquitectura-monumento no es una arquitectura perfecta, ni ideal (aunque considera en cambio el documento histórico inmodificable: perfecto). Con esta actitud, Camilo Boito da el primer hachazo a la línea de flotación del monumento como objeto único, macizo, limitado, aislado, y comienza su disolución y extensión. Por lo pronto, todo añadido existente al edificio-documento, aunque sea malo y se encuentre deteriorado, es válido si sirve para explicar la vida de este. Así queda terminado, pero con una serie de heridas, que al no dejar de sangrar, nos hablarán de su recorrido tortuoso a lo largo del pasado.

El también italiano Gustavo Giovannoni (1873-1947), seguidor de Camilo Boito y de Camilo Sitte (teórico del urbanismo historicista) se encarga de ampliar, más si cabe, esas heridas, con el concepto de «contorno» o «ambiente». Él es el primero que extiende conceptualmente el tamaño del monumento, al no poder entenderlo como un objeto aislado, sino arropado por la edificación de más o menos interés que lo rodea.

El historicista Giovannoni da el hachazo definitivo al tamaño controlado y limitado del patrimonio arquitectónico, al extenderlo y disolverlo en un concepto tan poco aprehensible como el de «ambiente». El patrimonio ya no es considerado un objeto, sino más bien una mancha urbana que enmarca difusamente y protege algo que se considera más importante. Y la mancha y ese algo son inseparables. Gracias a este arquitecto italiano, la teoría de protección del entorno de los monumentos del patrimonio arquitectónico y urbano fue la que se impuso en «La carta de Atenas sobre el restauro», y la que ha afectado a las legislaciones en esta materia de la mayoría de los países con importante patrimonio arquitectónico.

En realidad, esta teoría es un refrito de un gusto extraño, porque en las intenciones de Giovannoni se mezclan la «autenticidad arquitectónica original» del monumento de Ruskin, y la «autenticidad histórica» de Boito, que en realidad son incompatibles, pues, o es el origen del monumento con su edificación primitiva arropándolo (habitualmente en unas condiciones de conservación irrecuperables), o es la historia y las señales del paso del tiempo.

La postura radicalmente historicista con respecto a la ciudad, es similar, o por lo menos muy paracida, a la del Movimiento Moderno y las primeras vanguardias (irónicamente llamadas ahora históricas). Para éstos la ciudad moderna y la ciudad heredada son realidades completamente diferentes, no se pueden mezclar, como mucho, se yuxtaponen, como cuando en el caso de Le Corbusier en el plan Voisin, los monumentos quedan más congelados y aislados que nunca.

De aquí se deduce que el Movimiento Moderno y las vanguardias históricas, por una parte, y los academicistas (eclecticos, clásicos, etc...) por otra, poseen un concepto de historia parecido, porque piensan que no pueden aportar nada a la ciudad histórica. El conocido «Zeitgeist» («espíritu de los tiempos») que se fundamenta en los acontecimientos, las cosas, las personas, el patrimonio..., del momento en el que

se habla, afecta tanto a unos como a otros. Mirando hacia adelante o hacia atrás, la mirada historicista de Gorgo se siente igual de penetrante en todas las posturas.

A lo largo de este siglo, e incluso desde la Ilustración, existieron versiones de reconocidos arquitectos claramente diferentes de las que en realidad han dominado la «disciplina» de la arquitectura. Entre ellas hay que recordar las de Piranesi, a finales del s.XVIII (antes que las de Viollet le Duc y Ruskin), o las de Berlage (tanto en arquitectura como en su intervención en el proyecto de la ciudad), Loos, Asplund... Para éstos la ciudad histórica es un patrimonio a reconocer y utilizar, pero sus prácticas han sido difíciles de disciplinar. Por lo menos hasta ahora.

En Italia, después de la II Guerra Mundial, aparece un grupo encabezado por Rogers que se compone de Gardella, Albini, Ridolfi, Scarpa, etc... que no entiende esa radical oposición entre ciudad contemporánea y antigua. Sus posturas, a través de lo que se llamará las «preexistencias ambientales», poseen una actitud enriquecedora y abierta hacia lo heredado. Los edificios los proyectan modernos en plantas libres, con unos tratamientos de fachada cultos y analógicos con los volúmenes, estilos, y lenguajes de fachada de la ciudad tradicional (compromiso entre el pasado y el presente); pero que, al fin y al cabo, sólo era una herramienta de enmascaramiento puramente visual de lo contemporáneo que se hacía. Es curiosa esa defensa de lo que se quiere construir con una especie de máscara.

No obstante, en estas actitudes se observa una ampliación del concepto de patrimonio; ya, toda la ciudad, o sea, su casco histórico, con los monumentos que encierra, (y en este caso habría que decir protege), son hechos y datos a considerar y a conservar, y por tanto, a historizar.

Aldo Rossi, en los años sesenta, tomando conceptos de la geografía urbana y del pensamiento estructuralista, analiza la ciudad como una estructura bastante estable y rígida, que (según él, y parece ser que también los geógrafos en los que se «inspiró») es la que caracteriza a cada ciudad, y que está organizada por unos elementos primarios, los monumentos, íntimamente relacionados con vías, calles y el resto de la masa edificatoria (bastante maciza) que gracias a lo que se describe como «locus» define una serie de tipologías constantes y fijas; se podría decir perennes. Una vez más, la ciudad, que es toda considerada patrimonio, se pretende encerrar dentro de un concepto globalizador. Aunque Rossi no es muy estricto en cuanto al «diseño» de la «arquitectura de la ciudad», esta deberá atenerse a los tipos, alineaciones originales, alturas características, etc... que le corresponden.

Lo que ocurre es, o por lo menos lo parece, que siempre que se pretende plantear una teoría de intervención sobre el patrimonio, aunque extienda y al mismo tiempo diluya su importancia, haciendo ver cosas que antes pasaban desapercibidas, al final limita o se encierra en un marco que, como se ha repetido a lo largo de esta exposición, no es sino la mirada que convierte en piedra, la mirada paralizadora de Medusa.

Marc Augé hace abrir los ojos en su libro «Los «no lugares». Espacios del

“La mirada de Gorgo. Y el antídoto del escudo desvaneciéndose”

anonimato», sobre lo que caracteriza la situación de sobremodernidad en la que nos encontramos. Esta la define por «la superabundancia de acontecimientos (exceso de tiempos), la superabundancia espacial (exceso de lugares) y la individualización de las referencias (o subjetivación singularizada de objetos, grupos,...), y nos recuerda que «El lugar y el no lugar son más bien polaridades falsas: el primero no queda nunca completamente borrado y el segundo no se cumple nunca completamente: son palimpsestos donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado de la identidad y de la relación»⁹. El «lugar» –el que define el locus–, se desgasta, y a la vez se reinventa.

En el fondo, está descubriendo que las posturas de los arquitectos aportan muy poco al problema de la intervención en el patrimonio; como mucho, ofrecen soluciones puntuales y específicas, «disciplinares». (Eso no quiere decir que no se deban conocer dichas disciplinas en lo que tienen de esencial, de fundamento conceptual y carga de pensamiento).

El patrimonio se empieza a entender como todo lo que nos rodea, o sea; todo monumento, todo entorno de monumento, todo ambiente, todo «locus», todo casco histórico, toda ciudad, todo territorio, todo espacio natural, «todo» empieza a ser patrimonio, y digno de ser tenido en consideración; y por otra parte, lo que era tan importante, tan sólido, ya no lo es tanto, se deshace (se desgasta por el uso del historiador, del turismo, del poder...) y por ello, ante ese perpetuo cambio, las soluciones de receta fracasan increíblemente rápido¹⁰.

II. EL ANTÍDOTO DEL ESCUDO DESVANECIÉNDOSE.

Perseo recibió el encargo de dar muerte a Gorgo, la Medusa. Lo cumplió tomando prestado el escudo de Atenea para protegerse de su letal mirada. Y gracias al poder de reflexión del escudo, que se transformó así en espejo, Perseo adormeció a Gorgo con sus propias artes, aprovechándose de ello en ese momento para decapitarla. Desde entonces, a la cabeza de la Medusa, y a su mirada, se unen la fascinación de su increíble belleza o fealdad (acaso la belleza misma, según María Zambrano) y el terror que produce el rostro vuelto del más allá del decapitado. Hay que recordar que Gorgo es onomatopeya de gorguear: el gorguear de los borbotones de sangre que salen del cuello de la decapitada.

El modo como describe Ovidio (Met, IV, 192) el fin de una de sus víctimas bien podríamos retorcerlo para caracterizar la muerte de la misma Gorgo: «Sus últimas palabras quedaron interrumpidas en mitad de su articulación,

⁹ AUGÉ, Marc. Los «no lugares». Espacios del anonimato. Una antropología de la modernidad. Pag. 84. Ed. Gedisa. Segunda edición, febrero de 1994. Barcelona.

¹⁰ Asimismo, todo espacio natural pasa a ser entendido como artificial desde el instante en el que se decide proteger, por ejemplo: se dictan leyes artificiales para la conservación ya no natural del coto de Doñana. Según el profesor Alfredo RUBIO la idea es de H. LEFEBVRE: todo es producido, incluidos los espacios naturales que no pueden soportar los impactos de “modo natural”.

y se diría que su boca abierta de par en par quiere hablar, pero que por allí no pueden pasar las palabras»¹¹.

Como se ha comentado al inicio, todo monumento, todo objeto que se considera patrimonio, es un testigo de algo que ya no es. Y en verdad, sólo somos capaces de ver en dichos objetos, como mucho, nuestros defectos y virtudes reflejados, porque no podemos evitar pertenecer al momento al que pertenecemos, ni deshacernos de la mirada con la que nacimos. Utilizamos, aunque no queramos, el patrimonio como un espejo.

Estamos tan enclaustrados en la Historia que nos resulta difícil, por no decir imposible, «imaginar cómo debieron ser aquellas épocas (y este es ya un concepto histórico) en las que los humanos vivían fuera de la historia»¹², y vivían la repetición de lo mismo, de lo idéntico. Nos cuesta pensar un tiempo donde existía el Arte Clásico que la Historia del Arte, con la creación del monumento-documento, todavía no había asesinado. Irónicamente, la «petrificación» del objeto-patrimonio-histórico-artístico que arrastra la muerte del Arte, por reflejo –como en el escudo de Atenea que protegió a Perseo–, implica la petrificación de nosotros mismos, los modernos.

Esto que sucede con el Arte Clásico y, desde entonces, con todo el arte, ocurre con cualquier tipo de patrimonio con el que nos enfrentamos. Y se dice bien enfrentamos, porque nos es difícil no destruirlo paralizándolo, en el momento de mirarlo.

Las lecturas transversales, móviles, y desde luego siempre creativas, que añaden un alto grado de «dissensus», situadas sobre una base ética y estética en el sentido expuesto por Félix Guattari en las «Tres ecologías»¹³, aportan soluciones no dogmáticas, adisciplinables, cambiantes, no congeladoras.

Y uno de los procesos que se sale relativamente fácil de lo disciplinar es precisamente el arte (y en concreto el actual cuando lo entendemos como «proceso», inmanente; no como «objeto», trascendente), y también todas aquellas actividades que produce cualquier mente creativa (en el sentido de producir que da Heidegger de «conducir a la esencia hacia la plenitud»).

La propuesta sería la de utilizar el escudo que refleja desvaneciéndose (se dice en gerundio porque se entiende como proceso), o sea, colocar al monumento-patrimonio, ahora entendido como obra de arte «productora» de sentido, una máscara traslúcida que deje ver algo de lo que las cosas son –o quieren ser, o no se imaginan qué son–, y a la vez nos refleje borrosamente a nosotros (ya que es inevitable vernos

¹¹ MOREY, Miguel: «Conjeturas sobre la máscara». Rev. *Lápiz* n° 117. Pag. 22. Diciembre 1995. Madrid. «Luego, tras diversos lances, la cabeza de la Medusa acabó engastada en el escudo de Atenea, quien, de este modo añadió a los consabidos dones que como diosa de la Razón le correspondían el poder terrible de la mirada que destruye».

¹² AZÚA, Félix de: *Diccionario de las Artes*. Pag. 304. Ed. Planeta. 1995. Barcelona. Azúa señala irónicamente que Hegel le puso a la obra de arte una etiqueta con la fecha, Marx un ticket con el precio y Freud la tumbó en un diván. Quizás, la carga más difícil de eliminar para historiadores y arquitectos sea la fecha. Y el precio, además, para los otros humanos (no sólo para los marchantes).

¹³ GUATTARI, Félix: *Las tres ecologías*, Ed. Pre-textos. 1990. Valencia.

“La mirada de Gorgo. Y el antídoto del escudo desvaneciéndose”

reflejados), para que no podamos paralizar lo que no vemos claramente, debido a esa especie de velo y al continuo proceso de desvanecimiento.

Ese proceso «velando-desvelando» puede ser el esfuerzo del creador por mantener el lenguaje primario del arte (la continua creación de lenguaje) separado del lenguaje secundario de la cultura (el petrificado que sirve para los museos y catálogos) que es el que «valora» el patrimonio, «elimina» el contexto, «preserva» su deterioro, y «extrae» su significado abstracto (esto es individualizado; no sujeto a nada). En este sentido, la cultura, «la tradición, que así viene a imperar, hace inmediata y regularmente lo que «trasmite» tan poco accesible que más bien lo encubre. Considera lo tradicional como comprensible de suyo y obstruye el acceso a las «fuentes» originales de que se bebieron, por modo genuino en parte, los conceptos y categorías transmitidos. La tradición llega a hacer olvidar totalmente tal origen»¹⁴. Por ello, la tradición, si es, sólo debería ser como algo original, en su auténtico sentido (original es diferente de novedad).

Tomando de Alois Riegl el concepto «valor de antigüedad», difícil de definir por lo volátil, cuya «impresión anímica» no presupone «ninguna experiencia científica, y dado, sobre todo, que no parece necesitar para su satisfacción de ningún conocimiento adquirido por la cultura histórica, sino que es producto de la simple percepción sensorial» pero que afecta «a todas las personas sin distinción de su formación intelectual»¹⁵, y reutilizándolo, me atrevería a proponer un «valor de existencia» para cualquier cosa que es. Consistiría este «valor de existencia» en dar una oportunidad, aunque fuese la última oportunidad, a cualquiera de las cosas existentes que son objeto de intervención como patrimonio (este se entiende como todo lo que nos rodea), para que las cosas sean lo que deben ser, o lo que quieran ser, o lo que «jamás las cosas mismas creyeron ser en su intimidad», sin dejar de ser ellas mismas.

En las frases-pensamientos, acompañadas de imágenes, que siguen surgen las miradas de unos creadores, que al margen de cualquier disciplina y «tradición» (o precisamente inmersos en sus orígenes), nos desvelan, miradas «otras», que seguramente, no nos darán ninguna pista clara sobre lo que hacer, pero sí insinúan territorios fértiles por recorrer. Por lo tanto, son unas miradas desde la creación y el arte, y amplían un campo de acción que no cierra, sino que abre, algo que no suele ocurrir desde la teoría de la arquitectura.

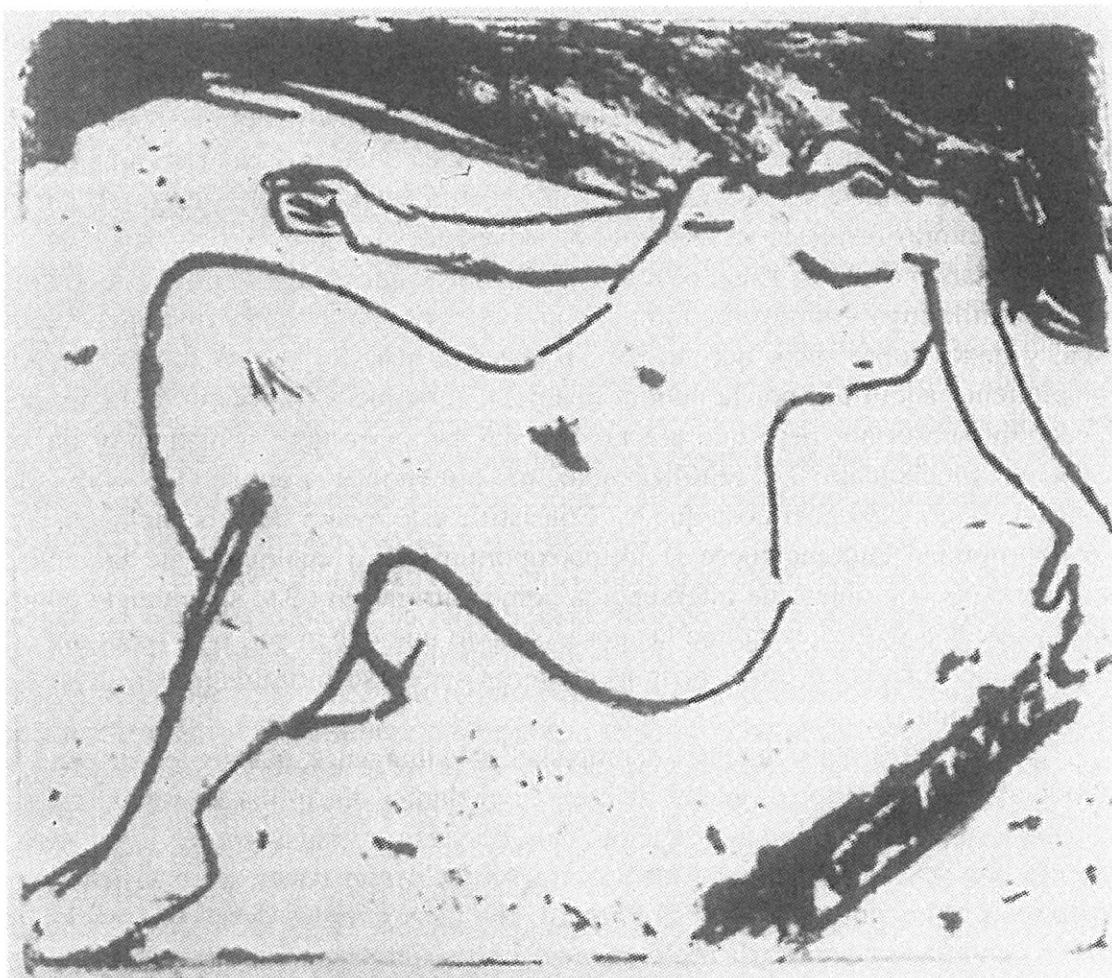
¹⁴ HEIDEGGER, Martin: *El ser y el tiempo*. Ed. F. C. E. Paag. 30. (1927). 1980.

¹⁵ RIEGL, Alois: *El culto moderno a los monumentos*, Pag. 31. Col. “La Balsa de la Medusa” nº 7. Visor Distr. (1903). 1987. Madrid.

José María Romero

Franz Kafka

Franz Kafka era consciente de ese terrible poder del que disponemos los modernos cuando dice: «Siempre... tengo un deseo tormentoso de ver las cosas como se podrían dar antes de mostrármese. Ahí están bellas y tranquilas»¹⁶.

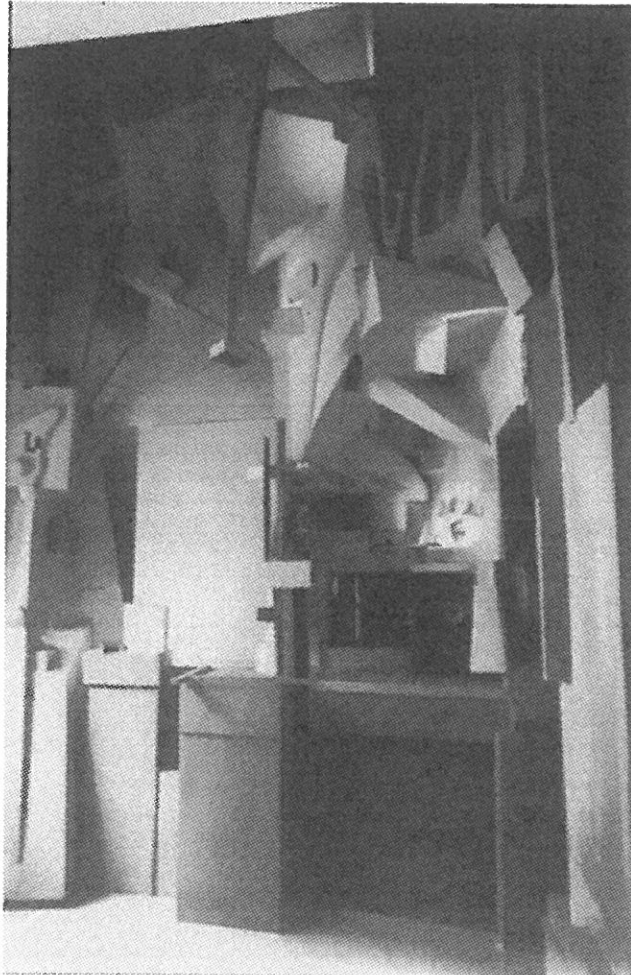


Karl Schmidt-Rottluff. «Reclining Girl with Arms Stretched Out». 1911

¹⁶ BOZAL, Valeriano: *Los diez primeros años. 1900-1910, los orígenes del arte contemporáneo*, Pág. 157 (nota 27). Col. "La Balsa de la Medusa" n° 47. Visor Distr. (1903). 1987. Madrid.

Kurt Schwitters

«Si arrancáramos con precaución todas las partes que nos molestan, si incluyéramos todas las casas feas y las bonitas, en un ritmo de orden superior distribuyendo los acentos con cuidado, las grandes ciudades podrían transformarse en una gigantesca obra de arte Merz». «(...) para que los arquitectos refresquen su fantasía»¹⁷.



KURT SCHWITTERS. «Merzbau». Colonia. 1933

¹⁷ ELGER, Dietmar: “La obra de una vida: Los Merzbau”. AA. VV.: Catálogo KURT SCHWITTERS. IVAM. Centro Julio González. Pags. 89-101. 1995. Valencia.

José María Romero

Robert Smithson

«Una solución práctica para la utilización de áreas devastadas sería el reciclaje del agua y la tierra en términos de «arte de tierra»... El arte se puede convertir en un recurso que medie entre el ecologista y el industrial. La ecología y la industria no son calles de una sola dirección. Más bien, deberían ser encrucijadas. El arte puede contribuir a proporcionar la dialéctica necesaria entre ambas»¹⁸.

«(...) Mi propia experiencia me dice que los mejores sitios para «earth art» son sitios alterados por la propia naturaleza. Por ejemplo, «Spiral Jetty» está construida en un mar desecado y «Broken Circle and Spiral Hill» en una cantera de arena. Estos terrenos están cultivados o reciclados por el arte»¹⁹.



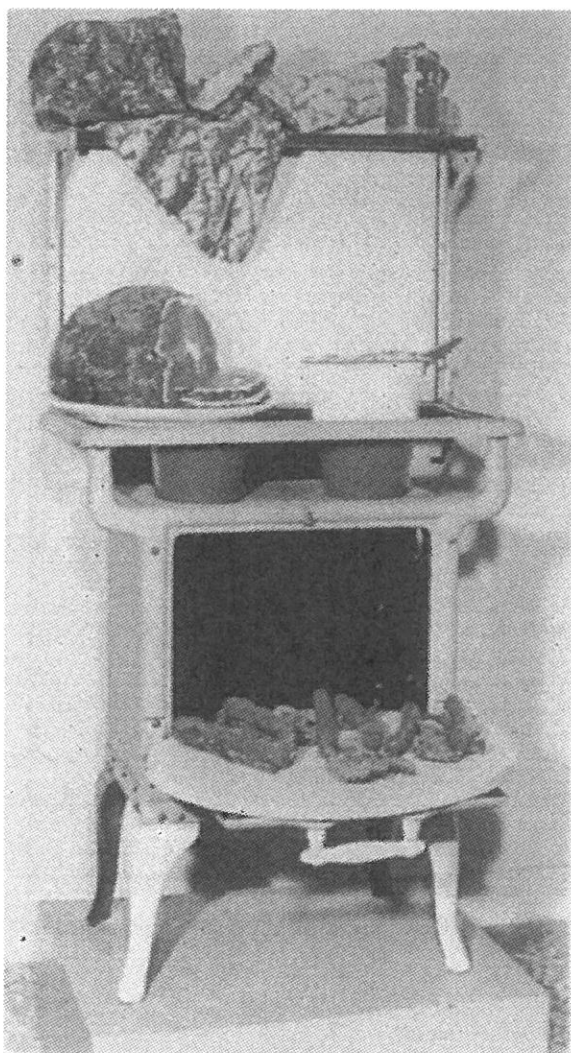
ROBERT SMITHSON. «Spiral Jetty». Lago Salado. EEUU. 1970

¹⁸ BERMAN, Marshall: *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la Modernidad*. Pág. 359. Siglo XXI. (1988). 1991. Madrid.

¹⁹ MADERUELO, Javier: *El espacio raptado*. Pags. 182-183. Mondadori. 1990. Madrid.

Claes Oldenburg

«Estoy por un arte que sea político-erótico-místico, que haga algo más que sentarse sobre su trasero en un museo. Estoy por un arte que se entremezcle con la mierda de todos los días y salga ganando. estoy por un arte que ayude a las ancianitas a cruzar la calle». «... buscar la belleza donde no se supone que se encontrará». «La suciedad tiene hondura y belleza. Me gusta el hollín y el tizne» (...) «la mugre de la ciudad, la perversidad de la publicidad, la enfermedad del éxito, la cultura popular»²⁰.



CLAES OLDENBURG. «Hornillo». 1962

²⁰ BERMAN. Op. cit. Pag. 336.

José María Romero

Rainer María Rilke

Sobre un autorretrato de Cezánne:

«Y cuán grande e incorruptible era la objetividad de su mirada lo confirma conmovedoramente la circunstancia de que se ha representado él mismo sin intentar lo más mínimo explicar su expresión o presumir de algo, sino con humilde objetividad, con la fe y la imparcial curiosidad de un perro que se ve en el espejo y piensa: mira, otro perro»²¹.



PAUL CEZÁNNE. «Autorretrato con sombrero negro». 1879-1882

²¹ RILKE, Rainer Maria: *Cartas sobre Cézanne*, Pág. 61. Paidós Estética. (1952). 1992. Barcelona.

Rainer María Rilke

*«¿Estamos aquí para decir: casa,
puente, fuente, puerta, vaso, árbol frutal, ventana,
a lo sumo: columna, torre?... Mas para decirlo, comprende,
ay, para decirlo así como jamás las cosas mismas
creyeron ser en su intimidad.»²²*

EPÍLOGO.

La actitud de Kafka sería la primera mirada que habría que proponer para intervenir en el patrimonio. Y curiosamente es una no mirada, más bien, es la visión de un visionario. Ahí están bellas y tranquilas las cosas, antes de maltratarlas con nuestra mirada.

Sin querer malgastar el resto de miradas que se han propuesto, sólo recordar que desde las casas «feas» de Schwitters, el concepto de lo «sublime negativo» de Smithson (ampliado de lo sublime de la naturaleza del romanticismo) que lo producen las grandes industrias abandonadas y los desechos del mundo actual, «la mierda de todos los días» y «la mugre de la ciudad» de Oldenburg, a la «imparcial objetividad» de un perro, y el desvelamiento de lo que «jamás las cosas mismas creyeron ser en su intimidad», de Rilke, hay un intento de amplificación del sonido de la realidad: un sujetarse a lo existente que rodea, que posiblemente sea el desvanecimiento del espejo que impide la petrificación.

Y para terminar con la mitología, hay que recordar que Poseidón amó a Medusa, y de su amor sólo nacieron monstruos, serpientes y otras alimañas.

No puedo impedir ver mi figura reflejada en el escudo que protege a Perseo, pero me consuela que cada vez, me atraigan más las cosas, los monumentos, las ciudades, los paisajes, las personas,... que cambian cuando los miro ¿O soy yo el que cambia?

Marzo de 1996

22 RILKE, Rainer María: *Antología poética*. Pág. 134. Espasa-Calpe. 1982. Madrid.