

EL PROYECTO DOCOMOMO Y LA *MISE EN MUSÉE* DE LA ARQUITECTURA MODERNA

Xavier Costa

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona

Coordinador del Comité de Registro Ibérico DOCOMOMO

Miembro de DOCOMOMO International Specialists Committee on Registers

1. La arquitectura moderna en exposición

La mirada que el mundo moderno dirige al problema de la documentación y conservación de la arquitectura histórica y del patrimonio construido está caracterizada por actitudes que se pueden resumir y explicar a través de dos episodios clave del periodo moderno. El primero de ellos es la institución del primer museo público, que puede denominarse de arquitectura, en los años de la Francia revolucionaria. El museo, enclavado en el antiguo convento de los Petits Augustins y dirigido por el excéntrico Alexandre Lenoir desde 1794, constituye un primer gran esfuerzo y una decisiva *mise en scène* de esta mirada moderna hacia los legados arquitectónicos del pasado. El museo de Lenoir es un museo de fragmentos arquitectónicos, de piezas mutiladas y decapitadas que han sido rescatadas del vandalismo de esos años. La figura de Lenoir es la del necrófilo que excava entre los restos de la destrucción, es decir, del pasado no conservado, para extraer de él miembros descorporalizados - no debe olvidarse que Lenoir estuvo asimismo implicado en el transporte de restos funerarios de tumbas de franceses ilustres para proceder a reemplazarlas en el jardín de los Petits Augustins.

Lenoir distaba de ser un anticuario erudito. Su articulación del museo fue eminentemente escenográfica, con salas dirigidas a la evocación histórica, al conjunto *bien compuesto* de fragmentos que parecían así recobrar su contexto, reincorporarse a la historia. En Lenoir descubrimos por consiguiente la interpretación de la historia como catástrofe, como gran destrucción y

pérdida, de la que podemos rescatar unos fragmentos a los que habrá que crear la ilusión macabra y espectacular de una fantasmagoría de resurrección. Se evidencia un profundo pesimismo en la modernidad de Lenoir: no es posible mantener una relación de plenitud y continuidad con el legado del pasado, a la manera renacentista, sino que es preciso un espeso artificio, un filtro engañoso, que nos devuelva brevemente una ilusión escenográfica, próxima a esos nichos de visión maravillosa que constituyeron los dioramas a lo largo del siglo diecinueve. A la vez, en Lenoir se produce un distanciamiento brutal con el pasado que necesariamente lo magnifica hasta el grado de sublimidad, de una entidad que en plena exposición sería insoportable, a la manera que sugieren los grabados y los caprichos de Giambattista Piranesi, o como se reveló en el descubrimiento de Pompeya. La relación con este pasado es, por tanto, doblemente conflictiva por su distancia y por su terribilidad.

El segundo episodio a tener en cuenta ha sido frecuentemente citado desde las investigaciones del historiador norteamericano Neil Levine. Se trata de los capítulos añadidos por Victor Hugo a la segunda edición de su *Notre Dame de Paris*, en 1832, especialmente el titulado "Ceci tuera cela". En este capítulo Hugo propone una reflexión sobre la significación de un gran monumento arquitectónico del pasado -en este caso el templo de Notre Dame, marco físico y a la vez personaje principal de la novela- en el mundo moderno. En el texto, situado a finales del siglo XV, el incipiente mundo moderno viene anunciado por la invención contemporánea

de la imprenta, de una nueva tecnología de reproducción y de difusión de la información. Hugo presentará al modesto y pequeño libro como amenaza mortal para la arquitectura, es decir, para el gran libro de piedra que es la catedral. Los medios de reproducción modernos, así como la fluctuación y la ubicuidad de los signos, se constituirán en condición decisiva del mundo moderno, caracterizado por la movilidad, la intercambiabilidad y el desarraigamiento de los valores. El libro impreso sirve excelentemente estos nuevos dictados, mientras que la arquitectura que alcanza su gran expresión en la mole laberíntica, grotesca, jeroglífica y de significación infinitamente impenetrable de Notre Dame, esta arquitectura que es a la vez foro de la ciudad, símbolo colectivo por excelencia, registro y amalgama de todo el saber, pierde su vigencia. La grandeza y reponsabilidades de la arquitectura antigua agonizan con la llegada de la época moderna. En este nuevo orden de cosas, la arquitectura sólo puede ser un residuo, un resto despojado de todo atributo, un mero construir que poco o nada puede ya significar ni valer. La cultura mediática que despierta con la imprenta roba a la arquitectura de sus atribuciones tradicionales. En definitiva, para Hugo el texto impreso acaba con el jeroglífico de piedra.

En Hugo, el entusiasmo ilustrado por liberarse de los lastres del pasado se traduce en nostalgia y temor a la grandiosidad babélica y amenazante de los monumentos del pasado, un tono que ya descubríamos en el museo de Alexandre Lenoir. La gran empresa de estudio, reparación y mantenimiento del legado arquitectónico y documental que se inicia también en los años 1830 con la institución de Ludovic Vitet como Inspector general de monumentos históricos, y que seguirán Prosper Mérimée y arquitectos como Lassus o Viollet-le-Duc habrá de sentar definitivamente las bases de esta mirada moderna hacia la arquitectura antigua. No podemos olvidar que es también a finales del siglo diecinueve cuando Sigmund Freud, en su teoría del psicoanálisis, se referirá repetidamente a la experiencia de excavación arqueológica y de recuperación del patrimonio del pasado como imagen e ilustración de la relación con el inconsciente, una relación que está en la base de la condición conflictiva y fracturada del sujeto moderno. Lo arqueológico, lo desenterrado del

olvido parcial, es para el espíritu moderno lo inquietante, lo extraño por excelencia (lo *unheimlich*, en términos freudianos), lo que causa desazón. En las creaciones modernas urgirá por tanto abandonar toda referencia a lo que ha enterrado la historia, diferenciarse radicalmente de lo que propicia la inquietud y el estupor. A la vez, el cuidado de los monumentos antiguos supone un mecanismo de control y mediatización de aquello que de modo inmediato nos sería incomprensible y por tanto intolerable.

Las estrategias modernas de filtrar el legado del pasado, es decir, de inscribirlo en un medio cultural decididamente moderno que lo circunscriba, lo *explique* y lo controle ha hallado reacciones y resistencias diversas que pueden ejemplificarse en las reacciones al museo, a la institución que es último referente en toda operación de documentación y conservación. Desde Quatremère de Quincy, ideólogo de la *Académie de Beaux-Arts* hasta Adorno, pensador decididamente moderno pero receloso de propuestas de popularización cultural, han sido numerosas las voces que han clamado contra el museo como *sepulcro* de artefactos embalsamados y como estrategia monopolizadora de la visión, ya que la vincula de modo privilegiado a la observación y captación de rasgos de valor de intercambio, es decir, de valor de mercado.

Desde Lenoir, el museo hace patente que todo gesto de documentación, conservación y cuidado, es inevitablemente un gesto ex-positivo, una acción publicitaria. Exponer, mostrar, es hacer visible de modo público, es provocar la inmersión del objeto o lugar elegido en un entorno artificial, espesamente cultural, por supuesto temporal, pero muy densamente significativo. Cuando un objeto sufre (o goza) de esta *puesta en museo*, sabemos que está siendo profundamente alterado, pero también densamente enriquecido, impregnado de significados nuevos y valiosos. Para utilizar un término inevitablemente contemporáneo, diríamos que está siendo reconstruido de acuerdo con los parámetros y exigencias de una cultura mediática que, como vaticinaba Hugo, es cada vez más accesible, universal y poderosa, imponiéndose de modo acrecentado en la significación de la arquitectura, que inevitablemente se basa en

principios distintos: la localización, la privacidad o propiedad limitada, el acceso restringido (a sus recintos, pero también a su significación), la permanencia, o la singularidad.

Como es evidente, todo proyecto de catalogación y conservación de la arquitectura conlleva su inclusión virtual en el espacio del museo. En tanto que históricamente el museo ha dejado de ser tesoro o caja fuerte del príncipe para transformarse en marco y medio expositivo para un público también cada vez más amplio, este espacio del museo se aproxima paulatinamente al *museo sin muros* de André Malraux, es decir, un museo sin contenedor y sin límites. Como continuación de las reflexiones de Victor Hugo y de Walter Benjamin, Malraux propone un museo radical, integrado por reproducciones, en el que el *aura* de los objetos autenticados haya dado paso plenamente a la transmisión universal de imágenes o simulacros. La propuesta de museo ideal de Malraux sería presentada unos años más tarde por el situacionista Guy Debord como plena y efectiva (aunque indeseable) condición de la sociedad contemporánea. El dominio y ubicuidad de la imagen supone para Debord la forma última de reificación de los bienes de consumo, que así circularían ya con plena fluidez por los canales de beneficio de la sociedad tardo-capitalista, de la sociedad del espectáculo, como la bautizará Debord. Más recientemente, Fredric Jameson definirá la sociedad tardomoderna como aquella en la que se ha desvanecido la dualidad entre autenticidad y no-autenticidad, es decir, entre producción y re-producción.

2. El proyecto DOCOMOMO

El propósito de este prolegómeno que desea exponer brevemente la emergencia de las nociones de museo, del patrimonio, y de exposición, es el de permitir abordar un proyecto que en primera instancia podría parecer paradójico. Es decir, el proyecto de dirigir a la arquitectura moderna una mirada atenta y estupefacta que el mundo moderno había configurado precisamente para diferenciarse de lo antiguo, que pasaba a ser así observado. Podría argüirse que esta perversión es ya un síntoma de la pérdida definitiva de vigencia del mundo moderno, que puede ser ahora observado desde fuera, desde otro orden

de cosas. Pero se trata sobre todo de un síntoma de la fuerza expansiva del espacio universal del museo que inagotablemente aspira a incluir un sinfín de artefactos en sus salas. Cuando es tolerable dirigir una mirada *musealizadora* a la arquitectura, ésta ya pasa a engrosar los contenidos del gran museo global.

El proyecto DOCOMOMO propone, como indican sus siglas, iniciar la tarea de Documentación y Conservación de la arquitectura del Movimiento Moderno, con la ambición de coordinar una topografía del patrimonio moderno de extensión internacional. Aunque iniciado desde la escuela de arquitectura de Eindhoven en 1988, DOCOMOMO se propone reexaminar la arquitectura moderna desde una perspectiva global y no-occidentalista, situando a la misma escala las obras europeas y las de otras áreas geográficas y culturales. La expansión de la arquitectura moderna podrá interpretarse así como inseparable de los grandes movimientos y tensiones de colonización política y cultural desarrollados por Occidente.

Para abordar un proyecto de conservación o intervención en el momento presente es preciso preguntarse cómo se inserta o incorpora la representación y la información sobre la arquitectura en los canales de difusión actuales. Es preciso considerar asimismo cómo el acceso a lugares y edificios se halla progresivamente condicionado y delimitado por pautas de consumo cultural, de museificación y de turismo. En la actualidad es inverosímil referirse a un proyecto de protección arquitectónica que no incluya un planeamiento de acceso, de exposición, de información y de una cierta tecnología educativa y turística que permita y haga efectivo tal acceso. Aunque provoque el recelo de visiones elitistas del legado moderno, afrontar el inevitable proyecto de su protección equivale a su inmersión en las grandes fuerzas de la industria cultural de nuestro momento.

La tarea más urgente para DOCOMOMO es la de acabar de constituir el conjunto de grupos de trabajo, que suelen ser de ámbito nacional, y en algunos casos regionales o, como en el caso del grupo ibérico, supranacionales. La labor prioritaria es la de iniciar los registros, según un

modelo y unos criterios de documentación establecidos y aceptados por todos los grupos de trabajo. Los criterios de documentación los ha fijado un comité internacional de registro constituido por un grupo de estudiosos independientes. Este comité (ISC/R) perfiló un modelo de documento de registro o ficha que permite tipificar unos criterios de información comunes a todos los grupos de trabajo. Este documento incluye información diversa, desde una reseña exhaustiva de la historia del proyecto, construcción, propiedad y posteriores alteraciones y restituciones, estado de protección, uso actual, descripción detallada de la fortuna crítica de la obra, un compendio bibliográfico de los estudios realizados, y documentación gráfica.

El primer registro internacional, presentado en 1994, incluye el trabajo de 20 grupos de trabajo y un número aproximado de 1.000 obras documentadas. El comité de registro ibérico ha producido ya un primer registro de 60 obras plenamente documentadas y se halla en un periodo de ampliación a 150. Está previsto que este registro se publique durante el verano de 1996, y que se le dé difusión a través de medios audiovisuales. El comité ibérico, que se creó en 1992, está coordinado desde la Fundación Mies van der Rohe de Barcelona y cuenta con representación prácticamente de todo el territorio portugués y español. En él se han integrado diversas instituciones, como institutos de patrimonio (el caso de Andalucía), institutos de arqueología y colegios de arquitectos.

El reto del proyecto DOCOMOMO es reconsiderar la arquitectura moderna resistiendo los argumentos históricos que han construido el discurso dominante a lo largo de nuestro siglo, y que se basan en parámetros de autoría, de producción, de autenticidad, de obras maestras y de concatenación cronológica. La hermenéutica de DOCOMOMO tiene la ambición de ser una *topografía* más que una *historia*, en el sentido que le dan a tal término Gilles Deleuze y Félix Guattari. Es decir, en vez de reconstruir un hilo lineal que permita explicar por razones de causa y efecto las producciones consideradas, remitiéndolas a manera de árbol genealógico a figuras *maestras*, un estudio topográfico prima las estrategias de diseminación territorial, de filtración y

contaminación, a la vez que acepta entradas y lecturas múltiples. Frente a la predilección de los estudios históricos por la disección de rasgos estilísticos, el proyecto DOCOMOMO se propone considerar el Movimiento Moderno en su condición de gran operación política y cultural planeada y dirigida desde el mundo occidental. Los aspectos propagandísticos de la arquitectura moderna, su bien planeada y vanguardista utilización de los medios de comunicación y reproducción, así como de marcos expositivos diversos, no son ajenos a la arquitectura, sino que la informan y la definen. Por ello, nuestros proyectos de documentación actuales no pueden ser ajenos al espesor documental producido por la arquitectura del Movimiento Moderno que ya acometió la tarea de diseñar y controlar su propia imagen y su propia proyección por los canales de información.

El proyecto de DOCOMOMO en definitiva aborda la *puesta en museo* de la arquitectura del Movimiento Moderno. El término museo se refiere a la deseable y activa inserción del legado moderno en estructuras de documentación e intervención que habiliten obras ya documentadas *a priori* para su efectiva difusión por los canales de comunicación y por la cultura mediática. Nuestra vinculación presente a la arquitectura histórica ya no puede limitarse al modelo de instituciones ochocentistas que generaron la *conservación y protección* de artefactos y obras, sino que debe contemplar la traducción de tales lugares a los lenguajes y códigos propios de las redes de acceso y distribución de la información. El patrimonio, qué duda cabe, existe y se mantiene según se muestre, exponga, publique, catalogue y se le proporcione acceso según los formatos de la cultura actual, que se caracteriza por su ubicuidad y su dependencia de los fenómenos y tecnologías mediáticas. A la vez que una pasiva (aunque necesaria) labor de mantenimiento y cuidado, es preciso emprender la activa interpretación, intervención y, por decirlo así, *desmaterialización* del artefacto en favor de su fluidez circulatoria por los canales de difusión y de atribución de significado. En definitiva, puede entenderse la *puesta en museo* del Movimiento Moderno como una ineluctable *mise en scène* para un efectivo conocimiento de su existencia.