

# Conversaciones...

con GEORG GOTTFRIED DEHIO  
ALOIS RIEGL Y MAX DVOŘÁK



REVISTA DE CONSERVACIÓN

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA,  
SECRETARÍA DE CULTURA

Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural

NÚM. 5 JUNIO 2018

ISSN: 2395-9479

# Conversaciones...

con GEORG GOTTFRIED DEHIO  
ALOIS RIEGL Y MAX DVOŘÁK

## SECRETARÍA DE CULTURA

**María Cristina García Cepeda**  
Secretaria de Cultura

## INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

**Diego Prieto Hernández**  
Director General

**Aída Castilleja González**  
Secretaria Técnica

## COORDINACIÓN NACIONAL DE CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL

**Liliana Giorguli Chávez**  
Coordinadora Nacional

**Thalía Velasco Castelán**  
Directora de Educación  
para la Conservación

**Irlanda S. Fragoso Calderas**  
Directora de Conservación  
e Investigación

**Emmanuel Lara Barrera**  
Responsable del Área de  
Investigación Aplicada

**María Eugenia Rivera Pérez**  
Responsable del Área  
de Enlace y Comunicación

**Editor Científico**  
Valerie Magar Meurs

**Consejo Editorial**  
Valerie Magar Meurs  
Renata Schneider Glantz  
Gabriela Peñuelas Guerrero

**Consejo Asesor-científico**  
Elsa Arroyo Lemus  
María del Carmen Castro Barrera  
Ilse Cimadevilla Cervera  
Adriana Cruz-Lara Silva  
José de Nordenflicht  
Ascensión Hernández Martínez  
Monica Martelli Castaldi  
Lorete Mattos  
Magdalena Rojas Vences  
Thalía Velasco Castelán

**Diseño Editorial**  
Marcela Mendoza Sánchez

**Corrección de estilo en español**  
Paola Ponce Gutiérrez

**Corrección de estilo en inglés**  
Diane Hermanson

**Revisión de textos en alemán**  
Jürgen Friedrichsen

Imagen de portada:  
**ALOIS RIEGL, MAX DVOŘÁK Y GEORG  
GOTTFRIED DEHIO**  
*Imágenes modificadas de dominio público*

*Conversaciones...* Año 4, Núm. 5, Junio 2018 es una publicación bianual editada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Cultura. Córdoba 45, colonia Roma, C.P. 06700, delegación Cuauhtémoc, Ciudad de México, México. Editor responsable: Valerie Magar Meurs. Reservas de Derechos al Uso Exclusivo N° 04-2015-062409382700-203. ISSN: 2395-9479. Ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la versión electrónica: Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural con domicilio en Ex Convento de Churubusco, Xicoténcatl y General Anaya s/n, San Diego Churubusco, delegación Coyoacán, C.P. 04120, Ciudad de México. Responsable de la última actualización de este número: Marcela Mendoza Sánchez, 10 de septiembre de 2018.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación.

Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

**CULTURA**  
SECRETARÍA DE CULTURA



**INAH**

COORDINACIÓN NACIONAL  
DE CONSERVACIÓN  
DEL PATRIMONIO CULTURAL

# ÍNDICE

5	Dehio, Riegl y Dvořák. Editorial VALERIE MAGAR
9	Dehio, Riegl and Dvořák. Editorial VALERIE MAGAR
13	Denkmalschutz und Denkmalpflege im neunzehnten Jahrhundert GEORG GOTTFRIED DEHIO
29	La protección y el cuidado de los monumentos en el siglo XIX GEORG GOTTFRIED DEHIO
46	Neue Strömungen in der Denkmalpflege ALOIS RIEGL
62	Nuevas corrientes en el cuidado de los monumentos ALOIS RIEGL
77	Katechismus der Denkmalpflege MAX DVOŘÁK
102	Catecismo del cuidado de los monumentos MAX DVOŘÁK
129	Alois Riegls letzte Worte ANDREAS LEHNE
139	Las últimas palabras de Alois Riegl ANDREAS LEHNE
150	The last words of Alois Riegl ANDREAS LEHNE

- 163 Dvořák e la tendenza nella conservazione  
dei monumenti  
SANDRO SCARROCCHIA
- 188 Dvořák y la tendencia en la conservación  
de los monumentos  
SANDRO SCARROCCHIA
- 214 Dvořák and the trend towards monument care  
SANDRO SCARROCCHIA
- 219 As ideias sobre preservação no início  
do século XX em países de língua alemã:  
algumas lições para o Brasil de hoje  
BEATRIZ MUGAYAR KÜHL
- 236 Las ideas sobre preservación en el comienzo  
del siglo XX en países de lengua alemana:  
algunas lecciones para el Brasil de hoy  
BEATRIZ MUGAYAR KÜHL
- 253 The ideas on preservation at the beginning  
do the 20th century in German-speaking  
countries: some lessons for Brazil today  
BEATRIZ MUGAYAR KÜHL
- 273 Una revisión de las aportaciones teóricas  
de Alois Riegl  
LUIS AMARO
- 295 A review of the theoretical contributions  
of Alois Riegl Giovannoni  
LUIS AMARO
- 319 Più che moderno, contemporaneo.  
Riegl e la tutela del patrimonio culturale  
nell'ultima decade  
SIMONA SALVO

- 328 Más que moderno, contemporáneo.  
Riegl y la protección del patrimonio cultural  
en la última década  
SIMONA SALVO
- 337 More than modern, contemporary.  
Riegl and the protection of cultural heritage  
in the last decade  
SIMONA SALVO
- 347 Catecismo patrimonial: convicción, disciplina  
y traducción  
JOSÉ DE NORDENFLYCHT CONCHA
- 356 Heritage catechism: conviction, discipline  
and translation  
JOSÉ DE NORDENFLYCHT CONCHA
- 365 O encontro da conservação de bens culturais  
e a psicanálise: uma metáfora possível  
LORETE MATTOS
- 379 El encuentro de la conservación de bienes  
culturales y el psicoanálisis: una metáfora  
posible  
LORETE MATTOS
- 393 The meeting of conservation of cultural heritage  
and psychoanalysis: a possible metaphor  
LORETE MATTOS
- 408 Bibliografía de Georg Gottfried Dehio,  
Alois Riegl y Max Dvořák  
VALERIE MAGAR

33329

DENKMALSCHUTZ UND DENKMALPFLEGE  
IM NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERT

85

Neue Strömungen in der Denkmalpflege

## Neue Strömungen in der Denkmalpflege

Vor kurzem sind zwei Schriften über moderne Denkmalpflege erschienen, deren Verfasser, jeder in seinem Fache, ein wohlbegründetes Ansehen genießen, und namentlich auch auf dem Gebiete, dem ihre jüngsten Enunziationen gelten, den unbestrittenen Anspruch erheben dürfen, mit Ernst und Aufmerksamkeit gehört zu werden. Eine

dadurch bedingte Pflege vollzieht die einem glatten Wandlung entgegen zahlreichen oft verständnisse und den einzelnen lichen Teile zu einer von uns für nen Klarstellung

KATECHISMUS DER DENKMALPFLEGE





## Dehio, Riegl y Dvořák. Editorial

El quinto número de *Conversaciones...* está dedicado a tres textos en lengua alemana elaborados en el inicio del siglo XX. Todos hacen referencia al muy conocido escrito de Alois Riegl (1858-1905), *El culto moderno de los monumentos, su carácter y sus orígenes*, publicado por el historiador de arte austriaco en 1903, y traducido a varios idiomas, sobre todo a partir de la década de los ochenta. En *El culto...*, Riegl propuso una racionalización del carácter de los monumentos, así como una clara clasificación de los valores con los que pueden asociarse. Aunque ya habían existido menciones de los distintos valores de los monumentos, en particular el informe de Adolphe Didron de 1791, en este texto Riegl los sistematizó e institucionalizó desde perspectivas muy diversas, y abrió de ese modo la posibilidad a la consideración de otros tipos de patrimonio. Riegl publicó su obra como parte de un proyecto de legislación para el Imperio austrohúngaro, bajo el patronazgo del archiduque Francisco Fernando, heredero al trono y promotor de la defensa de los monumentos. Al ocupar el cargo de conservador general en la Imperial y Real Comisión Central para la Investigación y el Cuidado de los Monumentos Arquitectónicos, Riegl tenía el objetivo de generar una serie de documentos que permitieran el establecimiento de una ley para la protección del patrimonio, del cual *El culto...* constituía el texto preliminar.

En este número de *Conversaciones...* iniciamos con el discurso *La protección y el cuidado de los monumentos en el siglo XIX*, pronunciado por el historiador alemán Georg Dehio (1850-1932) en enero de 1905, con motivo del aniversario del emperador alemán. En éste, Dehio rechaza, sin mencionarlas directamente, las ideas principales propuestas por Riegl en *El culto...*, y opone una visión nacionalista de la protección del patrimonio. En un texto rico en guiños a publicaciones anteriores, Dehio plantea su enfoque de una nueva era de la conservación de los monumentos con carácter socialista, en donde la protección del patrimonio es vista como un deber colectivo que se encuentra por encima de los intereses individuales. Dehio también define que se debe considerar tanto la naturaleza material como espiritual de las obras, a lo que se suma la importancia del contexto en el que se encuentran, y que también se debe proteger.

El segundo texto que presentamos aquí, *Nuevas corrientes en el cuidado de los monumentos*, de Alois Riegl, es la respuesta crítica al discurso de Dehio, así como a una publicación del arquitecto Bodo Ebhardt, que no retomamos en este volumen, en la cual defiende las restauraciones estilísticas, tan en boga en el siglo XIX (y con las cuales disientan tanto Dehio como Riegl). Al nacionalismo de Dehio, Riegl opone un interés que va más allá de lo nacional, así como un humanismo que permite la perspectiva multiétnica de lo que era el Imperio austrohúngaro en el inicio del siglo XX. Retoma en este escrito su visión para analizar y encontrar soluciones ante valores posiblemente conflictivos, enfatizando también la importancia del contexto de los monumentos.

El tercer texto, *Catecismo del cuidado de los monumentos*, de Max Dvořák (1874-1921), sucesor de Riegl como conservador general, ofrece un manual detallado sobre la importancia de la protección de los monumentos, que permitió la divulgación de estas ideas. Contiene las orientaciones generales para dar consejos prácticos y sensibilizar acerca de la importancia de los monumentos. Este texto, publicado inicialmente en 1916, y reeditado en 1918, emerge en el momento de la caída del Imperio austrohúngaro, pero permitió la generación de un modelo de protección para Austria después de la Primera Guerra Mundial.

Los tres escritos contienen lecciones que siguen siendo vigentes en la actualidad. Además de su valor al proveer evidencia sobre la evolución de nuestra disciplina, resulta interesante el consenso de los tres autores: Dehio desde la academia, y Riegl y Dvořák desde una institución de protección del patrimonio, por rechazar las restauraciones estilísticas, así como la claridad en la exposición de sus motivos para ello. Los tres igualmente combinaron el catálogo de los monumentos con el desarrollo de políticas para su conservación. El rechazo de ideas ultranacionalistas además tiene un eco renovado hoy en día, dado el contexto político existente en gran cantidad de países, y las implicaciones que esto ha tenido para el patrimonio cultural, y para la cultura de manera más amplia. Los tres autores, a pesar de ser relativamente poco conocidos para quienes no hablan alemán, tuvieron una influencia importante en varios países, aunque no siempre se mencionara de manera explícita.

Para Sandro Scarrocchia, las ideas de Riegl y de Dvořák son fundamentales para comprender muchos de los planteamientos de Cesare Brandi, así como postulados de la *Carta de Venecia*. Otra área en la que su influencia se ha visto es el catálogo e identificación de determinado tipo de patrimonio. De acuerdo con Thalía Montes, la obra inicial de Riegl fue un referente para los primeros inspectores de monumentos en México, y para el reconocimiento del patrimonio colonial en el inicio del siglo XX. El texto *Hierros forjados* de Antonio Cortés, publicado en 1935, se habría inspirado en la obra temprana de Riegl, y del mismo modo habría influenciado el trabajo de Genaro García, en su calidad de director del Museo Nacional de la Ciudad de México, y como promotor de la legislación para proteger el patrimonio.

Por todo lo anterior, resultan particularmente interesantes los artículos que acompañan a los tres escritos centrales, pues sus autores exploran tanto el contexto en el que se generaron, como la relevancia de sus planteamientos. Andreas Lehne, en "Las últimas palabras de Alois Riegl", ofrece un análisis del medio multiétnico del Imperio austrohúngaro en el que Riegl generó sus escritos, y que sin duda influyó su concepción de los monumentos, así como el modelo de valoración y concepción del patrimonio que derivó de ello. Describe también la evolución de la Imperial y Real Comisión Central para la Investigación y el Cuidado de los Monumentos Arquitectónicos, y del marco en el que se desarrollaron iniciativas para legislar la protección de monumentos. Lehne también explica el concepto *Stimmung*, central en la concepción del patrimonio de Riegl, y en la descripción de su axiología de los monumentos.

El texto de Sandro Scarrocchia, "Dvořák y la tendencia en la conservación de los monumentos", complementa el análisis de Lehne, extendiendo el análisis a la importante influencia que tuvo el trabajo de Dvořák, tanto como discípulo de Riegl, como por las posturas propias que desarrolló. Además de las publicaciones de Dvořák, difundió de manera amplia sus ideas a través de cátedras en la Universidad de Viena, y consolidó el sistema legal e institucional de protección del patrimonio en Austria. Scarrocchia también enfatiza la vigencia de muchos de los otros escritos sobre historia del arte de Dvořák, autor a quien ha estudiado a profundidad, y cuyas ideas ha buscado difundir mediante compilaciones editadas y comentadas, tanto en alemán como en italiano.



Beatriz Mugayar Kühl, en “Las ideas sobre preservación en el comienzo del siglo XX en países de lengua alemana: algunas lecciones para el Brasil de hoy”, lleva el análisis de los tres textos centrales de este número al contexto brasileño, pero partiendo de una premisa que es justamente lo que ha motivado a esta revista: la necesidad de leer textos completos de autores, y la importancia –y dificultad– de las traducciones. Las barreras de los idiomas muchas veces han limitado la comprensión y el conocimiento de textos fundamentales en la historia de la conservación, como lo explica Kühl en su texto crítico, en el que enfatiza la importancia de conocer a éstos y otros autores, para poder fundamentar propuestas de conservación razonadas.

Por su parte, Luis Amaro, en “Una revisión de las aportaciones teóricas de Alois Riegl”, centra su análisis en uno de los autores, y analiza el papel que tuvo Riegl como precursor de muchas ideas que siguen teniendo una gran vigencia y relevancia en la actualidad, en particular por su visión amplia de la concepción del patrimonio, y en el papel rector del Estado para su protección. Amaro recalca, al igual que Kühl, la importancia de conocer la historiografía de nuestra profesión como base sólida para la toma de decisiones en el presente.

Simona Salvo, en “Más que moderno, contemporáneo. Riegl y la protección del patrimonio cultural en la última década”, también focaliza su ensayo en torno a Riegl, y en particular en la importancia y vigencia de la teoría de valores, y de éstos para la conservación de la memoria en el presente.

José de Nordenflycht, en “Catecismo patrimonial: convicción, disciplina y traducción”, hace una reflexión de la historia del arte de la Austria del inicio del siglo XX, y sobre la importancia que estas ideas y planteamientos tuvieron para el desarrollo de políticas de conservación del patrimonio. También analiza el rol interesante de los historiadores del arte en conformación de catálogos de monumentos, y cómo esto forma y complementa las acciones de conservación. Al igual que otros de los autores invitados, se enfoca en el papel de las traducciones, y en la importancia de seleccionar terminología que transmita de manera fiel los conceptos originales.

Lorete Mattos, en “El encuentro de la conservación de bienes culturales y el psicoanálisis: una metáfora posible”, ofrece una perspectiva sumamente interesante para la revisión de nuestra profesión, y en sintonía con la Viena efervescente del final temprano del siglo XIX y del inicio del XX, cuando Freud desarrolló sus ideas sobre el psicoanálisis. De acuerdo con Mattos, muchas de las carencias que aún existen en nuestra disciplina, en particular en cuestiones de terminología y de conceptos de base de la conservación, podrían revisarse con ayuda del psicoanálisis, una propuesta que sin duda abre nuevas posibilidades.

Ante esta diversidad de narraciones y posicionamientos, y a la riqueza de los textos, sin duda encontrarán aquí material para muchas discusiones, así como curiosidad para explorar otras obras de estos autores. Esperamos que disfruten la lectura de este nuevo número de *Conversaciones...*

Valerie Magar  
Junio de 2018

# KATECHISMUS DER DENKMALPFLEGE

VON MAX D.

Neue Strömungen in der Denkmalpflege

85

## Neue Strömungen in der Denkmalpflege

Vor kurzem sind zwei Schriften über moderne Denkmalpflege erschienen, deren Verfasser, jeder in seinem Fache, ein wohlbegründetes Ansehen genießen, und namentlich auch auf dem Gebiet dem ihre jüngsten Enunziationen gelten, estrittenen Anspruch erheben dürfen, mit Aufmerksamkeit gehört zu werden. Eine Rede, welche der Wiedergabe einer Geschichte an der Straßburger Tagtsfeier des GOTTFRIED DEHIO gelegentlich andere hat den Berliner Verfasser, der sich durch zahlreiche Romane, welcher Burgen einen Namen, die Ausführungen in seiner ( ) behandeln auch ausschließlicher Burgbauten, und wenn der umfassenderes Thema anzuküßläßt sich diese Erweiterung rntfertigen, als bei dem engen Zusammenhang, der zwischen allen Denkmalgebieeinander in bezug auf ihre Pflege her Behandlung von Burgen in der Verfassers über eine alter Bauwerke werden

### DENKMALSCHUTZ UND DENKMALPFLEGE IM NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERT

#### REDE

ZUR FEIER

DES GEBURTSTAGES SR. MAJESTÄT DES KAISERS  
GEHALTEN IN DER AULA DER  
KAISER-WILHELMS-UNIVERSITÄT STRASSBURG

AM 27. JANUAR 1905

VON  
Dr. GEORG GOTT



## Dehio, Riegl and Dvořák. Editorial

This fifth volume of *Conversaciones...* is dedicated to three texts in German written at the beginning of the 20<sup>th</sup> century. They all make reference to the well-known text by Alois Riegl (1858-1905), *The modern cult of monuments*, published by the Austrian art historian in 1903, and which has been translated to numerous languages, particularly since the 1980s. In *The cult*, Riegl proposed a rationalization of the character of monuments, as well as a clear classification of the values that can be attributed to them. Although there had been previous references to the different values of monuments, particularly Adolphe Didron's report from 1791, with this text Riegl systematized and institutionalized them from very different perspectives; he also opened the possibility to consider new types of heritage. Riegl published this text as part of a larger legislation project for the Austro-Hungarian Empire, under the patronage of Archduke Franz Ferdinand, heir to the throne and promoter of the defense of monuments. When he was appointed as general conservator at the Imperial and Royal Central Commission for the Research and Care of Architectural Monuments, Riegl's objective was to create a series of documents that would allow the development of a piece of legislation for the protection of heritage, of which *The Cult* was the preliminary text.

In this volume of *Conversaciones...*, we first present a speech made by the German historian Georg Dehio (1850-1932) in January 1905, *The protection and care of monuments in the 19<sup>th</sup> century*, on the occasion of the anniversary of the German emperor. In it, Dehio rejects, without specifically mentioning them, the main ideas proposed by Riegl in *The cult*, to which he opposed a national view of the protection of heritage. In a text full of references to previous publications, Dehio describes his vision for a new era in the conservation of monuments, which he qualifies as socialist; in it, the protection of heritage is seen as a collective duty, which is above individual interests. Dehio also considers both the material and spiritual nature of heritage should be taken into consideration, as well as the importance of the context in which it is located, and which should also be protected.

The second text presented here, *New trends in the care of monuments*, by Alois Riegl, is the critical answer to Dehio's speech, as well as to another publication at the time by the German architect Bodo Ebhardt, which we do not republish here, but where he defended stylistic restorations which were so widely made in the 19<sup>th</sup> century (and with which both Dehio and Riegl dissented). Riegl opposed a wider interest to Dehio's nationalism, as well as a humanism that allowed a multiethnic perspective, in accordance with the Austro-Hungarian Empire of the beginning of the 20<sup>th</sup> century. Riegl also presents his approach to analyze and find solutions for possibly conflicting values of heritage, also emphasizing the importance of the context of monuments.

The third text, *Catechism of the care of monuments*, by Max Dvořák (1874-1921), successor of Riegl as general conservator, offers a detailed manual on the importance of protecting monuments, which allowed the dissemination of these ideas. It contains general guidelines to provide practical advice and raise awareness on the importance of monuments. This text, initially published in 1916, and re-edited in 1918, emerged at the time of the fall of the Austro-Hungarian Empire, but it allowed the creation of a model for the protection of monuments in Austria after World War I.

These three texts contain lessons which are still valuable today. In addition to their value of providing evidence of the evolution of our discipline, the consensus of all three authors, Dehio from the academic world, and Riegl and Dvořák from a governmental institution for the care of heritage, in rejecting stylistic restorations, and the clarity in their motives for it. They also combined their interest in cataloguing monuments with the development of conservation policies. The rejection of ultranationalist ideas also has a particularly relevant eco today, given the political context existing in numerous countries, and the implications this has had for cultural heritage, as well as for culture in a broader sense. The three main authors, although they are relatively unknown to those who do not read German, have nevertheless, had an important influence in numerous countries, even if this has not been mentioned explicitly. For Sandro Scarrocchia, the ideas developed by Riegl and Dvořák are fundamental to understand many of the approaches of Cesare Brandi, as well as some of the elements included in the *Venice Charter*. Another field which was influenced by their ideas has been the cataloguing and recognition of categories of heritage. According to Thalía Montes, the initial works by Riegl were a reference for the first inspectors of monuments in Mexico in the early 20<sup>th</sup> century, and particularly, the recognition of the value of colonial heritage. The publication *Hierros Forjados* by Antonio Cortés, published in 1935, which was directly inspired by Riegl's early works, and in the same manner, would have influenced the work of Genaro García, when he was director of the National Museum in Mexico City, and as a promotor of legislation for the protection of monuments.

Due to all of the above, the articles accompanying the central texts are particularly interesting, given that their authors explore both the context in which they were generated, and the relevance of the ideas of the three authors. Andreas Lehne, in "The last words of Alois Riegl," offers a description of the multiethnic context of the Austro-Hungarian Empire in which Riegl generated his writings, and which undoubtedly influenced his conception of monuments, as well as his model of values, and the conception of heritage that derived from it. He also describes the evolution of the Imperial and Royal Central Commission for the Research and Care of Architectural Monuments, and the context in which the initiative to legislate the protection of monuments was developed. Lehne also describes the concept of *Stimmung*, which was central to Riegl's conception of heritage, and he offers a detailed description of his axiology of monuments.

The text by Sandro Scarrocchia, "Dvořák and the trend in the conservation of monuments," complements Lehne's article by extending the analysis to the important influence that Dvořák had, both as a disciple of Riegl, and because of the proposals he developed. In addition to Dvořák's publications, he widely disseminated his ideas through lectures at the University of Vienna, and he consolidated the legal and institutional protection of heritage in Austria. Scarrocchia also emphasizes the current relevance of many of Dvořák's other writings on art history, which he has analyzed in depth, and whose ideas he has sought to disseminate through edited and commented compilations, both in German and Italian.

Beatriz Mugayar Kühl, in "The ideas on preservation at the beginning of the 20th century in German-speaking countries: some lessons for Brazil today," takes the analysis of the three central texts of this volume to the Brazilian context. She focuses on one of the premises

that have actually motivated this journal: the need to read in their full version the texts of the authors, and the importance – and difficulty – of translations. Language barriers can be formidable in limiting the knowledge and understanding of fundamental writings in the history of conservation, as Kühl explains in this critical text; she also emphasizes the need to get to know these important German-speaking authors, and others as well, in order to be able to propose sound-based and reasoned conservation proposals today.

Luis Amaro, on another hand, in “A review of the theoretical contributions of Alois Riegl,” centers his analysis on one of the authors; he analyzes the role played by Riegl as a precursor of many ideas which are still extremely relevant today, particularly his broad vision of the conception of heritage, and the fundamental role of the state in its protection. Amaro also highlights, as Kühl did, the importance of knowing the historiography of our profession, as a sound basis for decision making in the present.

Simona Salvo, in “More than modern, contemporary. Riegl and the protection of cultural heritage in the last decade,” also centers her essay on the figure and contributions of Alois Riegl. She particularly emphasizes the importance and current relevance of his theory of values, and their significance in the conservation of memory nowadays.

José de Nordenflycht, in “Heritage catechism: conviction, discipline and translation,” makes a reflection on art history in Austria at the beginning of the 20<sup>th</sup> century, and on the importance that these ideas and proposals had for the development of heritage conservation policies. He also analyzes the interesting role played by art historians in the development of catalogues of monuments, and how this shapes and complements conservation activities. As other authors before, he focuses on the role of translations, and the importance in selecting terminology to faithfully convey concepts.

Lorete Mattos, in “The meeting of conservation of cultural heritage and psychoanalysis: a possible metaphor,” offers an extremely interesting perspective for the review of our professional development, in tune with the effervescent atmosphere of Vienna at the end of the 19<sup>th</sup> century and the beginning of the 20<sup>th</sup> century. During this period, Freud developed his ideas on psychoanalysis. According to Mattos, many of the gaps still existing in our discipline, in terms of concepts and terminology, could be reviewed with the help of psychoanalysis, a proposal that certainly opens new possibilities.

Given this diversity of narrations and positions, and the richness of the texts, you will undoubtedly find material for many discussions and curiosity to explore other works by these authors. We hope you will enjoy reading this new volume of *Conversaciones*...

Valerie Magar  
June 2018



GEORG GOTTFRIED DEHIO

*Imagen: Dominio público*



# Denkmalschutz und Denkmalpflege im neunzehnten Jahrhundert

GEORG GOTTFRIED DEHIO

**Originale Veröffentlichung:** Georg Gottfried Dehio (1905) *Denkmalschutz und Denkmalpflege im neunzehnten Jahrhundert. Rede zur Feier des Geburtstages Seiner Majestät des Kaisers gehalten in der Aula der Kaiser-Wilhelms-Universität am 27 Januar 1905*, J.H. ED. Heitz (Heitz und Mündel), Strassburg.

Hochansehnliche Festversammlung!

Der Tag des Kaisers ist gekommen und wie alljährlich haben wir uns vereinigt, ihn festlich zu begehen. Das Arbeitsleben der Gegenwart gönnt sich selten Unterbrechungen. Die Zahl der Feste, die wir feiern, hat sich gegen die Unersättlichkeit früherer Zeiten sehr verringert; noch mehr die Stimmung und Begabung, solchen erhöhten Momenten unseres Daseins künstlerische Gestalt zu geben. Ein neues Fest doch haben wir uns geschaffen: Das Fest des deutschen Kaisers! Lange bevor dieses Fest möglich wurde, als ein allgemeines, politisches, haben Akademien und Universitäten die Feier des landesväterlichen Geburtstages als ein Ehrenvorrecht sich gesichert. Und dieser Tradition verdanken wir es, daß wir, die akademische Korporation und die jungen Komilitonen, den Kaiserlichen Statthalter und die Häupter des Heeres, der Landesverwaltung und der Stadt alljährlich hier als Gäste begrüßen dürfen, um mit ihnen vereinigt Seiner Majestät unsere Glückwünsche in Ehrfurcht und herzlicher Wärme entgegenzubringen.

Was wir von festlichen Formen dieser hohen Versammlung anbieten können bleibt in den Grenzen unseres Berufes. Wir müssen unsere Gäste bitten, es sich gefallen zu lassen, daß einer aus unsere Mitte vortritt, redend, zu erkennen gebend, daß auch in der Enge der einzelnen Werkstatt bei uns gearbeitet wird im Gedanken an die Gesamtheit. So entlegen und verborgen alltags diese Werkstatt sein mag, wenn nur ein Weg von ihr zum Mittelpunkt hinführt, so können wir sicher sein auf diesem Wege der Gestalt unseres Kaisers zu begegnen. Er glaubt nicht wahrhaft Kaiser sein zu können, ohne auch als Mensch das Leben seines Volkes menschlich mitzuleben, mitbewegt von jeder Bewegung, von jedem Streben und Widerstreben. In der Jahrtausende alten Reihe fürstlicher Mäcene ist er ein neuer Typus. Die Art, wie er persönliche Teilnahme an den Problemen der heutigen Kunst und Wissenschaft mit seinem staatlichen Pflichtgefühl verbindet, wird einem künftigen Historiker zu Betrachtungen eigenartigsten Interesses Anlaß geben. Wir wissen, wie sehr ihm insonderheit die Pflege der Kunst- und Altertumsdenkmäler unseres Vaterlandes am Herzen liegt. Es ist ein Gebiet, auf dem Theorie und Praxis noch keinem vollen Ausgleich gefunden haben, wo noch viele Probleme zu lösen sind. So erlauben Sie mir, heute von diesen Problemen auf Grund der schon hinter uns liegenden Erfahrungen zu sprechen; zu sprechen von Denkmalschutz und Denkmalpflege im 19. Jahrhundert.



KAISERS-WILHEMS-UNIVERSITÄT. Bild: Öffentliche Domäne.



KAISER WILHEM II  
Bild: Öffentliche Domäne.





KARTE DES DEUTSCHEN REICHES VOR DEM WELTKRIEG. Bild: Öffentliche Domäne.

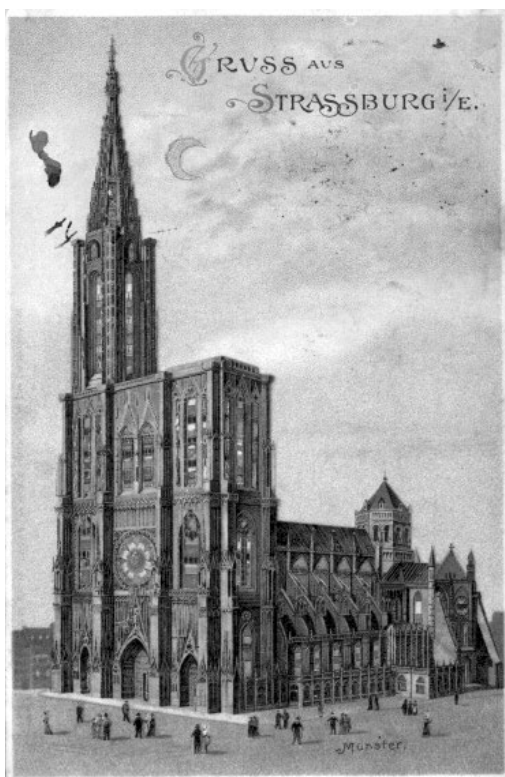
Ich weiß nicht genau anzugeben, wann das Wort „Denkmalpflege“ zuerst bei uns aufgetaucht ist. Älter als 25 Jahre wird es kaum sein. In der Sprache der Wissenschaft und im Gebrauch der Verwaltungen ist es jetzt rezipiert; in der Sprache des täglichen Lebens versteht man unter Denkmälern wohl in erster Linie nur solche Werke, die in der Absicht errichtet sind, bestimmte Erinnerungen, am häufigsten die Erinnerung an Personen, festzuhalten. Der Begriff des Denkmals, den die Denkmalpflege im Auge hat, geht erheblich weiter: er umfaßt, um es kurz zu sagen, alles was wir sonst wohl auch mit dem Doppelnamen „Kunst- und Altertum“ zu bezeichnen pflegten. Diese Definition ist keine vollkommene, aber als Grundlage für die heutige Erörterung mag sie genügen, indem sie die aus ästhetischen und historischen Merkmalen gemischte Doppelnatur des Objektes wohl erkennen läßt.

Das in der Denkmalpflege angegriffene Problem ist ein Teil des großen und allgemeinen: wie kann die Menschheit die geistigen Werte, die sie hervorbringt, sich dauernd erhalten? Es wäre wahrlich ein schöner Gedanke: fortlaufende, verlustlose Aneinanderreihung dieser Werte zu einem stetig anwachsenden Kapital. Die Wirklichkeit der Dinge sieht nicht darnach aus. Zunächst verändert sich schon von Geschlecht zu Geschlecht die subjektive Aufnahmefähigkeit. Es ist sicher, daß Phidias oder Giotto auf uns anders wirken, als sie auf ihre Zeitgenossen gewirkt haben, und ebenso sicher, daß man in fünfhundert Jahren Goethe nicht mehr ganz verstehen wird. Verlusten dieser Art durch Verfeinerung des historischen Sensoriums entgegenzuwirken ist eine Hauptaufgabe der Geschichtswissenschaft. Eine zweite Gefahr für die Fortexistenz geistiger Werte liegt in ihrer Bindung an materielle Substrate. Offenbar sehr ungleich sind hier die Aussichten. Um nur im Gebiete der Künste zu bleiben: Untergang der Werke Goethes oder Beethovens ist nicht vorauszusehen, es wäre denn, daß vorher ungeheure Kulturkatastrophen einträten. Dagegen ist es völlig gewiß, daß wir die Werke Raphaels schon heute nur in sehr abgeschwächter Form besitzen und daß die Zeit nicht allzu ferne ist, wo man sie nur aus Kopien kennen wird. Das Schicksal hat die Werke der bildenden Kunst nicht gut gestellt.

Und eiliger noch als die Naturgewalten haben es die Menschen selbst mit ihrer Vernichtung. Die Baukunst zerstört die Baukunst. So war es immer und man nahm es hin, wie eine Naturnotwendigkeit.

Wäre nun aber nicht möglich, durch planmäßig und gesellschaftlich geübten Schutz den zerstörenden Mächten entgegenzutreten und damit die Daseinsdauer unseres Kunst- und Denkmälerschatzes um eine gute Frist wenigstens zu verlängern? Der Gedanke ist in Wahrheit nicht älter als das 19. Jahrhundert und trägt durchaus dessen geistiges Gepräge an der Stirn. Er gehört in die Reihe der von der großen Revolution hervorgerufenen Gegenwirkungen. Das 19. Jahrhundert kam zu ihm nicht durch ein neues Wissen, sondern durch eine neue Gesinnung.

Zerstörung der Werke älterer Kunstepochen ist nicht ohne weiteres ein Zeichen von Barbarei; es kann auch die Folge überströmender Schaffenslust einer sich selbstvertrauenden Gegenwart sein. Das 16., 17., 18. Jahrhundert betrachteten es als ihr gutes Recht, Altes zu beseitigen, wenn sie für ein Neues, in ihrem Sinne selbstverständlich zugleich ein Besseres, Raum schaffen wollten. Wieviel alte Kunst so zugrunde gegangen ist, ist nicht zu ermessen. Aber immer trat ein Neues an ihre Stelle. Der großen Revolution erst war es vorbehalten zu zerstören aus Grundsatz, zu Ehren der Aufklärung und zur Evidentmachung des Rechtes der Lebenden. Die Geschichte unseres Münsters ist typisch für beide Epochen. Die herrliche Innenausstattung aus dem Jahrhundert Erwins, die das Jahr 1524 zum größten Teil noch geschont hatte, wurde 1681 durch barockes Mobiliar, das damals für besonders katholisch galt, ersetzt. Und im Herbst 1793 wurden auf Befehl des vom Konvent eingesetzten Bürgermeisters Monet binnen 3 Tagen 235 Statuen, wie das amtliche Protokoll mit Genugtuung feststellt, in Stücke geschlagen: der Münsterturm selbst sollte abgetragen werden. An ungezählten Kirchen Frankreichs wiederholten sich diese Orgien des Vernunftsfanatismus. Mehrere der allerersten Bauwerke, wie die Abteikirchen zu Cluny und S. Martin in Tours, wurden dem Erdboden gleichgemacht.



STRASSBURG MÜNSTER

Bild: Öffentliche Domäne.



ABTEIKIRCHEN ZU CLUNY. Bild: Öffentliche Domäne.

Leider haben die Grundsätze der Revolution sie selbst weit überdauert. Unter dem Kaiserreich, unter den hergestellten Bourbonen, in den deutschen Rheinbundstaaten – überall blieben in der Behandlung der Denkmäler die rohesten und niedrigsten Nützlichkeitsbegründungen in Kraft. Als typisches Beispiel diene die Geschichte der Abtei Schwarzach unweit Würzburg. Kirche und Klostergebäude waren erst fünfzig Jahre vor der Säkularisation neu aufgebaut worden, einer der vornehmsten Schöpfungen Balthasar Neumanns, den wir heute zu den größten deutschen Baukünstlern aller Zeiten rechnen, geschmückt mit Deckengemälden Tiepolos. Die neue bayerische Verwaltung wollte die Unterhaltungskosten der kleinen Dorfgemeinde zuschieben; die Gemeinde wehrte sich; endlich wurde man einig die Prachtbauten abzubauen und ihre Steine als Chauseematerial zu zerklopfen; das wurde langsam und bedächtig ausgeführt von 1820-30. Ungefähr nach diesem Muster ging es ungezählten anderen. Verlassene Burgen und Kirchen als Steinbrüche den Umwohnern preiszugeben, war bis ins 19. Jahrhundert eine verbreitete Sitte, wie es z. B. das Niedermünster am Odilienberg erfahren mußte, dessen in Schutt versunkenen Reste wir in den letzten Jahren wieder ausgegraben haben. Der englisch-hannoverschen Regierung genügte ein Angebot von 1505 Talern, um den Abbruch des unlängst erst, unter der kurzen preußischen Verwaltung, ausgebesserten Doms von Goslar zu beschließen. Glücklicherweise, die, die würdig befunden wurden, eine Fabrik oder eine Strafanstalt aufzunehmen.

Man kann ungefähr die 1830er Jahre als die Zeitgrenze ansehen, um welche der von obrigkeitlichen Wegen betriebene Denkmalsfrevel aufhörte als eine gute Verwaltungsmaxime zu gelten. Er stand schon längst im Widerspruch, man kann nicht sagen mit der Volksmeinung, aber mit der Meinung aller Gebildeten.



ABTEI SCHWARZACH, Balthasar Neumann. Bild: Öffentliche Domäne.



GOSLARER DOM. Bild: Öffentliche Domäne.

Es war ein Verdienst der Revolution, daß sie die Menschen über die Irrtümer der Weltanschauung, aus der sie hervorgegangen war, gründlich aufklärte. Der Glaube an die Aufklärungsideale schwand, das 19. Jahrhundert vertraute sich einem neuen Geiste an, dem historischen Geiste. Der trat mit völlig veränderten Maßstäben an die Wertung der Dinge heran. Er durchdrang alle Wissenschaften, ihm unterwarf sich auch die Kunst – ich will hier nicht fragen, ob zu ihrem Glück. Herrliche Entdeckerfreuden hat unter seiner Führung das 19. Jahrhundert erlebt. Es ist nicht zu sagen, um wieviel das Weltbild an Tiefe der Perspektive gewann. Man war beglückt, wenn man im Gegenwärtigen ein fortlebendes Altes nachweisen konnte. Man forschte nach Altertümern der Sprache, nach Altertümern des Rechts, nach Altertümern der Sitte; wie sollten da nicht – allen, freilich sehr fest gewurzelt, ästhetischen Vorurteilen zum Trotz – auch die Altertümer der Kunst an die Reihe kommen, sie, die über wichtige Regionen der innersten Volksgeschichte Auskünfte zu geben hatten, wie sie in keiner anderen Quelle zu finden wären. Dies ist der Ursprung der Denkmalpflege. Ohne die Dichter der Romantik, die Gelehrten der historischen Schule wäre sie niemals möglich geworden, wie sie durch diese zur Notwendigkeit wurde. Im Laufe ihrer weiteren, sich abklärenden Entwicklung hat die Denkmalpflege Mühe genug gehabt, mehr noch als irgend eine andere der historischen Disziplinen, ihre Mitgift romantischer Illusionen wieder abzustoßen; ja sie ist bis auf den heutigen Tag noch nicht völlig von ihnen befreit; vergessen wollen wir nie, woher die Grundgesinnung stammt, mit der unsere Denkmalpflege steht und fällt.

Sie ist nach ihrem Wesen am leichtesten deutlich zu machen durch den Vergleich mit der Sammlertätigkeit früherer Zeiten. Die Sammler des 16., 17., 18. Jahrhunderts sammelten aus ästhetischen Motiven oder aus irgend einer sonst begründeten Liebhaberei; sie kannten Kunstepochen, die sie bevorzugten und andere, sehr viele meist, die sie verachteten; immer war der Maßstab der Wertschätzung ein subjektiver. Die Denkmalpflege des 19. Jahrhunderts kennt grundsätzlich solche Unterscheidungen nicht. Ihr letzter Beweggrund ist die Achtung vor der historischen Existenz als solcher. Wir konservieren ein Denkmal nicht, weil wir es für schön halten, sondern weil es ein Stück unseres nationalen Daseins ist. Denkmäler schützen heißt nicht Genuß suchen, sondern Pietät üben. Ästhetische und selbst kunsthistorische Urteile schwanken, hier ist ein unveränderliches Wertkennzeichen gefunden.

Nun aber zeigt sich noch von einer ganz anderen Seite her der Gedanke des Denkmalschutzes als Angehöriger einer neuen Zeit. Anscheinend lediglich konservativ in seiner Tendenz, wie es auch seiner Entstehung in der Restaurationsepoche entspricht, führt er zu Konsequenzen, die, zunächst noch unbewußt aber ganz unwiderstehlich, nach einer völlig anderen Richtung hindrängen: ich weiß keinen Namen dafür, als nur den des Sozialismus. Diese sozialistische Tendenz ist es fast noch mehr als die konservative, die die Interessen des Denkmalschutzes praktisch nicht selten mit dem Liberalismus in Konflikt geraten lassen. Wie ich am Eingang meines Vortrages sagte, die Werke der bildenden Kunst seien in bezug auf Dauer am schlechtesten gestellt, so muß ich jetzt hinzufügen: sie sind auch durch unser Rechtssystem und unser Wirtschaftssystem am schlechtesten gestellt. Das ist die Folge ihrer geistig-körperlichen Doppelnatur. Das herrschende Recht berücksichtigt sie nur als körperliche Wesen und doch ist es die allgemeine Überzeugung, daß ihr wahres Wesen ein geistiges sei. Das Interesse, das die Gesamtheit an ihnen hat, überwiegt ganz unermäßig das Interesse des Individuums – soll es ungeschützt bleiben?

Der verstorbene Baron Rothschild in Frankfurt wußte die schönste Sammlung von Werken der Goldschmiedekunst zusammenzubringen, die bekanntlich ein Stolz der künstlerischen Vergangenheit Deutschlands ist. Er ruhte nicht, bis er auch das berühmteste dieser Werke, den Jamnitzerpokal, in Händen hatte. Derselbe hatte bis dahin im Germanischen Museum in Nürnberg gestanden, als Eigentum zwar einer in unendlich viele Zweige gespaltenen Nürnberger Patrizierfamilie, die sich schließlich genötigt sah, ihn an den Meistbietenden zu veräußern. Bald, darauf starb Rothschild und vermachte seinen goldenen Hort einem Vetter in Paris. Die Franzosen haben aber ihre Rothschilds besser erzogen, als wir die unsrigen.

Der Jamnitzerpokal ging alsbald als Geschenk in Besitz des Louvremuseums über und dort müssen wir Deutsche ihn nun aufsuchen. – Theoretisch läßt sich dieser Fall zu beliebigen Dimensionen ausdehnen. Es stände rechtlich nichts dem entgegen, daß irgend ein Krösus sämtliche Bilder Rembrandts in seine Hand brächte und für die übrige Welt unsichtbar machte, vielleicht in einer herostratischen Laune sie vernichtete. – Was ich mit diesen grellen Beispielen ins Licht setze, geschieht in kleinerem Maßstabe täglich in tausendfältiger Wiederholung. Man muß eine Zeitlang in diese Verhältnisse mit eigenen Augen hineingesehen haben, sonst hält man es nicht für glaublich, wie groß noch heute – obgleich die schlimmsten Zeiten längst vorüber sind – der fortlaufende Schwund an alter Kunst sich summiert. Eine Hauptrolle spielt hierbei der mit wundergleicher Findigkeit begabte Antiquitätenhandel: er ist vergleichbar den Staub-Aufsaugemaschinen, mit denen neuestens unsere Wohnungen gereinigt werden: so dringt er in die verborgensten Winkel ein und befreit sie von ihrem Kunstbesitz. Ich verkenne keineswegs, daß dieser Handel auch Gutes tut, indem er Verborgenes ans Licht zieht, das sonst unbemerkt verkümmern würde. Ganz überwiegend ist aber doch seine Wirkung destruktiv. Denn die Mehrzahl der in Frage kommenden Objekte haben ihre historische und künstlerische Bedeutung nur in dem bestimmten Zusammenhang, für den sie geschaffen waren; sie aus demselben loslösen, heißt meistens die größere Hälfte ihres Wertes auslöschen. Der Handel führt hier also nicht bloß zu einem Besitzwechsel, sondern auch zur Wertverminderung. In diesem Sinne sind selbst die staatlichen Museen, wie wir mehr und mehr einsehen, keineswegs die ideale Form der Denkmalbewahrung. Ein alter Schnitzaltar kann in der traulichen Mitte einer Dorfkirche und als Zeugnis einer alten lokalen Kunstübung Eindruck machen; im Altertummuseum, in einer Reihe mit 50 anderen ähnlichen Stücken, verliert er seine Individualität und wird uns gleichgültig. Der Kunsthandel arbeitet aber nur zum kleinsten Teil für Museen, zum größeren für Private und für das Ausland. Die wirtschaftlich stärkeren Völker erhalten auch nach dieser Seite die 'Übermacht. Die angelsächsische Rasse ist diejenige, die am wenigsten Kunst geschaffen hat: jetzt erweist sie den ärmeren aber geistreicheren Völkern die Ehre einer Ausplünderung, die, seitdem Amerika mittut, für den Kunstbestand des historischen Europas eine schwere Gefahr bedeutet.

Ich habe zuletzt nur von der Klasse der beweglichen Denkmäler gesprochen. Eigentlich einen noch schwereren Stand haben die unbeweglichen. Der Strom des modernen Wirtschaftslebens sieht in ihnen nur Hindernisse; er unterspült sie, verschlingt ein Stück nach dem andern von Tag zu Tag.

Genug! Von dem Augenblicke an, wo ein ernstlicher Wille zum Denkmalschutz da war, mußte man auch darüber sich klar werden: er sei nicht durchführbar ohne Beschränkung des Privateigentums, ohne Beschränkung der Interessen des Verkehrs, der Arbeit, der individuellen Nützlichkeitsmotive überhaupt. Das ist es, weshalb ich ihn sozialistisch nannte.

Wie weit ist nun der Staat solchen Forderungen entgegengekommen? Ich werde hierüber im Rahmen meines heutigen Vortrages sehr kurz sein müssen.

Eine Zeitlang schien es, als wolle Deutschland mit der Verwirklichung sich an die Spitze stellen. In den schönen, ideenreichen Jahren der Befreiungskriege tauchten, zuerst in Preußen, weitgehende Pläne auf; Sulpiz Boisseree und Karl Friedrich Schinkel sind hier an erster Stelle zu nennen, beide Schüler der Romantik; auch Goethe warf sein Wort und seinen Namen in die Wagschale. Bald aber wurde es wieder still. Und ich kann das nicht unbedingt bedauern. Gerade Schinkel, den ich als Künstler noch immer höher bewundere als es heute im allgemeinen üblich ist, er, der den Ausbau der Akropolis von Athen zum Königspalast unter seine Lieblingsgedanken zählte, wäre, eben weil er so sehr Künstler war, ein gefährlicher Denkmalspfleger geworden.

Der Ruhm der ersten gelungenen Initiative, der ersten planmäßigen Ordnung des Denkmalschutzes durch den Staat, gehört Frankreich. Den Anstoß gab auch hier die romantische Schule. Zwei ihrer Häupter, Viktor Hugo vom linken, Graf Montalambert vom

rechten Flügel, eröffneten den Kampf. Ihre Forderungen nahm der Historiker Guizot auf. Minister des Julikönigtums geworden, ließ er die Errichtung einer General-Inspektion der Denkmäler eine seiner ersten Taten sein, im Jahr 1830 noch. Erster Inhaber dieses Amtes war der Historiker Vitet, ihm folgte bald in langer fruchtbarer Amtszeit Prosper Merimee. Der Ursprung der Denkmalpflege aus dem Kreise der Literaten und Gelehrten liegt hier in unmittelbarer Deutlichkeit vor Augen; die Heranziehung der Künstlerwelt ist erst eine jüngere Folgeerscheinung.

Sehr bald aber wurde Frankreich überflügelt, theoretisch wenigstens, vom jüngsten der europäischen Staaten, von Griechenland. Am 10. Mai 1834 erschien hier ein umfangreiches Gesetz, das ebenso durch den sorgfältig durchdachten Ausführungsapparat, den es anordnet, als durch den kühnen Idealismus seines Grundgedankens überrascht: – die Gesamtheit beweglicher und unbeweglicher Altertümer erklärt es für Nationaleigentum aller Hellenen, wofern nicht auf dem Wege eines besonderen Verfahrens die Unerheblichkeit einzelner Gegenstände amtlich ausgesprochen ist. Der Verfasser war ein deutscher Professor, Ludwig Maurer. Was die neuen Hellenen damit praktisch angefangen haben, ist natürlich eine andere Frage.

Hinter dem hier aufgestellten Ideale blieb das alte Europa weit zurück. Ich habe schon angedeutet, aus welchen Gründen. England hat auf einen staatlichen Denkmalschutz verzichtet bis heute: es gibt ein Gesetz von 1873, das faßt aber nur die kleine Gruppe der sog. megalithischen Denkmäler der Urzeit ins Auge, läßt also das Hauptproblem ungelöst. Die festländischen Staaten halfen sich mit vereinzelt Verordnungen auf dem Verwaltungswege, oft auch nur aus polizeilichen und fiskalischen Motiven. Was damit erreicht wurde, war ein keineswegs zu unterschätzender Fortschritt gegen den grundsätzlich freigegebenen Vandalismus früherer Zeiten, im ganzen aber sind es doch nur Abschlagszahlungen und Kompromisse. Vor einer Regelung durch Gesetz scheute man lange zurück. Sie ist zuerst versucht worden, abgesehen von Griechenland, in Schweden 1867, wo von Gustav Adolf her eine besonders denkmalfreundliche Tradition sich erhalten hatte. Danach in Frankreich 1887. In Deutschland zuerst im Großherzogtum Hessen 1902 und bis jetzt auch noch allein. Doch wird Preußen in kurzer Frist folgen.

Gestatten Sie mir einige nähere Mitteilungen über das hessische Gesetz. Verfaßt von einem denkmalfreundlichen Juristen und angenommen von einer wohlwollenden Kammer, stellt es wohl das Maximum dessen dar, was heute erreicht werden kann. Von juristischer Seite hat es schon den Vorwurf erfahren, daß es zu weit gehe. Mir erscheint es so schonend, als mit dem gewollten Zweck irgend zu vereinigen ist. Das Gesetz hat sich gleich darin eine große Zurückhaltung auferlegt, daß es die weite Klasse der beweglichen Gegenstände in Privatbesitz – andere Länder, z. B. Italien, halten gerade deren Schutz für besonders dringlich – außer Betracht läßt. Bewegliche Denkmäler (zu denen sehr zweckmäßig auch Urkunden gerechnet werden) sind also nur geschützt, insofern sie Eigentum des Staates, der Kirche und der Gemeinden sind. Dagegen schützt das Gesetz die Baudenkmäler in vollem Umfange, auch die in Privatbesitz. Für jede an diesen beabsichtigte Veränderung besteht Anzeigepflicht und wird nötigenfalls Entschädigung oder Enteignung in Aussicht genommen. Beaufsichtigt werden die Denkmäler durch einen oder mehrere vom Staate bestellte Denkmalpfleger. In wichtigeren Fällen aber soll ein Denkmalrat hinzugezogen werden, bestehend aus je einem Vertreter der evangelischen und katholischen Kirche, mindestens zwei Mitgliedern hessischer Altertums- und Geschichtsvereine und zwei hessischen Denkmalsbesitzern. Endlich soll außer dem Denkmal selbst auch seine Umgebung geschützt werden. Die Aufnahme dieser Bestimmung ist besonders dankbar zu begrüßen. Man kann Bauwerke nicht isolieren, sie sind nicht Museumsstücke. Es kann ein Denkmal auch indirekt zerstört werden: durch Mißklänge in seiner Umgebung. Ein modernes Warenhaus auf den Marktplatz einer alten

Stadt gestellt, oder ein grell aufdringliches Reklameschild auf einem alten Hause genügt, dies trauliche und charaktervolle Bild in ein abstoßendes zu verwandeln. Für Forderungen der Gesundheitspolizei haben wir ein offenes Ohr bekommen; daß es auch eine Hygiene für unsere seelische Hälfte geben sollte, hat man nicht wissen wollen. Mit lebhafter Freude ist es zu begrüßen, daß seit kurzer Zeit auch hier die Einsicht zu tagen beginnt. Was das hessische Gesetz generell regeln will, ist hie und da von einzelnen Stadtverwaltungen schon praktisch in die Hände genommen. Möchte es nur immer ohne Pedanterie geschehen! Es kommt garnicht darauf an, bei Neubauten in altertümlicher Umgebung das zu wahren, was die Leute „Stil“ nennen und was in der Regel nichts ist als eine künstliche, unwahre Altertümelei: sondern allein darauf, in den Massenverhältnissen und in der künstlerischen Gesamthaltung sich dem überlieferten Straßenbilde anzupassen, was ganz wohl auch in modernen Formen geschehen kann. Die Institution des Denkmalsrates, die das hessische Gesetz für das Land im ganzen anordnet, sollte im kleinen in jeder Stadt von historischem Gepräge wiederholt werden als eine Schutzwehr nicht nur für die einzelnen eingetragenen Denkmäler, sondern für den genius loci überhaupt.

Ich komme hiermit zu der Erwägung, die sich mir bei Betrachtung der Versuche, den Denkmalschutz vom Staate aus zu realisieren, am stärksten aufdrängt: sie ist die, daß der Staat, so unerläßlich sein Eingreifen ist, die Aufgabe nur halb lösen kann. Der Staat hat nicht Augen genug, er kann nicht all das Viele und Kleine, auf das es ankommt, sehen; seine Organe sind auch nicht geschmeidig genug, den immer wechselnden örtlichen Verhältnissen sich prompt anzupassen. Einen ganz wirksamen Schutz wird nur das Volk selbst ausüben, und nur wenn es selbst es tut, wird aus den Denkmälern lebendige Kraft in die Gegenwart überströmen. Das Volk! Möge es nicht scheinen, daß ich, das tönende Erz der Phrase damit in Bewegung setze. Ich denke mir darunter völlig Bestimmtes. Ich denke zunächst an die kommunalen Verbände, vor allem die städtischen. Fast möchte ich hier den Schwerpunkt der praktischen Denkmalpflege suchen. Hier vor allem wird dafür zu sorgen sein, was ich oben den Schutz des genius loci nannte. Ich denke an die Vereine. Ich denke besonders auch an die Schule. Sie sollte von der Volksschule an auf allen Stufen der Denkmalkunde von Stadt, und Provinz ihre Aufmerksamkeit schenken. Unsere ruhelose Zeit hat nichts nötiger als daß der Jugend ein örtliches Heimatsgefühl in klaren, unvergeßlichen Bildern ins Leben, das sich zumal für die höheren Stände als ein ewiger Ortswechsel gestaltet, mitgegeben werde. Ich denke endlich an Erziehung zur Denkmalsfreundschaft mit allen jenen Mitteln von Wort Schrift und Bilddruck, die uns heute in so mannigfaltiger Anwendbarkeit zur Verfügung stehen. Und indem ich dieses ausspreche, kann ich nicht umhin mit warmem Dankesgefühl dessen zu gedenken, daß erst kürzlich S. M. der Kaiser durch sein persönliches Eingreifen den Wunsch des Denkmalpfegetages nach Herstellung eines den ganzen deutschen Denkmälerschatz übersichtlich zusammenfassenden Handbuchs erfüllbar gemacht hat. In alle Schichten muß das Gefühl eindringen, daß das Volk, das viele und alte Denkmäler besitzt, ein vornehmes Volk ist. Wenn das Volk erst darüber unterrichtet ist, worum es sich handelt, mag es, wo Gegenwart und Vergangenheit in Konflikt kommen, die Wahl und Verantwortung übernehmen. Ohne Sentimentalität, ohne Pedanterie, ohne romantische Willkür wollen wir Denkmalpflege üben als eine selbstverständliche und natürliche Äußerung der Selbstachtung, als Anerkennung des Rechtes der Toten zum besten der Lebendigen. Niemals zwar werden wir für die Denkmäler der bildenden Kunst dieselbe Lebensdauer erreichen können, wie für die Denkmäler der Literatur, aber sie über den bisherigen Durchschnitt verlängern, durch Rechtsschutz und technischen Schutz, das können wir. Und dieses zuerst gewollt zu haben, wird dem 19. Jahrhundert immer ein Ruhm bleiben.

\*



Der Historismus des 19. Jahrhunderts hat aber außer seiner echten Tochter, der Denkmalpflege, auch ein illegitimes Kind gezeugt, das Restaurationswesen. Sie werden oft miteinander verwechselt und sind doch Antipoden. Die Denkmalpflege will Bestehendes erhalten, die Restauration will Nichtbestehendes wiederherstellen. Der Unterschied ist durchschlagend. Auf der einen Seite die vielleicht verkürzte, verblaßte Wirklichkeit, aber immer Wirklichkeit — auf der andern die Fiktion. Hier wie überall hat die Romantik den gesunden Sinn des konservativen Prinzips verfälscht. Man kann eben nur konservieren was noch ist — „was vergangen, kehrt nicht wieder“. Nichts ist berechtigter gewiß als Trauer und Zorn über ein entstelltes, zerstörtes Kunstwerk; aber wir stehen hier einer Tatsache gegenüber, die wir hinnehmen müssen, wie die Tatsache von Alter und Tod überhaupt; in Täuschungen Trost suchen wollen wir nicht. Mitten unter die ehrliche Wirklichkeit Masken und Gespenster sich mischen sehen, erfüllt mit Grauen. Sollen wir uns dazu die Beschränkungen und Opfer auferlegen, die die Denkmalpflege fordert, damit wir Denkmäler erhalten, an die wir selbst nicht glauben? etwas wie eine unechte Ahnengalerie?

Die Kunstwissenschaft ist heute darin einig, das Restaurieren grundsätzlich zu verwerfen. Es wird damit keineswegs gesagt, der Weisheit letzter Schluß sei, die Hände in den Schoß legen und der fortschreitenden Auflösung mit fatalistischer Ergebung zusehen. Unsere Losung lautet: allerdings nicht restaurieren – wohl aber konservieren. Nach dieser Zweckunterscheidung ist jede einzelne Maßregel zu beurteilen. Man konserviere, solange es irgend geht und erst in letzter Not frage man sich, ob man restaurieren will. Man bereite bei Zeiten alles auf diese Möglichkeit vor, durch Messungen, Zeichnungen, Photographie und Abguß, – wie man um des Friedenswillen den Krieg vorbereitet –, aber tue alles, diesen Augenblick hinauszuschieben. Nichts ist der Konservierung abträglicher gewesen, als daß die Architekten das Restaurieren interessanter und ruhmvoller fanden. Mir ist nicht zweifelhaft, daß die Konservierungstechnik – wenn erst anerkannt ist, daß in ihr das einzige wahre Heil der Denkmalpflege liegt – noch eine erhebliche Vervollkommnung vor sich hat. Von vornherein freizugeben sind ja jene kleineren Ausbesserungsarbeiten, ohne die eine Konservierung materiell nicht möglich wäre. Wir sehen sie nicht eben gern, aber nehmen sie als ein kleineres unter zwei Übeln hin. Weiter werden wir ausnahmsweise auch umfassende Wiederherstellungen gelten lassen; es kann sehr gute Gründe für sie geben, nur werden sie anderwärts als im Gedankenkreise der Denkmalpflege zu suchen sein. Die Möglichkeiten dieser Art sind so mannigfaltig, daß hier nur von Fall zu Fall geurteilt werden kann. Um ein Beispiel zu nennen: so scheint es mir ganz wohlgetan, daß man vor einigen Jahren den Hauptraum eines Hauses in Pompeji völlig, in Konstruktion und Schmuck, wiederhergestellt hat, im Sinne eines typischen Modells. Ein gleiches dürfte man, wenn die Prämissen der Ergänzung ähnlich günstig liegen, an irgend einer mittelalterlichen Burgruine einmal versuchen. In beiden Fällen handelt es sich um eine durch viele Hunderte von Exemplaren vertretene Denkmälergruppe, für die der Verlust eines einzelnen Exemplares nicht ernstlich in Betracht kommt, wogegen sie, besonders den Laien, vieles anschaulich machen, was bloße Zeichnungen oder Modelle nicht hinreichend beurteilen lassen. Aber niemand wird auch nur wünschen, in dieser Weise alle Häuser Pompejis oder alle deutschen Burgen behandelt zu sehen. Man muß solche Wiederherstellungen nehmen als das, was sie sind: als eindrucksvolle naturgroße Illustrationen zum dermaligen archäologischen Wissen. Wir werden solche Veranschaulichungen dankbar entgegennehmen, dabei aber nicht vergessen, das Beiwort «dermalig» zu unterstreichen; daß unser Wissen Stückwerk sei, dafür könnten wir Kunstgelehrten wohl als unverdächtige Zeugen gelten. Man kennt bis heute keine einzige Restauration, auch nicht unter den zu ihrer Zeit, bewundertsten, die nicht nach zwanzig Jahren den Nimbus sogenannter Echtheit schon wieder verloren gehabt hätte. Unbegreiflich, wie, nachdem eine an Enttäuschungen und Reue übervolle Erfahrung hinter uns liegt, gewisse Zauberer es noch immer zustande bringen, den vertrauensvollen Laien zu suggerieren, sie, sie endlich und ganz gewiß, hätten das große Arcanum gefunden. Es wird nie gefunden werden. Der Geist lebt fort nur in Verwandlungen; in seine abgelegten Schlangenhäute läßt er niemals sich zurückzwingen.



STRASSE IN POMPEJI, CA. 1900. Bild: Öffentliche Domäne.



ANSICHT DES KÖLNER DOMS. Josef Lang (1880), Öl auf Leinwand. Bild: Öffentliche Domäne.

Frühere Jahrhunderte haben diesen Wahn nicht gekannt. Wenn an einem Bauwerk aus alter Zeit einzelne Teile erneuert oder hinzugefügt werden mußten, so tat man es stets in der jeweilig üblichen Bauweise. Die Stileinheit wurde dabei geopfert aber nicht notwendig die künstlerische Harmonie überhaupt. Wir Straßburger wissen darüber Bescheid. Welche Fülle historischen Lebens strömt noch immer, trotz vieler Verluste, unser die Geschichte von acht Jahrhunderten widerspiegelndes Münster aus und was bedeutet dagegen die kalte archäologische Abstraktion, die man im Kölner Dom hingestellt hat!

Die Künstler des 19. Jahrhunderts blieben indes nicht beim Restaurierungswesen im oben betrachteten Sinn, d. h. der Erneuerung schadhafter und der Ergänzung zerstörter Bauteile, stehen; sie glaubten ihr neu gewonnenes Wohlwollen für die Denkmäler viel umfassender noch betätigen zu sollen, indem sie sie – auch die ganz gesunden, einer Restauration gar nicht bedürftigen Denkmäler – zum mindesten einer gründlichen Stilreinigung und Stilverbesserung unterzogen, in der Weise, daß aus einem gegebenen Gebäude, sagen wir des Mittelalters, alles entfernt ward, was an seine Fortexistenz in späteren Jahrhunderten erinnerte. Sehr seltsam, wie bei diesen Unternehmungen romantische und klassizistische Grundsätze sich vermischten. Durch die Romantik war die Künstlerwelt stofflich für das Mittelalter gewonnen; in ihren formal ästhetischen Anschauungen blieb sie im Banne ihrer akademisch-klassizistischen Erziehung. Die im 19. Jahrhundert entstandenen neu-mittelalterlichen Bauten sind hinsichtlich der Komposition im großen immer nach klassischem Rezept entworfen und mittelalterlich nur in den Schmuckformen. So sah man auch die alten Denkmäler mit einer zwiespältigen Empfindung an. Die klassizistische Schulregel lautete, eine Hauptbedingung künstlerischer Vollkommenheit sei die Einheit der Erscheinung. Daß die Denkmäler, so wie man sie vorfand, dieser Forderung nicht genügten, war nur zu gewiß: sie hatten nicht unter einer Glasglocke gestanden, sondern im lebendigen Strom der Geschichte; in einer romanisch gebauten Kirche sah man vielleicht spätgotische Chorstühle, Grabmäler der Renaissance, einen barocken Hochaltar, eine Rokokoorgel. Der historisch empfindende Mensch freut sich daran, die Stimme der Vergangenheit in so reicher Polyphonie zu vernehmen; dem korrekten Stilisten ist es ein Aergernis. So kam es zu der in einem großen Teil des 19. Jahrhunderts mit grausamer Konsequenz durchgeführten Regel, von der ich oben sprach: aus einer mittelalterlichen Kirche muß alles nachmittelalterliche ausgetilgt werden. In das damit geschaffene Vakuum schob man dann die eigenen blutlosen Stilübungen ein. Dies Treiben ist öde Schulmeisterei. Man könnte die Künstler, die durch eine unverstandene historische Bildung sich darein verstricken lassen, bemitleiden, wären sie nicht so schädlich. Es ist nicht zu sagen, wieviel gute alte Kunst, durch den Purismus verschleudert worden ist. Und schlimmer noch, als der Untergang der einzelnen Stücke, ist der Verlust an Lebenswärme, an historischer und künstlerischer Gesamtstimmung, an jener Vornehmheit, die nur das Alter hat. Will man heute echte Ensemblewirkungen sehen, so muß man sie schon in entlegenen Dorfkirchen aufsuchen, oder in Spanien und einzelnen Teilen Italiens, die durch ihre Armut vor den restaurierenden Pedanten geschützt geblieben sind. Dort lernt man ihren unersetzlichen Wert erkennen. Habe ich noch hinzuzufügen nötig, daß, wie jede Regel, so auch die hieraus folgende zur Ausführung nach dem Geiste und nicht nach dem Buchstaben da ist? Das konservative Prinzip bedeutet hier nicht Verzicht auf jegliche Wertunterscheidung. Würde z. B. an einem Gebäude aus dem 13. Jahrhundert ein bedeutsamer Teil durch einen banalen Anbau des 18. Jahrhunderts verdeckt, so wäre die Entfernung des letzteren nur gut zu heißen; aber nicht deshalb, weil er aus dem 18. Jahrhundert stammt, sondern weil er auch nach dem Maßstab seiner Entstehungszeit wertlos ist. Jedermann kennt die seltsamen, nicht gotischen sondern gotisierenden, Überreste der ehemaligen Kaufbuden an unserem Münster; sie sind nach 1770 erbaut, noch 1850 in ihre heutige Gestalt gebracht; sie haben keinen Denkmalswert. Ihre Entfernung könnte nur ein Gewinn für das Münster sein.

Restaurationen und Purifikationen haben auch noch das an sich, daß sie Schritte sind, die nie zurückgetan werden können. Dadurch unterscheiden sie sich von den ähnlichen Versuchen an der literarischen Ueberlieferung. Wenn heute jemand zu einem fragmentarisch überlieferten alten Gedicht die fehlenden Stücke hinzukomponiert, so nötigt er doch niemanden damit, sie zu lesen; jedenfalls wird man das Urteil über das Gedicht nicht von den Ergänzungen abhängig machen. Fügt aber ein Architekt einem unfertig, turmlos auf uns gekommenen Dome die Türme aus eigener Phantasie hinzu, so wird damit auch die Wirkung der echten alten Teile unweigerlich verändert. Eine als irrig sich erweisende Konjektur in einem alten Text kann man jederzeit wieder ausstreichen; ein verpfushtes Denkmal bleibt verpfuscht. Restaurationen auf dem Papier sind lehrreich; in die Wirklichkeit übertragen schneiden sie die Debatte für immer ab. Unsere heutigen Künstler sind die ersten, die vor 40 oder 70 Jahren ausgeführten Restaurationen samt und sonders für mangelhaft zu erklären; woher haben sie die Gewißheit, daß nach 40 oder 70 Jahren die ihrigen die Kritik aushalten werden?

\*

Überschlage ich das für das 19. Jahrhundert vorliegende Resultat, so kann ich denen nicht widersprechen, die behaupten, der durch übereifrige Liebe mit dem Restaurationswesen angerichtete Schaden sei für die Denkmäler größer, als er je durch einfaches Gehenlassen hätte werden können. Es ist nicht anders: die Ärzte sind gefährlicher geworden als die Krankheit selbst; sie haben

„mit ihren höllischen Latwergen  
In unsern Tälern, unsern Bergen  
Weit schlimmer als die Pest getobt“.

An der Sache ist nichts zu beschönigen, gegen die Personen wird man deshalb nicht hart im Urteil sein. Jene Denkmälerärzte handelten gerade ebenso in gutem Glauben, wie Fausts Vater, der dunkle Ehrenmann. Wenn nach der Schuld gefragt werden soll, so wird man finden, daß sie sich auf sehr viele und verschiedenartige Faktoren verteilt hat. Möchte man endlich einsehen, daß es garnicht anders kommen konnte, als es gekommen ist. Deshalb nicht anders konnte, weil die öffentliche Meinung, in Unklarheit über das wahre Wesen des Denkmals, dem Irrtum verfiel, es handle sich hier um eine Aufgabe für Künstler, während sie doch wesentlich im Bereich des historisch-kritischen Denkens liegt. Heißt Denkmalspflege soviel als Denkmalsverschönerung – wie es tatsächlich lange die Meinung war – dann ist ohne Zweifel der Künstler der rechte Mann für sie; legt man aber den Schwerpunkt der Aufgabe in die Erhaltung, dann hat der Künstler nur mitzusprechen, insofern er einerseits Techniker, andererseits Stilkenner, d. h. Archäologe ist – seine Künstlerschaft hat zu schweigen. Muß man Dichter sein, um die Schätze alter Literatur zu hüten? Das Verhältnis des Künstlers zu den Denkmälern ist kein anderes. Ist derselbe ein klarblickender, gewissenhafter Denkmalpfleger – auch unter Künstlern hat es immer solche gegeben – so kommt dabei eine zweite Begabung und Geistesrichtung an den Tag, die mit der künstlerischen an sich nichts zu tun hat, ja von ihr hart bedrängt wird. Der Künstler – wenn er wirklich einer ist – braucht die Freiheit, wie der Fisch das Wasser; wie könnte er durch eine Aufgabe geehrt sein, die als erstes die Hingabe seiner Freiheit verlangt? Wenn Restauratoren, die Erfolg haben wollen, durch ihre Anhänger ihre „Genialität“ sich bescheinigen lassen, so kann ich nur sagen: Gott bewahre die Denkmäler vor genialen Restauratoren! Offenbar besteht zwischen der Aufgabe der Denkmälererhaltung und der natürlichen Anlage des Künstlers eine nie ganz zu hebende Spannung. Mag in der heutigen Architektengeneration das archäologische Wissen sich gegen früher sehr vervollkommen haben dank der ausgezeichneten Vorbildung auf den, technischen Hochschulen; mögen es einzelne zu einer ganz erstaunlichen Detailkenntnis in diesem oder jenem historischem Stile gebracht haben: trotzdem wird sich niemals ein künstlerischer Kopf in einen historischen Kopf verwandeln oder gar diese Wandelung beliebig von Tag zu Tag wiederholen hin und her.

Dies sei genug, um verständlich zu machen, daß der alles durchsäuernde historische Geist des 19. Jahrhunderts, als er die Künstler ergriff und zu den Denkmälern hintrieb, doch auf sie ganz anders wirken mußte, als auf die Gelehrten, die ihn gerufen hatten. Es handelt sich um eine grundsätzliche, nie zu überbrückende Verschiedenheit in der Auffassung vom Wesen des Denkmals. Dem Künstler ist es immer Künstlerwerk, dem Historiker ein Produkt aus Kunst und Geschichte; und der Historiker fordert auch für diese umschaffenden Kräfte Achtung als für eine Wirklichkeit.

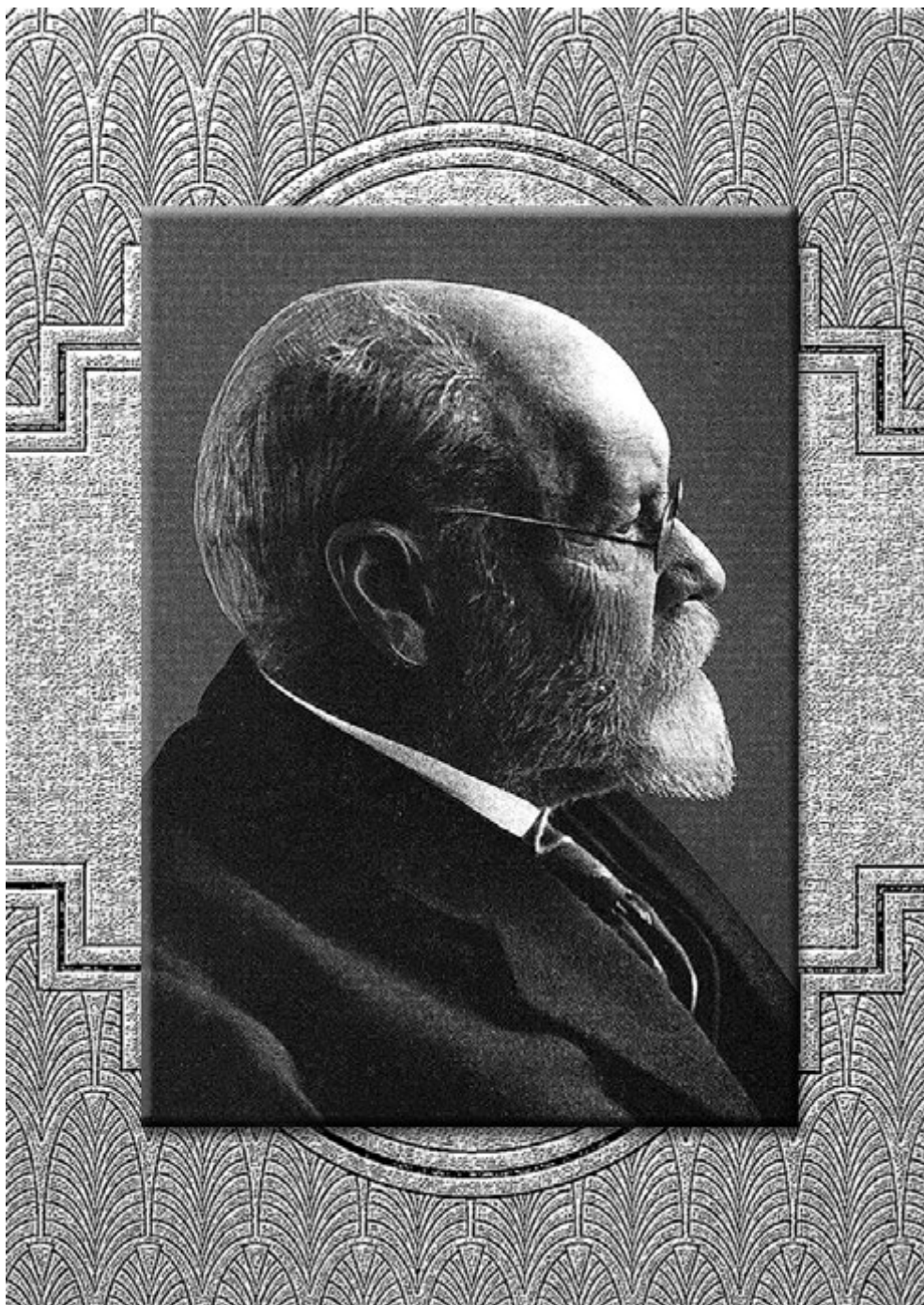
Aus der Betrachtung des bisherigen Ganges der Dinge ziehe ich den Schluß: Das Gebot „konservieren, nicht restaurieren“ auszuführen ist der Beruf nicht sowohl von Künstlern, als von künstlerisch und technisch gebildeten oder von Künstlern und Technikern unterstützten Archäologen. Das zwanzigste Jahrhundert wird die vom neunzehnten begangenen Fehler nicht wieder gut machen können, aber es wird sie nicht wiederholen. Unter den Künstlern selbst beginnen sich die Anschauungen zu klären; einzelne erschreckende Rückfälle in romantische Willkür auch noch in neuester Zeit sollen mich nicht abhalten, dies anzuerkennen. Was die Denkmalpflege des 19. Jahrhunderts zu ihren Irrgängen verleitet hat, war ein Hinüberwirken abnormaler Zustände in der schaffenden Kunst, die nicht ewig dauern können. Wir kommen der letzten Ursache auf die Spur, wenn wir von der Wahrnehmung ausgehen, daß die verschiedenen Kunstgattungen in sehr verschiedenem Grade vom Übel betroffen gewesen sind. Museen der Malerei und Plastik werden längst nicht mehr von Malern und Bildhauern verwaltet, sondern von Kunsthistorikern mit technischen Hilfsarbeitern; daß Maler von Bang sich mit Bilderrestauration abgeben, kommt nicht vor; einer beschädigten Statue den fehlenden Arm oder Kopf hinzuzudichten ist heute verpönt, – es wäre denn an einem Abguß, aber nie am Original. Woher nun das völlig andere Verhalten der Architekten? Die Antwort gibt die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. Es begann mit völliger Erschöpfung der originalen Stilkraft. Maler und Bildhauer sind dann nach und nach zu einer relativ eigenartigen Ausdrucksweise vorgedrungen. Die Architektur konnte die Offenbarungen, die ihr der historische Geist des Jahrhunderts darbrachte, nicht ertragen: als Ganzes bietet sie, soviel hochbegabte und edelgesinnte Meister es auch gegeben hat, ein Bild der Anarchie. Sie war unfrei und willkürlich zugleich. Sie kannte alle je gesprochenen toten Sprachen der Kunst und bediente sich nach Wunsch abwechselnd einer jeden: nur eine eigene Sprache hatte sie nicht. Von hier aus erklärt sich alles; sowohl was gefehlt worden ist, als von woher die Besserung kommen muß. Von dem Augenblick ab, wo wir wieder eine klare und einheitliche baukünstlerische Überzeugung haben werden – von diesem Augenblick ab wird der vom Hauptstrom der schaffenden Kunst verirrte Nebenarm, der unter dem Namen der Wiederherstellung unsere alten Denkmäler bedroht, in sein natürliches Bett zurückkehren.

Eine echte, gesunde, moderne, deutsche Baukunst – werden wir ihre Geburt noch erleben? Ich glaube, wir kennen alle Einen, der sie am heißesten herbeiwünscht: Unsern Kaiser. Möge dem Kaiser auch in dieser Sache der Glaube an die Zukunft Deutschlands stark bleiben. Ohne Glauben gelingt kein Werk.

Gott segne den Kaiser auf allen seinen Wegen!

\*

Versión del texto  
en ESPAÑOL



*Julio*



# La protección y el cuidado de los monumentos en el siglo XIX

GEORG GOTTFRIED DEHIO

**Publicación original:** Georg Gottfried Dehio (1905) *Denkmalschutz und Denkmalpflege im neunzehnten Jahrhundert. Rede zur Feier des Geburtstages Sr. Majestät des Kaisers gehalten in der Aula der Kaiser-Wilhelms-Universität am 27 Januar 1905*, J.H. ED. Heitz (Heitz und Mündel), Strassburg.

*Traducción de Valerie Magar*

¡Muy honorable asamblea!

Ha llegado el día del emperador y, como cada año, nos hemos reunido para festejarlo solemnemente. La vida laboral del presente rara vez nos concede pausas. La cantidad de fechas que celebramos ha disminuido de manera considerable en comparación con el exceso de épocas anteriores; incluso han disminuido el espíritu y la capacidad de expresar por medio del arte esos momentos tan elevados de nuestra existencia. Y sin embargo hemos creado una nueva festividad: ¡la fiesta del emperador alemán! Las academias y las universidades se atribuyeron el privilegio de celebrar el cumpleaños del padre de la nación mucho antes de que este día pudiera convertirse en una conmemoración general y política. Y debemos agradecer a esta tradición la posibilidad de que la sociedad académica y los jóvenes colegas puedan saludar cada año, como anfitriones, al gobernador imperial y a los jefes del ejército, del país, de la Iglesia y de la ciudad, y extender con ellos a su majestad nuestras más respetuosas y cálidas felicitaciones.

Aquello que podemos ofrecer de manera festiva a esta ilustre asamblea permanece dentro de los confines de nuestra profesión. Debemos pedir a nuestros invitados que vean de manera favorable que cada uno de nosotros reconozca que, incluso en las limitaciones de cada laboratorio cultural, trabajamos sin olvidarnos de la visión en conjunto de las cosas. Por muy aislado y escondido que se encuentre este laboratorio de lo cotidiano, si se atraviesa un camino único para alcanzar la meta podemos estar seguros de que encontraremos allí la figura de nuestro emperador. Él cree que no puede ser en realidad emperador si no convive también como ser humano con la vida de su pueblo; si no es copartícipe de cada movimiento, tendencia y resistencia. Después de la antigua y milenaria serie de príncipes mecenas, él representa un nuevo modelo. La forma en que asocia su participación personal en los problemas actuales del arte y de la ciencia con su sentido de deber de Estado, le dará al

futuro historiador la oportunidad de considerar una visión con el interés más peculiar. Sabemos especialmente cuánto le importa el cuidado de los monumentos artísticos y arquitectónicos de nuestra patria. Se trata de un ámbito en el cual la teoría y la práctica no han encontrado un equilibrio completo, y donde aún quedan muchos problemas por resolver. Por lo tanto, permítanme hablar hoy de estos problemas sobre la base de las experiencias con las que ya contamos; hablar de aquello que conforma la protección y el cuidado de los monumentos en el siglo XIX.



KAISERS-WILHEMS-UNIVERSITÄT. Imagen: Domino público.



EMPERADOR GUILLERMO II  
Imagen: Domino público.





MAPA DEL IMPERIO GERMANO ANTES DE LA GUERRA MUNDIAL. Imagen: Domino público.

No puedo determinar exactamente cuándo apareció por primera vez la palabra *Denkmalpflege*<sup>1</sup> en nuestro país. Difícilmente tiene más de veinticinco años. Ahora se acepta este término en el lenguaje científico y se utiliza en la administración; en el lenguaje de la vida cotidiana, los monumentos son, en primer lugar, sólo aquellas obras realizadas con la intención de retener ciertos recuerdos precisos, con frecuencia vinculados con la memoria de personas. Pero el concepto de monumento, desde la óptica de su cuidado, va mucho más allá: incluye, en breve, todo aquello que estábamos habituados a llamar con el doble término de "arte y antigüedad". Esta definición no es perfecta, pero como base para la discusión de hoy puede ser suficiente, ya que permite reconocer la doble naturaleza estética e histórica de los monumentos.

El problema del cuidado de los monumentos es parte de una cuestión general más grande: ¿cómo puede la humanidad mantener a largo plazo los valores intelectuales que produce? Sería un pensamiento verdaderamente fascinante: aquel de poder realizar una acumulación continua y sin pérdidas de estos valores, como un capital en constante crecimiento. La realidad es otra. Una primera consideración es que la receptividad subjetiva varía de una generación a otra. Es cierto que Fidias o Giotto tienen un efecto diferente en nosotros de aquel que tuvieron en sus contemporáneos, y es también seguro que en quinientos años ya no se podrá comprender del todo a Goethe. Una tarea esencial de la ciencia histórica es justamente la de contrastar este tipo de pérdidas por medio de la refinación de la sensibilidad histórica. Otro peligro para la continuidad de los valores intelectuales es su vínculo con el soporte material. En este caso, las perspectivas son evidentemente muy divergentes. Permaneciendo sólo en el ámbito del arte, el empobrecimiento de las obras de Goethe o de Beethoven es poco probable, a menos de que se produjeran enormes catástrofes culturales. Por otro lado, es absolutamente cierto que ya hoy gozamos de las obras de Rafael sólo en una forma mucho más débil, y que en un tiempo no muy distante se conocerán únicamente por medio de copias. El destino no ha sido favorable para las obras del arte figurativo.

<sup>1</sup> Cuidado de los monumentos. Nota de la traductora.

Los hombres mismos consuman su destrucción aún más rápido que las mismas fuerzas de la naturaleza. La arquitectura destruye la arquitectura. Siempre ha sido de este modo, aceptado como una necesidad natural.

Pero ¿no sería posible mitigar las fuerzas destructivas mediante una protección sistemática realizada de manera social, de modo que permitiera prolongar al menos el periodo de existencia de nuestro patrimonio artístico y monumental? Esta idea, en realidad, no es más antigua que el siglo que acaba de pasar y lleva toda su impronta intelectual en la frente. Pertenece a la serie de reacciones producidas por la Gran Revolución. El siglo XIX llegó a ésta gracias a un nuevo carácter, más que por un nuevo conocimiento.

La destrucción de las obras de épocas artísticas pasadas no es sólo un signo de barbarie; también puede ser el resultado del poder creativo desbordante de un presente demasiado seguro de sí mismo. En los siglos XVI, XVII y XVIII era lícito eliminar lo viejo para crear un nuevo contexto considerado mejor, obviamente de acuerdo con el pensamiento de la época. No se puede evaluar cuánto arte antiguo se ha destruido de este modo, pero siempre hubo arte nuevo que ocupara su lugar. Sólo se le otorgó a la "Gran Revolución" el derecho de destruir como principio, en honor a la Ilustración y como expresión de los derechos de los hombres. La historia de nuestra catedral<sup>2</sup> es típica para ambas eras. La maravillosa decoración interna del "siglo de Erwin",<sup>3</sup> en gran parte salvada en 1524, año de la Reforma, se renovó durante el proceso de catolización de 1681, con ornamentos barrocos que en ese momento se consideraban mucho más acordes con la religión católica. Y en el otoño de 1793, por órdenes del alcalde Monet, designado por la Convención, en tres días se destruyeron 235 estatuas, como lo apunta con satisfacción el informe oficial; de hecho, se quería dismantelar y demoler el campanario. Estos desenfrenos de fanatismo racional se repitieron en numerosas iglesias francesas. Varios de los primeros testimonios arquitectónicos, como las abadías de Cluny y de San Martín de Tours, fueron literalmente arrasados.

Lamentablemente, los principios de la Revolución han durado más que la Revolución misma. Bajo el Imperio, con los Borbones establecidos en los Estados germánicos de la Confederación Renana, en todas partes la atención dirigida a los monumentos era consecuencia de las consideraciones utilitarias más brutales y más bajas. La historia de la abadía de Schwarzach, cerca de Wurzburg, sirve como un ejemplo típico. La iglesia y el monasterio, con bóvedas adornadas con pinturas de Tiepolo, se habían construido sólo cincuenta años antes de la secularización, y representaban una de las creaciones más nobles de Balthasar Neumann, considerado hoy como uno de los más grandes arquitectos alemanes de todos los tiempos. La nueva administración bávara quería endosarle los costos de mantenimiento a la pequeña alcaldía rural. La alcaldía se rehusó, y al final se tomó la decisión de demoler la espléndida construcción y utilizar sus piedras como material para obras de vialidades; esto se llevó a cabo de manera lenta y deliberada entre 1820 y 1830. Muchos otros edificios tuvieron el mismo destino que este monasterio. Hasta el siglo XIX, era común recurrir como canteras a los materiales de castillos e iglesias abandonadas, como la catedral sobre el Odilienberg, de la cual hemos expuesto a la luz en estos últimos años los vestigios enterrados bajo los escombros. Al gobierno inglés de Hannover le bastó una oferta de 1505 táleros para renunciar a la demolición de la catedral de Goslar, recientemente restaurada bajo la administración prusiana. Aún se debe dar por afortunados a aquellos edificios que han sido juzgados dignos de hospedar una fábrica o una penitenciaría en la actualidad.

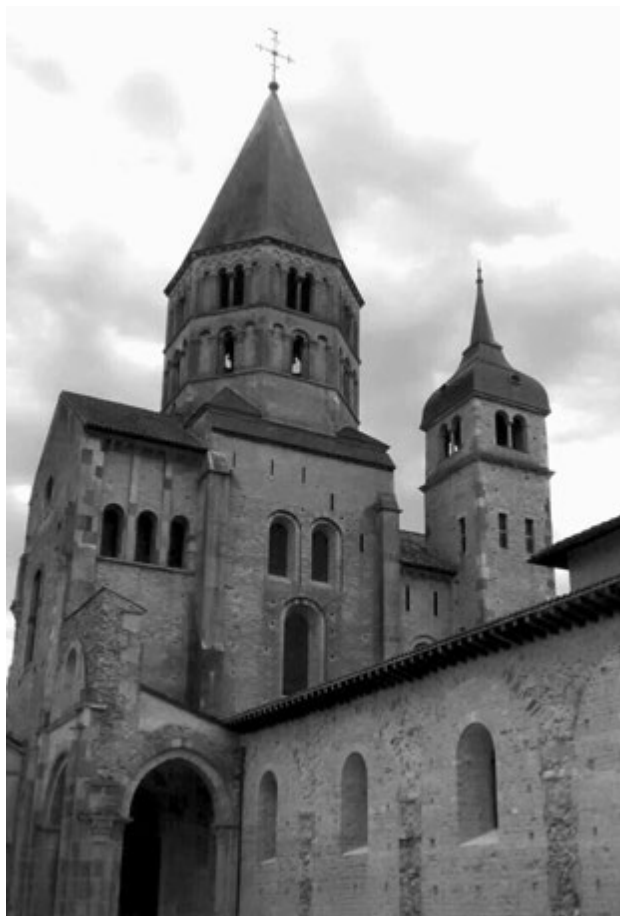
---

<sup>2</sup> Se refiere a la catedral de Estrasburgo. Nota de la traductora.

<sup>3</sup> Se refiere a la segunda mitad del siglo XIII e inicios del siglo XIV, específicamente entre 1277 y 1318, periodo en el que Erwin von Steinbach dirigió los trabajos de construcción en la fachada oeste de la catedral de Estrasburgo. Nota de la traductora.



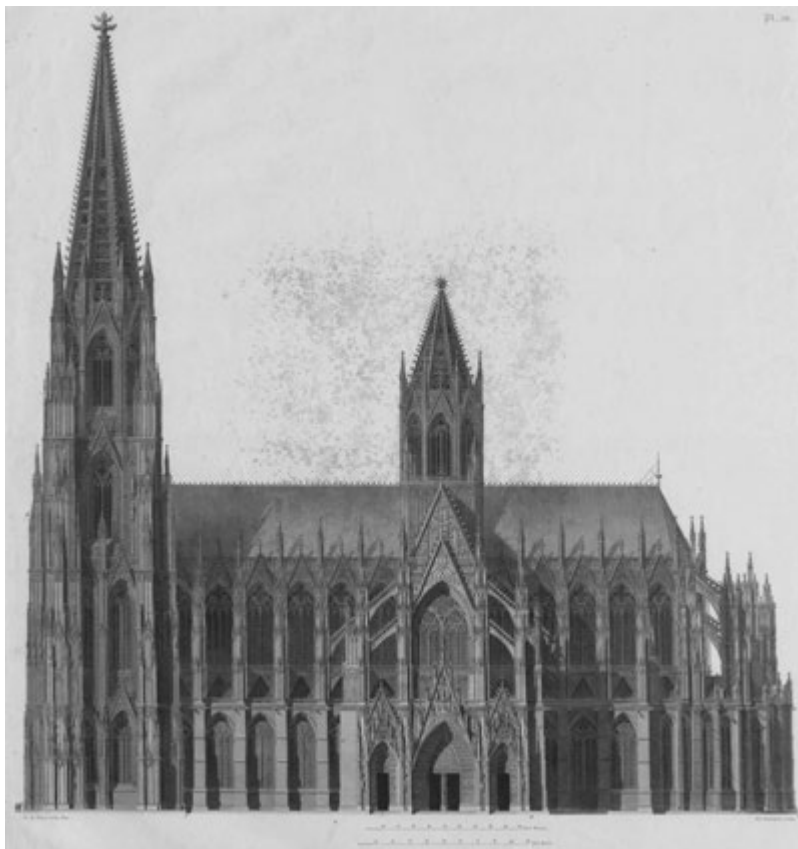
**CATEDRAL DE ESTRASBURGO**  
*Imagen: Domino público.*



**ABADÍA DE CLUNY**  
*Imagen: Domino público.*



ABADÍA DE SCHWARZACH. Balthasar Neumann. *Imagen: Domino público.*



CATEDRAL DE GOSLAR. *Imagen: Domino público.*

La década de 1830 puede ser considerada como el umbral temporal en el que algunos de los sacrilegios contra los monumentos llevados a cabo por las autoridades dejaron de ponderarse como medidas administrativas útiles. Desde hacía tiempo iban en contra, si no de la opinión pública, al menos del pensamiento de las personas instruidas.

Fue un mérito de la Revolución informar a fondo a las personas acerca de los errores de la concepción del mundo de la que ésta misma había surgido. Disminuyó la creencia en el ideal de la Ilustración, y el siglo XIX se encomendó a un nuevo espíritu, el espíritu histórico; así se enfrentó con criterios completamente diferentes el juicio de valores. Esto impregnó todas las áreas de conocimiento, e incluso subyugó al arte; no preguntaré aquí si esto fue positivo. Bajo el liderazgo del espíritu histórico, el siglo XIX experimentó las maravillosas alegrías del descubrimiento. No es posible decir cuánto ganó en profundidad nuestra imagen del mundo. Las personas estaban felices si podían demostrar la supervivencia de algo antiguo en el presente. Se estudió la antigüedad del lenguaje, del derecho y de las costumbres; a pesar de lo que se admitía como prejuicios estéticos profundamente enraizados, no se excluyó del estudio el carácter histórico del arte, que podía proporcionar información de esferas importantes de la historia popular más antigua como jamás hubiera podido obtenerse de ninguna otra fuente. Éste es el origen del cuidado de los monumentos. Sin los poetas del Romanticismo y los estudiosos de la escuela histórica, nunca hubiera sido posible el cuidado de los monumentos; ellos los convirtieron en una necesidad. En el curso de su posterior y esclarecedor desarrollo, el cuidado de los monumentos tuvo mucha más dificultad que cualquier otra disciplina para desvincularse de su dote de ilusiones románticas; incluso en la actualidad no está completamente libre de ellas. Nunca debemos olvidar de dónde proviene la impronta intelectual con la cual nuestro cuidado de los monumentos se erige o cae.

Es más fácil describir su esencia si se le compara con las actividades de los coleccionistas de antaño. Los coleccionistas de los siglos XVI, XVII y XVIII recolectaban por motivos estéticos o por cualquier otra afición; tenían conocimiento de las épocas artísticas que preferían y despreciaban muchas otras formas de arte. Su criterio de evaluación siempre era subjetivo. En principio, el cuidado de los monumentos en el siglo XIX no conoció estas distinciones; su motivación final era el respeto por la existencia histórica como tal. No conservamos un monumento por considerarlo bello, sino porque forma parte de nuestra identidad nacional.<sup>4</sup> Proteger los monumentos no significa buscar placer, sino ejercer piedad. Los juicios estéticos del arte e incluso los artístico-históricos fluctúan; aquí, en cambio, se utilizan como recurso de valor no variable.

Sin embargo, desde una perspectiva completamente distinta, la idea de la protección de los monumentos pertenece también a una nueva era. Aunque parezca meramente conservativo en carácter, como le corresponde a su origen en la época de la Restauración, lleva a consecuencias de manera inconsciente en un inicio pero que después conducen, de modo bastante irresistible, hacia una dirección completamente diferente: no conozco otro término para ello sino el de socialismo. Y es esta tendencia socialista, incluso más que la conservativa, la que lleva a los intereses de la protección de los monumentos a un choque con el liberalismo. Como dije al comienzo de mi conferencia, las obras de arte figurativo están en las peores condiciones en términos de duración; debo agregar que también se dañan a causa de nuestro sistema legal y económico. Esto es resultado de su doble naturaleza, espiritual y material. La ley vigente considera las obras figurativas sólo como entidades materiales, mientras que la opinión general es que su verdadera naturaleza es espiritual. El interés que la población en su conjunto muestra por los monumentos prevalece en gran medida por encima del interés individual. ¿Se pueden entonces descuidar?

---

<sup>4</sup> *Nationalen Daseins* en el texto original. Nota de la traductora.

El difunto barón Rothschild logró reunir, en Francfort, la más bella colección de obras de orfebrería, que de manera notoria representa uno de los elementos de orgullo del pasado artístico de Alemania. No descansó hasta que también tuvo en sus manos el más famoso ejemplar de estas obras, la copa de Jamnitz. Hasta entonces, esta copa había estado expuesta en el museo germano de Núremberg como propiedad de una familia patricia dividida en infinitas ramas, que finalmente se vio obligada a venderla al mejor postor. Poco después, Rothschild murió y legó su tesoro áureo a un primo en París. Pero los franceses educaron a los Rothschild mejor de lo que lo hemos hecho nosotros. La copa de Jamnitz pronto fue donada al Museo del Louvre; para verla, los alemanes ahora debemos buscarla allí. Teóricamente, este caso podría ampliarse a cualquier dimensión. No habría argumento legal para impedir que un Crespo cualquiera adquiriera todos los cuadros de Rembrandt para eclipsarlos del resto del mundo, y tal vez destruirlos por algún capricho personal, siguiendo el ejemplo de Eróstrato. Lo que expongo con estos ejemplos deslumbrantes sucede en menor escala y de manera continua todos los días. Basta con haber visto estas situaciones con nuestros propios ojos, ya que de lo contrario se podría considerar como increíble, para comprender cuán grande sigue siendo aún en la actualidad la pérdida de obras antiguas, a pesar de que las peores épocas hayan pasado desde hace mucho tiempo. Un papel fundamental lo tiene el ingenioso comercio de los anticuarios; es comparable con las aspiradoras con las que de manera reciente se limpian nuestros departamentos: entra en los rincones más escondidos y los libera de las obras de arte que allí se guardan. No quiero negar que este comercio también puede ser benéfico, ya que expone a la luz objetos ocultos que de otro modo pasarían desapercibidos. En gran parte, sin embargo, su efecto destructor prevalece. Dado que la mayoría de estos objetos tiene un significado histórico y artístico sólo en el contexto específico para el cual fueron creados, separarlos de éste implica por lo general privarlos de mucho de su valor. El comercio conduce no sólo a un cambio de propiedad, sino también a una disminución del valor. En ese sentido, incluso los museos estatales que vemos cada vez más, de ninguna forma constituyen la forma ideal de salvaguardia de los monumentos. Un antiguo altar tallado puede causar una determinada impresión en medio de una iglesia de pueblo y como testimonio de una ancestral práctica de arte local; sin embargo, en un museo, colocado en serie con otros cincuenta objetos similares, pierde su individualidad y se vuelve indiferente para nosotros. Pero el comercio de arte sólo funciona en una mínima parte para los museos; en gran medida trabaja para el sector privado y para las exportaciones. Los pueblos económicamente más fuertes también aquí ejercen su predominio. La raza anglosajona es la que menos arte ha creado; ahora concede a los pueblos más pobres, a pesar de ser más creativos, el honor de un saqueo que, desde que América se unió a esto, representa un grave peligro para los bienes artísticos de la Europa histórica.

Hasta ahora sólo he hablado de monumentos muebles. En realidad, los inmuebles se encuentran en una situación aún peor. El flujo de la vida económica moderna los ve sólo como un obstáculo; los sumerge, los devora pedazo a pedazo, día tras día.

¡Suficiente! Desde el momento en que existe una verdadera voluntad de protección de los monumentos, debe quedar claro que ésta no es posible sin una restricción de la propiedad privada, sin una limitación de los intereses del tráfico y de los motivos de utilidad individual. Eso explica por qué la he llamado socialista.

Entonces, ¿en qué medida el Estado ha sido condescendiente ante tales demandas? Sobre esto tendré que ser bastante breve en el curso de esta conferencia.

Durante cierto tiempo, parecía que Alemania quería tomar el liderazgo activo en la protección. En los años magníficos y ricos de ideas de las guerras de liberación, surgieron amplios proyectos, inicialmente en Prusia. Primero debemos nombrar a Sulpiz Boisserée y Karl Friedrich Schinkel, ambos discípulos del Romanticismo; Goethe también lanzó su nombre a la balanza.

Pero pronto volvió a caer el silencio. Y esto realmente no me desagrada del todo. Al mismo Schinkel, a quien admiro mucho más como artista de lo que generalmente es habitual hoy en día, consideraba la transformación de la Acrópolis de Atenas en un palacio real como una de sus ideas favoritas, y se habría convertido en un guardián peligroso de los monumentos, precisamente porque era muy artista.

Le pertenece a Francia la gloria de la primera iniciativa, exitosa y efectiva en el ordenamiento de la protección de los monumentos. También en este caso el impulso vino de la escuela del Romanticismo. Dos de quienes la encabezaron, Víctor Hugo desde la izquierda y el conde Montalambert desde la derecha, abrieron la disputa. El historiador Guizot retomó sus demandas. Cuando se convirtió en ministro del reino en julio de 1830, una de sus primeras acciones fue el establecimiento de una inspección general de los monumentos. El primer titular de este cargo fue el historiador Vitet, que pronto fue sucedido por Prosper Mérimée, quien desempeñó el cargo por un periodo largo y fructífero. En ese caso es claro que el origen del cuidado de monumentos deriva de la cercanía de los círculos literarios y de estudiosos; la participación del mundo de los artistas tuvo lugar más recientemente.

Muy pronto, sin embargo, Francia fue superada, al menos teóricamente, por el más joven de los Estados europeos, Grecia. El 10 de mayo de 1834 aprobó una extensa ley que sorprende tanto por su sistema de ejecución cuidadosamente ordenado, como por el audaz idealismo de sus conceptos fundamentales, y declara la totalidad de las antigüedades muebles e inmuebles como propiedad nacional de todo el pueblo helénico, con excepción de aquellos declarados de manera oficial como irrelevantes por medio de un procedimiento especial. Uno de los autores de esta ley fue un profesor alemán, Ludwig Maurer. Lo que los nuevos helenos hayan logrado realizar es, por supuesto, otro tema.

La vieja Europa se quedó muy por detrás en relación con los ideales aquí revelados. Ya he indicado los motivos por los cuales Inglaterra ha renunciado hasta ahora a una protección estatal de los monumentos; existe una ley de 1873, pero sólo considera el ámbito restringido de los monumentos megalíticos de tiempos remotos, lo cual deja sin resolver el problema principal. Los Estados continentales se ayudaron con esporádicos decretos administrativos aislados, frecuentemente sólo por motivos de orden público o de carácter fiscal. Con todo ello se logró un pequeño progreso que no se debe subestimar ante el vandalismo que no se penalizó en tiempos pasados, pero en conjunto se trata sólo de anticipos y soluciones intermedias. Pasó mucho tiempo antes de que se resolviera aprobar una reglamentación legislativa. Fuera de Grecia, Suecia fue el primer país en intentarlo, en 1867; ahí se había mantenido una tradición de respeto por los monumentos a partir de Gustav Adolf. Después fue Francia, en 1887. En Alemania, el primero en lograrlo fue el Gran Ducado de Hesse, en 1902, que hasta ahora sigue siendo el único, pero Prusia seguirá pronto.

Permítanme ofrecerles información más detallada sobre la ley de Hesse. Redactada por un abogado amigo de los monumentos, y aprobada por una cámara favorable, representa la cúspide de lo que es posible lograr en la actualidad. Desde el punto de vista legal, ya ha recibido críticas de que va demasiado lejos. A mí me parece que no hay daño en añadir algo, para alcanzar el propósito deseado. La ley nos ha impuesto un alto grado de restricción, y no considera la más amplia clase de objetos muebles de propiedad privada; otros países, como Italia, sostienen que el cuidado de estos bienes es algo extremadamente urgente. Los monumentos muebles (a los cuales oportunamente se añaden también los documentos) se protegen sólo en la medida en que sean propiedad del Estado, de la Iglesia o de los municipios. En contraparte, la ley resguarda a todos los monumentos arquitectónicos en general, incluyendo aquellos de propiedad privada. Cualquier modificación debe denunciarse, del mismo modo que está prevista, en caso necesario, una indemnización o la expropiación. Los monumentos serán supervisados por uno o más conservadores designados por el Estado.

En los casos más importantes, sin embargo, será necesario recurrir a un consejo específico conformado por un representante de la Iglesia protestante y uno de la Iglesia católica, al menos dos miembros de la asociación para la historia y la antigüedad de Hesse y dos propietarios privados de monumentos de la misma región de Hesse. Finalmente, además del monumento en sí, también se debe proteger su contexto. La inclusión de esta disposición se agradece particularmente. No se pueden aislar los edificios, no son piezas de museo. Un monumento también puede dañarse indirectamente por la disonancia con su contexto. Basta una moderna tienda departamental localizada en la plaza del mercado de una ciudad antigua, o un estridente letrero publicitario sobre una casa antigua para transformar un marco acogedor y característico en uno repulsivo. Hemos comenzado a escuchar las solicitudes de la policía sanitaria; no se quería creer que también fuera necesaria la higiene para nuestra parte espiritual. Debemos alegrarnos por el hecho de que desde hace poco esta idea permea también. Algunas administraciones municipales ya están poniendo en práctica eso que la ley de Hesse quiere regular de manera general. ¡Ojalá esto pueda suceder por sí sólo y sin pedantería! En la construcción de edificios nuevos en un entorno histórico, no se trata de conservar lo que hoy la gente llama "estilo", y aquello que por norma no es otra cosa que una manía de una antigüedad artificial y falsa, pero es necesario atenerse al diseño vial, prestando atención a las relaciones de volumen y al comportamiento artístico general; esto también puede suceder en las formas modernas. La institución de los consejos para el cuidado de los monumentos, dispuestos por la ley de Hesse para todo el Estado, debería repetirse en todas las ciudades de carácter histórico, no sólo como barrera para monumentos individuales registrados, sino también para los *genius loci*<sup>5</sup> en general.

Con esto llego a la conclusión de que, al analizar las tentativas de realizar una protección estatal de los monumentos más indispensable que nunca, el Estado sólo puede asumir una parte de esta tarea tan esencial. El Estado no tiene suficientes ojos para ver las múltiples y pequeñas cosas importantes; sus órganos no son lo bastante flexibles como para adaptarse rápidamente a las cambiantes condiciones locales. Sólo el pueblo puede ejercer un cuidado efectivo, y sólo así podrá enriquecer el presente con la fuerza viva de los monumentos. ¡El pueblo! Que no parezca que quiero hacer retórica. Pienso con esto en cosas muy precisas. Pienso en primer lugar en las asociaciones municipales, especialmente en aquellas urbanas; en éstas quiero casi buscar el punto clave de la práctica del cuidado. Aquí, sobre todo, será necesario preocuparse por aquello que antes llamé los *genius loci*. Pienso en las asociaciones. Pienso principalmente en la escuela. Ésta debería extender su atención, desde la escuela primaria y en todos los niveles de conocimiento, hacia los monumentos de la ciudad y de las provincias. Nuestra época agitada no tiene nada más importante que dar a los jóvenes que un verdadero sentido de patria, mediante imágenes claras e inolvidables de la vida, en especial para las clases más altas, cuya vida no es otra cosa que un continuo transitar de un lugar a otro. Finalmente, pienso en una educación de amistad hacia los monumentos, basada en todos los medios que hoy en día están disponibles como palabra, escritura y reproducción de imágenes. En este contexto, debo recordar con calurosa gratitud que recientemente S.M. el emperador, por intervención personal, hizo posible aquello que se había solicitado con motivo del día de la protección de los monumentos; es decir, la realización de una guía que recoja con claridad todo el patrimonio de los monumentos alemanes. Todas las clases sociales deben llegar a la percepción de que un pueblo que posee tantos monumentos artísticos es un pueblo noble; sólo cuando éste está instruido acerca de los argumentos sobre el tema, puede asumir la responsabilidad de una decisión en el momento en que surja un conflicto entre el presente y el pasado. Nosotros queremos practicar el cuidado de los monumentos, sin sentimentalismos, sin pedantería, sin arbitrariedad romántica, como una expresión espontánea y natural de

---

<sup>5</sup> Espíritu del lugar. Nota de la traductora.



respeto hacia nosotros mismos, y como reconocimiento del derecho de los muertos por el bien de los vivos. Sin embargo, los monumentos de arte figurativo no lograrán nunca durar lo mismo que aquellos de la literatura, pero sí podemos prolongar su vida más allá del promedio actual, con una protección legal y técnica. Al siglo XIX le quedará siempre el honor de haber sido el primero en desearlo.

\*

El historicismo del siglo XIX ha generado, además de su hijo legítimo, el cuidado de los monumentos, también un hijo ilegítimo, es decir, el sistema de restauración. Con frecuencia se utilizan como sinónimos y sin embargo se encuentran en las antípodas. El cuidado de los monumentos quiere decir mantener lo existente, mientras que la restauración busca recrear lo inexistente. La diferencia es rotunda. Por una parte, está la realidad, probablemente acortada y descolorida, pero es siempre la realidad; por otra parte está la ficción. Aquí, como en todos lados, el Romanticismo ha distorsionado el sano sentido de los principios de la conservación. Se puede conservar sólo aquello que aún existe: "Aquello que pasó, no vuelve". Nada está más justificado que el dolor y la ira por una obra de arte dañada o destruida, pero aquí nos encontramos con un hecho que debemos aceptar, del mismo modo que aceptamos el envejecimiento y la muerte. No queremos encontrar consuelo en las ilusiones. Nos llena de horror ver que se mezclen máscaras y fantasmas en la autenticidad de la realidad. ¿Debemos imponernos limitaciones y sacrificios requeridos por el cuidado de los monumentos, para mantener los monumentos en los cuales nosotros mismos no creemos? ¿Algo así como una galería ancestral falsa?

En la actualidad, los representantes de la ciencia del arte están de acuerdo con rechazar la restauración por principio. Con esto, de ninguna manera se dice que el último recurso sea quedarse con los brazos doblados y observar con fatalismo resignado su progresiva disolución. Nuestra propuesta es la siguiente: no restaurar, sino más bien conservar. Después de esta distinción de intención, es necesario evaluar cada medida individual. Conservar mientras sea posible, y sólo como último recurso preguntarse si se quiere restaurar. Se debe uno preparar con tiempo a esta eventualidad, con levantamientos, dibujos, fotografías y copias –del mismo modo que nos preparamos para la guerra por amor a la paz–, pero debemos hacer todo para posponer este momento. Nada ha sido más perjudicial para la conservación que el hecho de que los arquitectos hayan pensado que la restauración es más interesante y gloriosa. No me cabe la menor duda de que la técnica de la conservación –cuando se reconozca que en ésta reside la única salvación para el cuidado de los monumentos– tenga frente a sí un considerable margen de perfeccionamiento. En principio es necesario permitir aquellas reparaciones menores, sin las cuales la conservación no sería materialmente posible. No las vemos de manera gustosa, pero las consideramos como el menor de los males. Además, en casos excepcionales, aceptaremos también reconstrucciones extensas; pueden existir buenos motivos para realizarlas, pero deben buscarse en otro lado, y no en los principios del cuidado de los monumentos. Las posibilidades de este tipo de actuación son tan numerosas que pueden juzgarse sólo caso por caso. Por dar un ejemplo, me parece que fue útil que se haya reconstruido con sus elementos estructurales y decorativos la sala principal de una casa de Pompeya como un modelo típico. Lo mismo podría experimentarse con la ruina de un castillo medieval si las premisas son igualmente favorables. En ambos casos se trata de un grupo de monumentos entre centenares de ejemplares, por lo que la pérdida de un solo ejemplar no se considera grave, siempre y cuando la reconstrucción sirva para aclarar, en particular a los profanos, cosas que los dibujos o las maquetas no explican de manera suficiente. Pero nadie querría ver todas las casas de Pompeya o los antiguos castillos alemanes siendo tratados de esta manera. Es necesario considerar estas reconstrucciones como lo que

son; es decir, reproducciones sugerentes a escala natural de nuestro conocimiento actual de la arqueología. Aceptaremos estas reproducciones con gratitud, sin olvidarnos de subrayar su atributo "actual"; nuestro saber está en el trabajo incompleto, y los estudiosos podríamos ser considerados como testigos insospechables. No se conoce hasta ahora ninguna restauración, incluso entre aquellas que fueron admiradas en su tiempo, que en veinte años no haya perdido la gloria inmerecida de su supuesta autenticidad. Es difícil comprender cómo, después de una experiencia llena de decepciones y de remordimientos, ciertos encantadores logren aún sugerir a profanos confiados que han encontrado, finalmente y de manera certera, al gran arcano. Éste nunca se encontrará. El espíritu sobrevive sólo en las transformaciones; no se le puede obligar a regresar a su vieja piel de serpiente, ahora abandonada.



CALLE DE LA FORTUNA, POMPEYA, CA.1900. Imagen: Domino público.

Los siglos pasados no conocieron esta moda. Cuando se tenía que renovar una construcción vieja o añadirle una parte, se hacía adoptando el modo constructivo contemporáneo. Se sacrificaba así la unidad estilística, pero no necesariamente la armonía artística general. Nosotros, en Estrasburgo, sabemos sobre esto. ¡Qué abundancia de vida histórica aflora aún, a pesar de muchas pérdidas, y que refleja ocho siglos de nuestra historia en nuestra catedral! ¿Y qué significa la fría abstracción arqueológica que se presenta en la catedral de Colonia?



CATEDRAL DE COLONIA. Imagen: Domino público.

Sin embargo, los artistas del siglo XIX no se detuvieron en la restauración en el sentido que he explicado ahora, es decir, la renovación y el completamiento de partes constructivas destruidas; creían que era necesario utilizar su benevolencia por los monumentos, de reciente adquisición, en un modo mucho más amplio, sometiendo a los monumentos—incluso aquellos completamente sanos que no requerían de ninguna restauración— al menos a una limpieza radical y a una corrección estilística, eliminando, por ejemplo en un edificio de la Edad Media, todo aquello que pudiera recordar su permanencia y su evolución en los siglos sucesivos. Resulta muy extraño cómo, en el caso de estas operaciones, se mezclan principios románticos y neoclásicos. A través del Romanticismo, el mundo del arte se aproximó materialmente a la Edad Media; el punto de vista formal y estético se mantuvo menos fiel a la educación académica clásica. La composición de las construcciones neomedievales del siglo XIX fue en gran parte proyectada con base en la receta neoclásica, mientras que era medieval sólo en las formas ornamentales. De este modo, se observaba a los monumentos antiguos con una sensación ambigua. La regla de la escuela neoclásica exigía como condición esencial de la perfección artística una extrema unidad de la imagen. Se sabía que los monumentos antiguos no respetaban esa exigencia; éstos no habían estado bajo una campana de vidrio, sino que formaban parte del curso vital de la historia; en una iglesia románica, por ejemplo, era posible ver una parte de un coro del Gótico tardío junto a tumbas del Renacimiento, un altar barroco y un órgano rococó. El hombre sensible a la historia se alegra al escuchar la voz del pasado en una polifonía tan rica; para quien sólo busca la unidad de estilo, es en cambio un escándalo. Así, en el curso de una gran parte del siglo XIX el comportamiento del que hablé antes se convirtió en una regla con consecuencias crueles: en una iglesia medieval se debían eliminar todas las cosas posteriores a este periodo. En el vacío así creado se introdujeron sus

propias ejercitaciones de estilo anémicas. Esta práctica no es otra cosa que vanidad vacía; si no fuera tan dañina, se podría compadecer a aquellos artistas que se dejaron desviar por una educación histórica tergiversada. No es posible decir cuánto arte antiguo de calidad se haya rematado por este purismo. Aún más grave que la pérdida de un objeto individual es la pérdida de la calidez vital, del conjunto de la atmósfera histórica y artística, de esa nobleza que sólo tiene la edad. Si se desea ver hoy verdaderos conjuntos, es necesario buscarlos en alguna iglesia de una región remota, o en España y en algunas partes de Italia, en donde gracias a su pobreza han permanecido protegidos de los vanidosos restauradores. Allí uno aprende a reconocer su valor insustituible. ¿Debo aún añadir que, como en cualquier regla, también la que está ahora en discusión debe aplicarse con sentido común y no a la letra? El principio conservador aquí no significa renunciar a cualquier juicio de valor. Si, por ejemplo, en un edificio del siglo XIII una parte importante estuviera cubierta por una adición banal del siglo XVIII, la eliminación de este último tendría un significado positivo; no porque data del siglo XVIII, sino porque tampoco tenía valor de acuerdo con los criterios de su propia época. Todos conocen los vestigios singulares de las pequeñas boticas de antaño, que no son góticas sino de un estilo que copia al gótico, adosadas a las paredes de nuestra catedral. Fueron construidas después de 1770, y adquirieron su forma actual en 1850, pero no tienen ningún valor como monumento. Su remoción no podría ser más que una ganancia para la catedral.



CATEDRAL DE ESTRASBURGO  
*Imagen: Domino público.*

Las restauraciones y las remociones de purificaciones también tienen en sí mismas el hecho de que son pasos que, una vez realizados, no se pueden revertir. Por lo tanto, difieren de intentos similares realizados sobre obras literarias. Si hoy alguien compone versos para completar un antiguo poema incompleto, no obliga a nadie a leerlos; en cualquier caso, el juicio sobre el poema no dependerá de estos suplementos. Pero si un arquitecto agrega uno o más campanarios de su propia imaginación a una catedral que no los tenía, inevitablemente esto transformará incluso el efecto de las partes antiguas originales. Un añadido erróneo en un texto antiguo siempre puede borrarse; un monumento dañado permanece dañado. Las restauraciones en papel son instructivas; si se transfieren a la realidad, cierran el debate para siempre. Nuestros artistas actuales son los primeros en declarar como inadecuadas las restauraciones llevadas a cabo hace cuarenta o setenta años. ¿De dónde tienen la certeza de que después de cuarenta o setenta años sus propias intervenciones soportarán nuevas críticas?

\*

Evaluando el resultado del siglo XIX que acabamos de ver, no puedo contradecir a quienes afirman que el daño causado a los monumentos por la restauración, movido por un exceso de celo es mayor de aquel que habría podido ocurrir por un simple abandono. No es diferente; los médicos se han vuelto más peligrosos que la enfermedad misma; ellos han

“con sus actitudes infernales  
en nuestros valles, nuestros campos  
azotado más salvajemente  
que la peste misma”.<sup>6</sup>

El asunto es innegable, y sin embargo el juicio contra las personas no será duro. Estos médicos de los monumentos actuaban de buena fe, del mismo modo que el padre de Fausto, el caballero oscuro. Si debe plantearse la cuestión de la culpa, entonces se descubrirá que ésta debe repartirse entre muchos y diversos factores. Sería bueno comprender que no podía haber sido de manera distinta. Esto debido a que la opinión pública, en la ignorancia de la verdadera esencia del monumento, cayó en el error de que aquella era una tarea para los artistas, cuando en realidad entra en el dominio del pensamiento histórico-crítico. Si el cuidado de los monumentos significa su embellecimiento, como efectivamente lo fue por un largo periodo, entonces el artista sería sin duda la persona justa para hacerlo; pero si el foco de dicha tarea está en el mantenimiento, entonces el artista no puede más que contribuir a la discusión, tanto por su parte técnica como por ser un conocedor de los estilos; es decir, un arqueólogo; pero por lo demás, su naturaleza artística debe quedar en silencio. ¿Es necesario ser poetas para cuidar los tesoros de la literatura antigua? La relación del artista con los monumentos no es diferente. Si quien se ocupa del cuidado de los monumentos es concienzudo y conoce a fondo la cuestión, y siempre han existido esas personas entre los artistas, entonces emerge una ulterior capacidad y actitud mental que no tiene nada que ver con la creatividad artística, y que será incluso redimensionada por ésta. El artista, si lo es verdaderamente, necesita libertad como los peces necesitan agua; ¿cómo podría ser honrado por una tarea que como primera cuestión exige el sacrificio de su libertad? Cuando los restauradores en busca de éxito dejan que sus discípulos atestigüen su “genialidad”, sólo puedo decir: ¡que Dios salve a los monumentos de los restauradores geniales! Evidentemente no existe una tensión tan relevante entre la tarea del mantenimiento de los monumentos y el talento natural del artista. Puede ocurrir que, en las generaciones actuales de arquitectos,

---

<sup>6</sup> Sin fuente en el original. Nota de la traductora.

el conocimiento arqueológico se haya perfeccionado notablemente en relación con el pasado gracias a la excelente formación de las universidades técnicas; podría ser que algunos hayan alcanzado un conocimiento sorprendente del detalle de tal o cual estilo histórico; sin embargo, a pesar de ello jamás se transformará una mente artística en una histórica o, en cualquier caso, no se realizará este cambio de un día para otro.

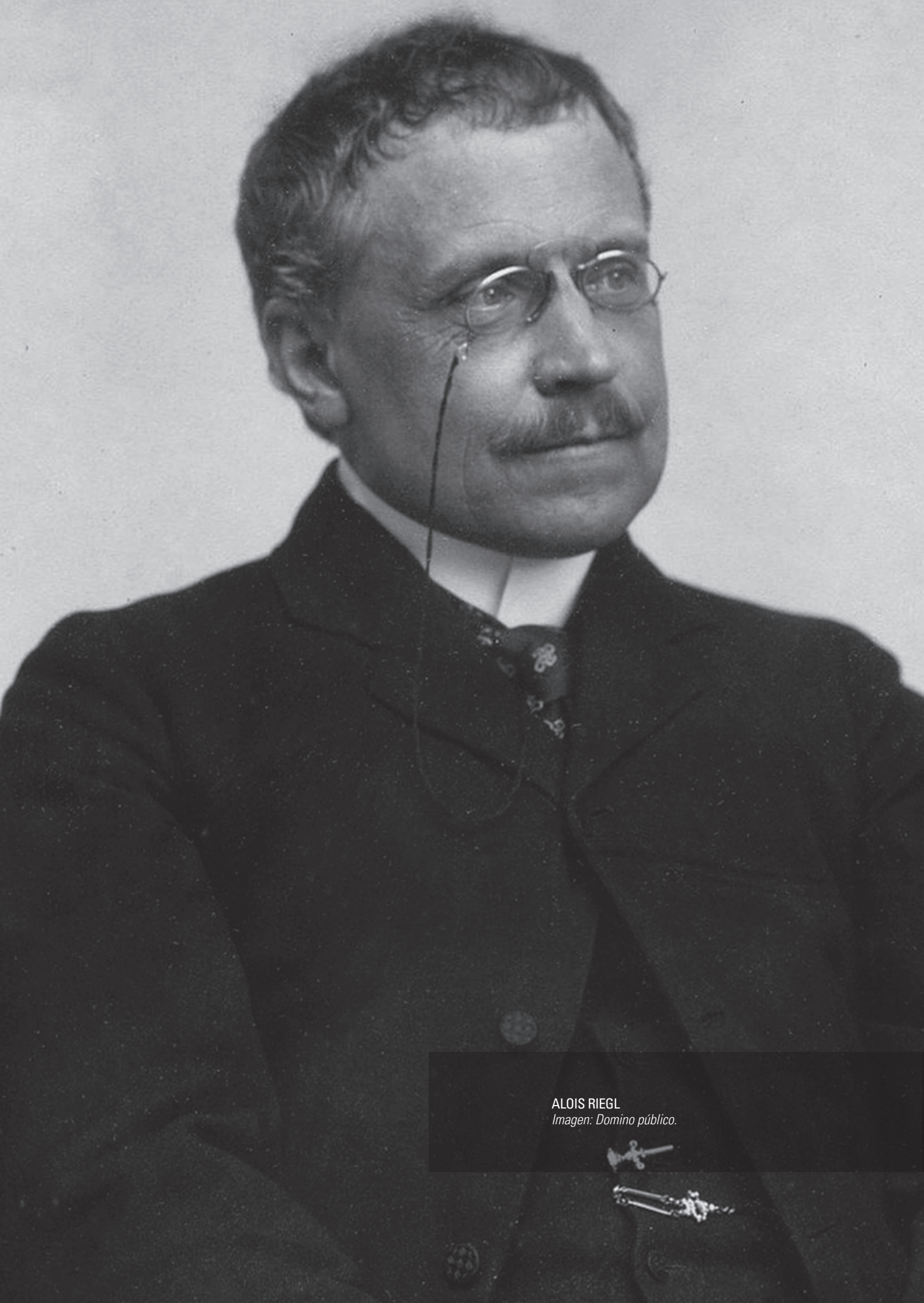
Esto es suficiente para dejar en claro que el espíritu histórico omnipresente del siglo XIX, cuando se apoderó de los artistas y los empujó a ocuparse de los monumentos, debió tener sobre ellos un efecto muy diferente del que tuvo sobre los eruditos que lo habían invocado. Se trata de una diferencia fundamental, insuperable en la concepción de la esencia del monumento. Para el artista, el monumento es siempre una obra de arte; para el historiador, es el producto del arte y de la historia; y el historiador exige también para estas fuerzas transformadoras el mismo respeto que para las cosas reales.

Considerando el curso de las cosas hasta ahora, llego a la siguiente conclusión: seguir la regla de "conservar, no restaurar" no es tanto una tarea de los artistas, sino de los arqueólogos con formación técnico-artística, o bien arqueólogos apoyados por artistas y técnicos. En el siglo XX no se podrán reparar los errores cometidos en el siglo XIX, pero no se repetirán. De hecho, entre los artistas mismos se empiezan a aclarar las ideas; y algunos errores recientes y alarmantes al recaer en caprichos del Romanticismo no pueden impedirme reconocer esto. Aquello que llevó a errores en el cuidado de los monumentos en el siglo XIX fue el resultado de circunstancias excepcionales de las artes creativas, situación que no puede durar para siempre. Podemos llegar a la última causa cuando constatamos que los diferentes géneros artísticos se han visto afectados en grados muy diferentes por este mal. Desde hace mucho tiempo, los museos de pintura y escultura no son administrados por pintores y escultores, sino por historiadores del arte con ayudantes técnicos. Ya no ocurre que un pintor de renombre se ocupe de la restauración de una pintura, del mismo modo que queda absolutamente excluido que reconstruya el brazo o la cabeza faltantes de una estatua dañada; esto tal vez sería posible en una copia, pero jamás en el original. ¿Cómo puede explicarse entonces el comportamiento completamente diferente de los arquitectos? La respuesta proviene de la historia del arte del siglo XIX. Inició con el agotamiento total del poder estilístico original. Los pintores y escultores se han movido gradualmente hacia formas de expresión relativamente singulares. La arquitectura no pudo soportar la apertura del espíritu histórico del siglo; en conjunto ofrece una imagen anárquica de sí misma, ya que también había producido maestros altamente talentosos y generosos. Al mismo tiempo, no tenía libertad, era arbitraria. Conocía todas las lenguas habladas a lo largo de los siglos, ahora muertas, y utilizaba cada una de ellas en función de sus deseos, pero no tenía un lenguaje propio. Todo puede explicarse desde este punto de vista; ya sea donde se esconden los errores, o a donde debe llegar una mejora. Cuando tengamos nuevamente una convicción arquitectónica clara y unificada, la rama secundaria de la corriente principal de la creatividad artística, que amenaza nuestros monumentos a nombre de la reconstrucción, regresará nuevamente a su lecho natural.

Una arquitectura alemana genuina, saludable, moderna. ¿Lograremos presenciar su nacimiento? Creo que todos nosotros conocemos a quien la desea arduamente: nuestro emperador. Que el emperador se mantenga fuerte también en su fe del futuro de Alemania. No puede haber obras sin fe.

¡Que Dios bendiga al emperador en todos sus caminos!

\*



ALOIS RIEGL

*Imagen: Domino público.*

# Neue Strömungen in der Denkmalpflege

ALOIS RIEGL

**Originale Veröffentlichung:** Alois Riegl (1905) „Neue Strömungen in der Denkmalpflege“, in: *Mitteilungen der k. k. Zentralkommission*, Dritte Folge IV, Sp. 85-104. [Ernst Bacher (Hrsg.) (1995) *Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege*, Böhlau Verlag, Wien, Köln, Weimar, S. 218-233].

Vor kurzem sind zwei Schriften über moderne Denkmalpflege erschienen, deren Verfasser, jeder in seinem Fache, ein wohlbegründetes Ansehen genießen, und namentlich auch auf dem Gebiete, dem ihre jüngsten Enunziationen gelten, den unbestrittenen Anspruch erheben dürfen, mit Ernst und Aufmerksamkeit gehört zu werden. Eine von diesen Schriften ist die Wiedergabe einer akademischen Rede, welche der ordentliche Professor der Kunstgeschichte an der Straßburger Universität Dr. Georg Gottfried Dehio gelegentlich der diesjährigen Geburtstagsfeier des deutschen Kaisers gehalten hat.<sup>1</sup> Die andere hat den Berliner Architekten Bodo Ehardt zum Verfasser, der sich in Deutschland namentlich durch zahlreiche Restaurierungen mittelalterlicher Burgen einen Namen zu erwerben wußte; die Ausführungen in seiner jüngsten Broschüre<sup>2</sup> behandeln auch ausschließlich die Pflege älterer Burgbauten, und wenn der Titel gleichwohl ein umfassenderes Thema anzukündigen scheint, so läßt sich diese Erweiterung nur insofern rechtfertigen, als bei dem engen Zusammenhange, der zwischen allen Denkmalgebieten untereinander in bezug auf ihre Pflege herrscht, von der Behandlung von Burgen in der Tat die Gedanken des Verfassers über eine analoge Behandlung anderer alter Bauwerke mit logischer Notwendigkeit abgeleitet werden können.

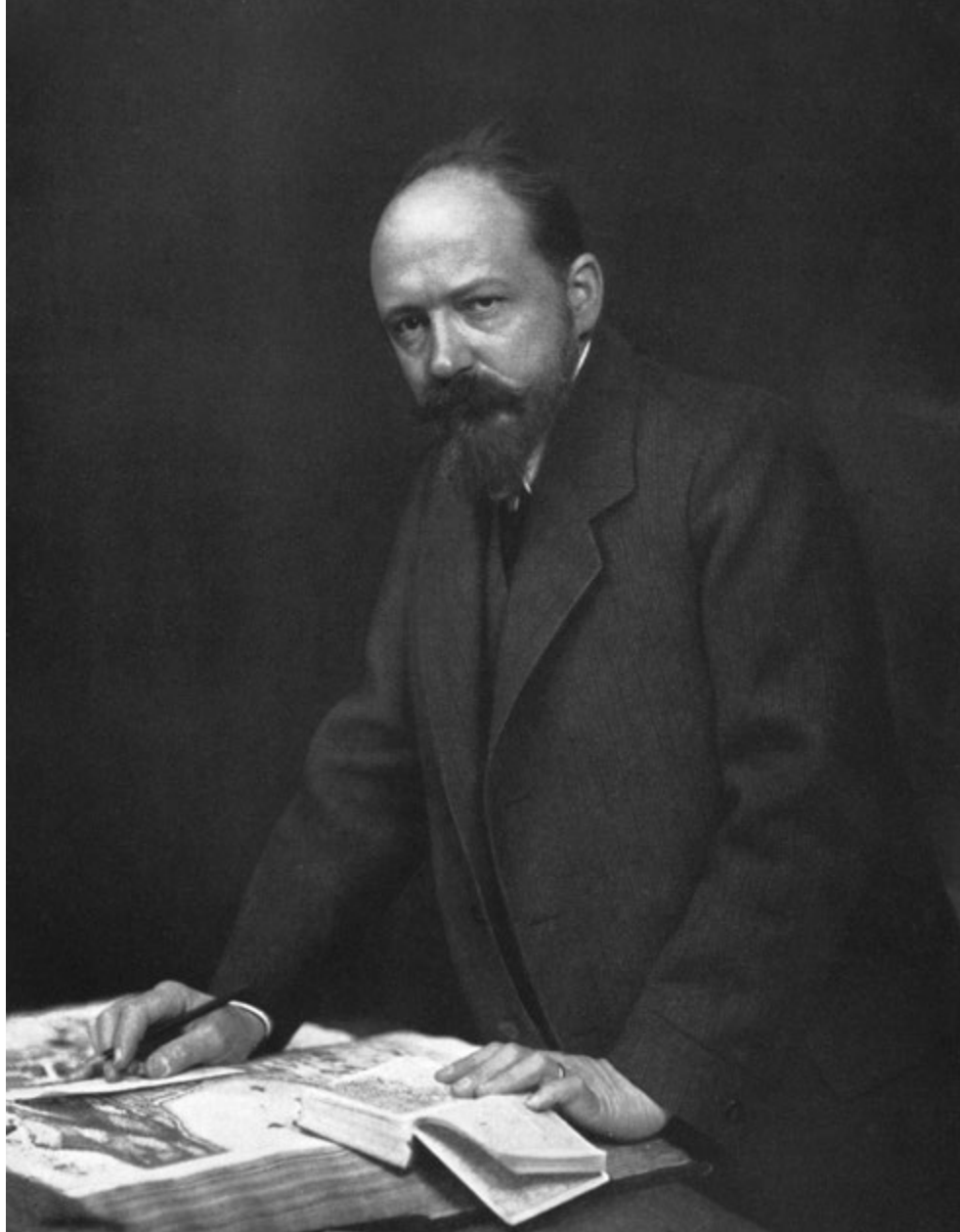
Was dem gleichzeitigen Erscheinen dieser beiden Schriften im gegenwärtigen Momente einen besonderen Wert verleiht, ist der Umstand, daß ihre vergleichende Lektüre einen tiefen Einblick gewährt in die Wandlung, die sich heute (und bereits seit Jahren) in der grundsätzlichen Auffassung von der innersten Triebfeder und den dadurch bedingten äußeren Aufgaben der Denkmalpflege vollzieht, und zugleich in die Hindernisse, die einem glatten und normalen Verlaufe dieser Wandlung entgegenstehen, und denen auch die zahlreichen oft unüberbrückbar scheinenden Mißverständnisse und Meinungsverschiedenheiten in den einzelnen Restaurierungsfragen zum wesentlichen Teile zugeschrieben werden müssen.

---

<sup>1</sup> Denkmalschutz und Denkmalpflege im neunzehnten Jahrhundert. Rede zur Feier des Geburtstages Sr. Maj. des Kaisers, gehalten in der Aula der Kaiser Wilhelm-Universität am 27. Januar 1905 von Dr. GEORG GOTTFRIED DEHIO, o. Prof. der Kunstgeschichte. Straßburg J. H. ED. HEITZ 1905 8° 27 S.

<sup>2</sup> Über Verfall, Erhaltung und Wiederherstellung von Baudenkmalen mit Regeln für praktische Ausführungen. Von BODO EBHARDT, Architekt, Berlin FRANZ EBHARDT & Co. 1905 8° 49 S.





BODO EBHARTD. Bild: Öffentliche Domäne.

Um einer von uns für nützlich und dringend empfundenen Klarstellung dieser Verhältnisse willen, und nicht aus Absicht einer einfachen literarischen Anzeige, derengleichen vom Programme dieser „Mitteilungen“ ohnehin ausgeschlossen sind, soll im folgenden auf gewisse Grundgedanken über das Wesen der Denkmalpflege, die in den genannten zwei Schriften zum Ausdrucke gebracht erscheinen, kritisch eingegangen werden. Es ist selbstverständlich, daß auf dem Gebiete der Denkmalpflege so erfahrene Männer auch im einzelnen eine Menge Dinge vorzubringen wußten, die dem Denkmalfreunde wie dem berufsmäßigen Denkmalpfleger Nutzen und Anregung gewähren; an dieser Stelle darauf einzugehen, lag jedoch nicht in unserer Absicht.

Daß der Standpunkt, den der Kunsthistoriker Dehio zur modernen Denkmalpflege einnimmt, demjenigen des ausübenden Künstlers Ebhardt vielfach diametral entgegengesetzt ist, dünkt uns heute fast selbstverständlich; zahllose polemische Äußerungen aus beiden Lagern in der Literatur und auf den alljährlich wiederkehrenden Denkmaltagen haben uns längst daran gewöhnt, die Stellung der schaffenslustigen Architekten einerseits, der jedem Eingriffe in die Denkmäler grundsätzlich widerstrebenden Kunsthistoriker andererseits, als zwei Extreme

zu betrachten, zwischen denen eine zwar pietätvolle, aber den unwiderstehlichen Mächten der realen Wirklichkeit klug Rechnung tragende Denkmalpflege jeweils die richtige Mitte zu treffen hat. Freilich läßt sich angesichts des Umstandes, daß doch beide Parteien ein und dasselbe Ziel im Auge haben, schon von vornherein der Gedanke nicht unterdrücken, daß bei gutem Willen zwischen den Extremen wenigstens eine Annäherung gefunden werden könnte, die der Sache gewiß nur zum Vorteil gereichen würde. Bevor wir aber diesem Gedanken nachgehen, wollen wir uns des Zufalles, der uns gleichzeitig Äußerungen aus beiden gegnerischen Lagern beschert hat, noch aus dem Grunde freuen, weil wir von vornherein hoffen dürfen, in der Äußerung des einen sofort die Kritik der Äußerungen des andern zu finden und dadurch unserer eigenen Kritik Vorschub geleistet zu sehen.

Dehio – um mit diesem zu beginnen – gibt über die Haupt- und Grundfrage aller Denkmalpflege zwar kurze, aber sehr bestimmte und sorgfältiger Erwägung würdige Erklärungen. „Wir konservieren ein Denkmal nicht weil es schön ist, sondern weil es ein Stück unseres nationalen Daseins bildet.“ „Denkmale schützen heißt nicht Genuß suchen, sondern Pietät üben.“ „Ästhetische und selbst kunsthistorische Urteile schwanken; hier (d. h. in dem ‚Stück nationalen Daseins‘) ist ein unveränderliches Wertkennzeichen gefunden.“

Das sind allerdings Sätze von programmatischer Bedeutung, in denen die Wandlung in der Auffassung vom Wesen der Denkmalpflege zum schärfsten Ausdrucke gelangt. Dehio empfindet, daß das „künstlerische und historische Interesse“, womit man im XIX. Jh. den Denkmalbegriff definiert hat, heute diesen Begriff nicht mehr erschöpft. Weder das egoistische Lustgefühl, das durch Form und Farbe des Denkmals erzeugt wird, noch die verstandesmäßige Befriedigung über die durch das Denkmal in uns angeregten historischen, namentlich kunsthistorischen Ideenassoziationen reichen aus, um die oft schwärmerische Begeisterung des modernen Menschen für die „Denkmale“ zu erklären, zumal beiden genannten Wertursachen – sowohl dem Kunstgeschmacke als dem historischen Interesse – jeweiligen bloß relative Gültigkeit zukommt. Dehio empfindet ganz richtig, daß die ästhetischwissenschaftliche Schablone der „kunst- und historischen Denkmale“ heute nicht mehr paßt, und daß das eigentlich zwingende Motiv des Denkmalkultus in einem altruistischen Gefühle beruht, das uns Pietät, das heißt Aufopferung gewisser entgegenstehender, egoistischer Bestrebungen als innere Pflicht auferlegt. Dieses altruistische Gefühl faßt aber Dehio als ein nationales: „Wir schützen das Denkmal als ein Stück nationalen Daseins.“

Diese Fassung dünkt uns, um es gleich zu sagen, eine zu enge; Dehio steht damit offenbar doch noch unter der Nachwirkung des Bannes der Anschauung des XIX. Jh., welche die Bedeutung des Denkmals wesentlich im „historischen“ Momente gesucht hatte.

In welchem Sinne seine Definition des Denkmals als „Stück nationalen Daseins“ zu verstehen ist, erläutert Dehio selbst an einem Beispiele, indem er den Verlust des Jamnitzer Pokals an das Louvremuseum beklagt. Ein Denkmal deutschen Kunstschaffens müsse nun der Deutsche in Paris aufsuchen! Aus solchen Äußerungen spricht der gleiche Stolz auf die nationale Leistung, wie aus der französischen Definition der „Nationaldenkmäler“, welche einen Teil der *Gloire* der französischen Nation ausmachen. Das altruistische Moment in diesem Gefühle ist offenbar ein beschränktes: es wird sofort ein egoistisches, sobald es mit Bezug auf Angehörige einer andern Nation empfunden wird. Es heißt dann Ruhmsucht, und nicht mehr Pietät. Haben wir aber nicht unzählige Male im Anblick eines Denkmals geschwelgt, ohne uns auch nur im leisesten seines nationalen Ursprungs bewußt zu werden? Und haben uns andere Denkmäler darum weniger Wohlgefallen eingefloßt, weil sie einem ausländischen, etwa dem italienischen Kunstschaffen entstammten? Hieraus erheben sich Bedenken gegen die Gemeingültigkeit der Dehioschen Definition. Trachten wir uns an der Hand von Beispielen darüber klar zu werden.



ÖSTERREICHISCH-UNGARISCHE MONARCHIE. Bild: Öffentliche Domäne.

Kürzlich wurde durch die Nachricht, daß dem geplanten Eisenbahnbau in der Wachau einige alte Häuser, namentlich im Orte Weißenkirchen, zum Opfer fallen sollen, manchem Denkmalfreunde aufrichtiges Leid verursacht. Frug sich aber der also Betroffene, was ihm mit diesen Häusern verloren ging, so begegnete er überall tröstlichen Erwägungen, soweit bloß das „künstlerische und historische Interesse“ in Betracht kam. Die zu hohen oder zu schmalen Verhältnisse, die auf rohen Bogen unregelmäßig vorgewölbten Obergeschosse, die derben Säulen, winkligen Freitreppen usw. würde man an jedem modernen Bau von künstlerischem Standpunkte unerträglich finden; in kunsthistorischer Beziehung besitzen wir dafür anderwärts zahlreiche, ungleich wertvollere Ersatzstücke; historische Erinnerungen endlich, die sonst in der Wachau von Richard Löwenherz bis auf Napoleon zahlreich genug entgegengetreten, fehlen gerade jenen zum Abbruche bestimmten Häusern gänzlich. Was ist es also, dessen drohender Verlust uns trotz aller Vernunft erwägungen ein untilgbares Leid empfinden läßt? Es kann nichts anderes sein, als das „Alte“ an und für sich, das Nichtmoderne, das Zeugnis eines Schaffens früherer menschlicher Generationen, deren Nachfahren wir selbst bilden. So wie wir unsere Vorfahren gleichsam als eine Verlängerung unseres eigenen Daseins nach rückwärts in der Zeit auffassen dürfen, stellen sich uns entsprechenderweise auch die Denkmäler als eine Verlängerung unseres eigenen Schaffens nach rückwärts dar, und in diesem Lichte betrachtet, gewinnen sie für uns ein solches Interesse, daß wir ihrer Erhaltung selbst Opfer an modernen, zeitlichen Gütern bringen.



WERHKIRCHE MARIAE HIMMELFAHRT, WEISSENKIRCHEN. Bild: Öffentliche Domäne.

Solchermaßen erscheinen uns die alten Häuser von Weissenkirchen in der Tat als ein Stück unseres eigenen Daseins, und insofern als sie einstmals von Deutschösterreichern gebaut wurden und wir uns während ihrer Betrachtung als Deutschösterreicher fühlen, auch als ein Stück unseres nationalen Daseins. Aber wenn man selbst davon absieht, daß die Wiege so manches also Empfindenden fern von der Wachau gestanden war, und seine Vorfahren sich nicht immer zur deutschösterreichischen Nationalität bekannt haben, vermögen gewiß viele das Bewußtsein nicht zu unterdrücken, daß ihnen etwa die Lauben in Trient oder die aus ganz anderen Kulturverhältnissen entstandenen Gäßchen im Palastviertel von Spalato genau das gleiche Gefühl der unbedingten Lust an der Anschauung des Alten an und für sich einzuflößen pflegen als die Wachauer Häuser. Und warum – wenn es gestattet ist ein Exempel aus der eigenen Erfahrung vorzubringen – habe ich es von Jugendjahren an stets instinktiv vermieden, zu Rom im modernen Fremdenviertel mein Quartier aufzuschlagen und habe dafür stets die als fieberig verrufene Tiberstadt aufgesucht, deren Gassen wenigstens das unverfälschte, wenn auch einfache Gepräge der Barockzeit zur Schau tragen? Und das selbst schon zu Zeiten, als ich noch als gelehriger Schüler meiner Lehrmeister im Barockstil als solchem die abscheulichste Verirrung des menschlichen Kunstgeistes erblicken zu müssen glaubte! In welchem anderem konnte da der Denkmalwert dieser von mir wider die verstandesmäßige Erwägung vorgezogenen Menschenwerke beruhen, als in ihrem Alterswert an und für sich, ganz abgesehen von der Nationalität ihrer Errichter? In diesem Lichte betrachtet, erscheinen sie uns gewiß auch als ein Stück unseres Daseins, aber nicht des nationalen, sondern des menschlichen Daseins. Der Nationalegoismus erscheint damit zu einem Menschheitsegoismus abgeschwächt, das der Denkmalpflege zugrunde liegende Gefühl einem rein altruistischen wesentlich nähergebracht.



VIA DELLA LUNGARETTA. Ettore Roesler Franz (1845-1907). Aquarell. Bild: Öffentliche Domäne.

Als ein Stück seines nationalen Daseins, wie Dehio will, können die Denkmale somit streng genommen nur demjenigen gelten, der keine anderen Denkmale kennt, als jene seines Heimatlandes, was aber heute wohl nurmehr bei wenigen Gebildeten zutrifft. Ferner darf man zugeben, daß bei zahlreichen Denkmalfreunden der Heimatsinn so außerordentlich einseitig entwickelt ist, daß die heimatlichen Denkmale in ihm weit rascher und intensiver die Stimmungsgefühle erwecken, als solche die auf fremdem Boden erwachsen sind. Aber da handelt es sich bloß um sekundäre Unterschiede: das Hauptmotiv des Denkmalkultus auf dieser Entwicklungsstufe (die, wie gleich gezeigt werden soll, heute auch bereits überschritten ist) bleibt das „Menschheitsgefühl“, mag es auch gelegentlich überwiegend bloß den Menschen von einer bestimmten Nationalität gelten, d. h. in der beschränkten Form des Nationalgefühls zum Ausdruck gelangen.

Die letzten Ziele des modernen Denkmalkultus werden aber erst dann völlig klar, wenn man auch den wachsenden Sinn für die Pflege der „Naturdenkmale“ mit in Betrachtung zieht, was Dehio allerdings – für seinen Standpunkt sehr bezeichnenderweise – unterlassen hat.

Eine Dorflinde mag man am Ende noch als ein Stück nationalen Daseins ansehen, weil sie von unseren Vorfahren gepflanzt wurde; aber ein gigantischer wilder Waldbaum oder eine senkrecht gewachsene Felswand ist von der Natur selbsttätig hervorgebracht, ohne Zutun menschlicher Hände. Warum empfinden wir es dann als einen Frevel, die Hand daran zu legen, den Baum zu fällen, die Felswand zu sprengen, und ihnen damit gleichsam das Lebenslicht auszublases? Warum reklamieren wir auch für diese Naturerzeugnisse das Recht, sich gleichsam ungestört ausleben zu dürfen? Wir achten eben auch in ihnen die Zeugnisse vergangenen Daseins, Lebens und Schaffens, aber allerdings nicht des Daseins der Nation und auch nicht des Daseins der Menschheit, wie auf der vorher fixierten Entwicklungsstufe überhaupt, sondern des Daseins der Natur. Im Kultus der „Naturdenkmale“ ist auch der letzte Rest von Egoismus – der auf die Menschheit bezügliche – überwunden, und mit der Teilnahme an den vergangenen Geschicken der außermenschlichen Natur der volle Altruismus erreicht. Der Kultus der Naturdenkmale ist der alleruninteressierteste: er verlangt von uns Lebenden mitunter Opfer für ein lebloses Naturding.



UNTER DEN LINDEN MIT BRANDENBURGER TOR, BERLIN. *Bild: Öffentliche Domäne.*

So sehen wir den modernen Denkmalkultus immer mehr dahin drängen, das Denkmal nicht als Menschenwerk, sondern als Naturwerk zu betrachten, und so erklärt sich auch die schon öfter gemachte Beobachtung, daß ihm von den Gebieten der modernen Kunst keine näher steht, als die Landschaftsmalerei. Tierschutzbestrebungen und Denkmalschutzbestrebungen sind im Grunde aus ein und derselben Wurzel hervorgegangen. Bei beiden ist der Wunsch maßgebend, etwas zu vermeiden, was unser subjektives Gefühl verletzt, nicht bloß unser Kollektivgefühl für Menschenwürde oder gar bloß der Nationalwürde. Wir empfinden es als ein rein persönliches Leid, daß die Weißenkirchner alten Häuser fallen sollen: nicht deshalb,

weil sie von unseren nationalen Vorfahren erbaut und bewohnt waren, und auch nicht so sehr, weil sie darüber hinaus Zeugnisse unserer eigenen menschheitlichen Vergangenheit darstellen, sondern weil sie überhaupt etwas in früheren Zeiten Gewordenes von bestimmtem individuellem Charakter sind und damit ein Recht darauf erworben haben, sich womöglich nach ihren eigenen Erhaltungsbedingungen auszuleben.

Wiewohl nun nach dem Gesagten Dehios Zurückführung des modernen Denkmalkultus auf ein Bedürfnis des Nationalgefühls den Sachverhalt keineswegs erschöpft, hat doch die darin enthaltene Grunderkenntnis, daß es sich dabei um die Pflege eines Gefühls handelt, bereits genügt, um Dehio die sozialistische Tendenz des modernen Denkmalkultus zu erschließen. „Das Interesse, das die Gesamtheit an einem Denkmale hat, überwiegt ganz unermeßlich das Interesse des Individuums.“ Das soll soviel heißen, als daß in der Regel bloß der einzelne Besitzer des Denkmals selbst von seinem egoistischen Standpunkte ein Interesse an der Beseitigung eines Denkmals haben kann, weil ihm seine Erhaltung solche materielle Opfer auferlegt oder ihn an der Erreichung anderer so gewichtiger Vorteile hindert, daß durch dieses starke egoistische Interesse sein altruistisches, die Erhaltung forderndes übertäubt und erstickt wird. Dagegen haben alle übrigen Menschen bloß das altruistische Interesse an der Erhaltung des Denkmals, worin sie durch keinerlei konkurrierende egoistische Interessen beirrt und behindert werden. Es ist dann gewiß nur billig zu verlangen, daß der Wunsch so vieler, wie sie die Gesamtheit ausmachen, gegenüber dem entgegengesetzten Wunsche eines einzelnen Berücksichtigung finde; dadurch gewinnt aber die Forderung nach öffentlichem Denkmalschutz allerdings einen sozialistischen Charakter. Eines ist jedoch dabei unumgängliche Voraussetzung: daß in der Tat die Gesamtheit oder doch wenigstens ein sehr wesentlicher und maßgebender Teil derselben die Forderung auf Erhaltung des Denkmals erhebt. Alle Schutzparagraphen würden sich ohnmächtig erweisen, wenn nicht das „Volk“ von der Notwendigkeit des Schutzes überzeugt wäre und seine Ausübung selbst in die Hand nähme. Um aber diese Notwendigkeit als eine zwingende zu empfinden, genügt weder eine Auffassung, die im Denkmal bloß ein ästhetisches Lustmittel erkennt, noch jene andere, die damit wissenschaftlich-historische Liebhabereien befriedigen will. Der Denkmalwert muß vielmehr ein Gefühlswert und damit zur Gefühlssache der breiten Masse, wenigstens der Gebildeten, geworden sein, und das kann überhaupt erst von dem Momente an zutreffen, als wir im Denkmal ein „Stück des eigenen Daseins“ zu schätzen gelernt haben.

Dies ist aber bloß eine, und zwar gewissermaßen die subjektive Seite, in welcher die sozialistische Tendenz in den modernen Denkmalschutzbestrebungen zutage tritt. Dazu gesellt sich noch eine andere objektive, Seite, die in der Demokratisierung des Denkmals selbst beruht. Die Definition der „kunst- und historischen Denkmale“ hatte noch eine aristokratische Auslese bedingt; diese muß aber in Wegfall kommen, sobald es sich beim Denkmal wesentlich nurmehr um das Altsein als solches handelt. Es wird vom Denkmal nichts mehr gefordert, als deutliche Altersspuren und eine hinreichende individuelle Geschlossenheit, wodurch es sich seiner Umgebung und der ganzen übrigen Welt entgegensetzt.

Daß dieser Sachverhalt heute noch vielfach verkannt, der Denkmalwert noch immer vorwiegend im „Schönen“ und im „Historischen“ gesucht wird, ist die eigentliche Quelle aller Unklarheiten, Mißverständnisse und erbitterten Streitigkeiten auf diesem Gebiete. Noch immer werden vielfach selbst solche, die angesichts jener alten Häuser der Wachau die Gefühlswirkung der Stimmung deutlich erfahren, sich trotzdem damit abmühen, zu erweisen, wie man im XVI. und XVII. Jh. „schöner“ gebaut habe als heutzutage. Und die Aufgeklärteren werden betonen, daß diese Häuser kunsthistorische Details zeigen, die für die Architektur der Renaissance- und Barockzeit charakteristisch sind, und daß sie zugleich auch von der geschichtlichen Entwicklung auf zahlreichen anderen Gebieten menschlicher Kultur in den deutschösterreichischen Erblanden Zeugnis ablegen. Diese beiden Momente kommen

auf der heutigen Stufe unserer Kulturentwicklung nebenher zweifellos auch noch mehr oder minder ansehnlich in Betracht; aber das erstere, soweit es überhaupt ernst empfunden wird und nicht auf Selbsttäuschung beruht, ist nur dem ästhetisch Gebildeten, das zweite bloß dem wissenschaftlich-historisch Gebildeten zugänglich. Das Entscheidende in der Wirkung eines Denkmals auf den modernen Beschauer bildet keines von beiden. Dieses liegt vielmehr in einem an sich undefinierbaren Gefühl das sich lediglich als eine unstillbare Sehnsucht nach Anschauung eines „Alten“ äußert. Wir bemerken an dem Hause, daß es „alt“ ist, und sind darüber an und für sich entzückt. Daß man diesen Sachverhalt so lange verkannt hat und ihn sich selbst heute noch vielfach mit allen Kräften zu verhehlen trachtet, kann wohl am verständlichsten aus dem Unbehagen erklärt werden, das der moderne Gebildete jedesmal empfindet, wenn er einem nicht sofort verstandesmäßig zu Fassenden gegenübertritt. Der Beschauer will sich nicht eingestehen, daß er das Gefühl, das er angesichts eines Denkmals empfindet, sich nicht sofort erklären könne, und so täuscht er sich vor, das Denkmal gefalle ihm, weil es schön oder weil es historisch interessant wäre. Auf diesem Wege ist wohl auch Dehio, trotz seiner Erkenntnis, daß der Denkmalwert auf einem Gefühle beruht, noch dazu gelangt, das Nationalbewußtsein als die entscheidende Triebfeder des Denkmalkultus hinzustellen, weil dieses Bewußtsein, auf der Rassenzusammengehörigkeit begründet, einen wenn auch noch nicht physikalisch erklärten, so doch als tatsächlich vorhanden allgemein anerkannten Faktor bildet. Daß eine solche Auslese der Denkmale nach dem Gesichtspunkt ihrer Wichtigkeit für unsere nationale Vergangenheit, wie schon früher angedeutet wurde, noch eine Nachwirkung des Bannes der im XIX. Jh. herrschend gewesenen „historischen“ Auffassung vom Wesen des Denkmals verrät und hiedurch eine Brücke zu dieser früheren, heute noch in weitverbreitetem Ansehen stehenden Auffassung bildet, mochte für Dehio ebenfalls etwas Lockendes und zugleich Beruhigendes gehabt haben. Nach unseren früheren Ausführungen wird' man aber, wenn die letzten Ziele der modernen Denkmalpflege genannt werden sollen, Dehios Nationalgefühl mindestens durch das Menschheitsgefühl, wo nicht (wozu der Kultus der Naturdenkmale heute schon zwingt) durch ein Daseinsgefühl überhaupt ersetzen müssen. Die Denkmale entzücken uns als Zeugnisse dafür, daß der große Zusammenhang, von dem wir selbst einen Teil bilden, schon lange vor uns gelebt und geschaffen hat. Eine solche Erklärung bedeutet ebensowenig einen Sprung ins Transzendente, als jene Dehios, die auf dem Nationalbewußtsein basiert.

Aber selbst wenn man die im vorstehenden gegebene Analyse und Erklärung des Gefühls, das man angesichts eines Denkmals empfindet, nicht zutreffend finden sollte: das eine wird man sich endlich klar und deutlich eingestehen müssen, daß es ein unwiderstehlich zwingendes Gefühl ist, das uns zum Denkmalkultus treibt, und nicht ästhetische und historische Liebhabereien. Wären es nur die letzteren, dann wäre nichts ungerechtfertigter, als der Ruf nach gesetzlichem Schutz. Wie könnten sich die Ästhetiker und Wissenschaftler herausnehmen zu verlangen, daß um ihrer künstlerischen und historischen Liebhabereien willen das Privatrecht auf tausend Punkten durchbrochen, die freie Verfügung nach vernunftgemäßen Rücksichten über die Denkmale eingeschränkt werde? Nur auf dem Vorhandensein und der allgemeinen Verbreitung eines Gefühls, das, verwandt dem religiösen Gefühle, von jeder ästhetischen oder historischen Spezialbildung unabhängig, Vernunftbegründungen unzugänglich, seine Nichtbefriedigung einfach als unerträglich empfinden läßt, wird man mit Aussicht auf Erfolg ein Denkmalschutzgesetz begründen können.

Das trotz vorgeschrittener Einsicht immer noch Halbe und Unzulängliche in der Auffassung Dehios vom „Denkmal als einem Stück unseres nationalen Daseins“ mußte sich naturgemäß namentlich dann rächen, sobald der Versuch gemacht wurde, daraus die Grundsätze für die praktische Behandlung der Denkmale abzuleiten. „Konservieren, nicht restaurieren“ lautet Dehios kurze Formel dafür, und die Restauratoren kommen in seinen Ausführungen übel genug weg. Diesen entschiedenen Einspruch gegen alle Wiederherstellungen an



Denkmalen hat Dehio schon vor zwei Jahren auf dem deutschen Denkmaltage vertreten. Daß er damit auf den heftigsten Widerspruch der restaurierenden Architekten gestoßen ist, läßt sich unschwer begreifen. Schwerer verständlich ist es jedoch, daß ihm von Seite seiner kunsthistorischen Kollegen nicht so eifrig sekundiert wurde, als er vielleicht selbst erwartet haben mochte. Es scheint, daß die Kunsthistoriker in Dehios Polemik eine schwache Seite merkten und daher trotz der Zustimmung, die sie den durch ihn proklamierten Grundsätzen entgegenbringen mußten, sich in ihren bezüglichen Erklärungen Reserve auferlegten. Die schwache Seite ist in der Tat vorhanden; sie beruht in nichts anderem als jenem wiederholt betonten Reste von „national-historischer“ Bedeutung, den Dehio mit dem Denkmal neben oder trotz der auch von ihm erkannten Gefühlsbedeutung desselben noch immer verknüpfen möchte. Der Nachweis hiefür, der zugleich über die schwersten der zwischen restaurierenden Architekten und Kunsthistorikern vorhandenen Mißverständnisse Aufklärung bietet, soll später geführt werden; um die nötige klare Basis dafür zu schaffen, empfiehlt es sich zunächst, die Anschauungen eines modernen ausübenden Künstlers über Wesen und Behandlungsgrundsätze der Denkmalpflege kennen zu lernen.

Der Architekt Bodo Ehardt gibt zwar in seiner Schrift keine präzise Definition des „Denkmals“, aber er läßt uns nicht im geringsten in Zweifel darüber, daß für ihn der Wert eines Denkmals wesentlich in seiner historischen Bedeutung ruht. Nach Ehardts Auffassung müßte die Definition etwa lauten: Wir schützen ein Denkmal, weil es uns ein in seiner Art geschlossenes Bild von einer früheren kulturgeschichtlichen Entwicklungsstufe gewährt. Was uns etwa angesichts einer Burg aus dem XIII. Jh. mit einem Lustgefühl erfüllt, wären hienach hauptsächlich die Ideenassoziationen gelehrter Art, die sich daran knüpfen; wir freuen uns, an der Burg alle jene Dinge wiederzufinden, die das uns auf dem Wege gelehrter Bildung bekannt gewordene Kulturleben des XIII. Jh.s charakterisieren. Ein Lustgefühl ist es also auch nach dieser Auffassung, das wir durch das Denkmal in uns erregt zu erhalten erwarten; aber dieses Gefühl ist kein so unmittelbares, wie das ästhetische, das durch Auffassung, Form und Farbe des Denkmals bedingt ist, oder vollends jenes hinreißende Stimmungsgefühl, das durch den Anblick des „Alten“ an und für sich in uns hervorgerufen wird, sondern es gelangt erst auf dem Umwege bewußter Reflexion, der Verknüpfung äußerlich angelernter Ideen zustande.

Das kulturgeschichtliche Bild, dessen Hervorrufung wir gemäß dieser Auffassung vom Denkmal verlangen, ist nun ein um so deutlicheres, die Ideenassoziationen, durch die dieses Bild hervorgerufen wird, sind um so reicher, je vollständiger das Denkmal erhalten ist. Eine vollkommen erhaltene Burg ist daher vom Standpunkte dieser Auffassung einer Burgruine entschieden vorzuziehen. Wie aber, wenn eben bloß eine Ruine vorhanden ist, die uns nur mangelhafte Anhaltspunkte für die Anknüpfung der nötigen Ideenassoziationen gewährt?

Um diese Ruine für den Denkmalkultus nach Ehardts Auffassung vollwertig zu machen, müssen die mangelnden Glieder nach Tunlichkeit ergänzt, die Lücken ausgefüllt werden: mit einem Worte, die in Ruinen gesunkene Burg muß wieder hergestellt werden. Nur eins ist dabei strengste Bedingung: Das Ergänzende muß genau die Formen nachahmen, die an der gleichen Stelle früher vorhanden waren oder, falls darüber nicht mehr sichere Auskunft erlangt werden kann, wenigstens nach „echten“ Vorbildern der gleichen Zeit und Kultursphäre kopiert oder neu entworfen werden. Daß Material und Arbeit dieser Ergänzungen neu sind, fällt nach der Auffassung Ehardts nicht ins Gewicht. Der „historische“ Denkmalwert, den ja Ehardt wesentlich anerkennt, beruht eben nicht so sehr auf Material oder Arbeit, sondern auf der Form. Gewinnen wir aus der Betrachtung einer wiederhergestellten Burg die Überzeugung, daß alle ihre Formen den Gebräuchen und Bedürfnissen des XIII. Jh.s entsprechen, ohne daß ein Detail darunter uns als anachronistisch stören würde, dann entsteht in uns das begehrte Gefühl der Befriedigung über den Anblick eines so geschaffenen Kulturbildes aus dem Mittelalter, ohne daß wir uns im geringsten an den ergänzten Teilen stoßen.



SCHLOSS TENTSCHACH  
*Bild: Valerie Magar*

Die Ideenassoziationen, durch die das Lustgefühl in diesem Falle bedingt ist, knüpfen an die Formen an und nicht an die wirkliche Herstellungszeit. Wäre dem nicht so, dann gäbe es ja keinen historischen Roman, der sich ohne reale Zwischenglieder direkt an unser Bewußtsein wendet, wogegen die restaurierte Burg wenigstens sichtbar zu unseren Sinnen spricht.

Die Grundsätze der Auffassung des Architekten Ehardt von Wesen und Aufgabe der Denkmalpflege müssen somit lauten: Wir schützen die Denkmale wegen ihres historischen Wertes; und um diesen historischen Wert zur vollen Geltung zu bringen, müssen wir die Denkmale nach Bedarf wiederherstellen.

Es sind, wie man sieht, die gleichen Grundsätze, die im letzten Drittel des XIX. Jh.s die öffentliche Denkmalpflege fast durchwegs beherrscht haben; in Österreich war ihr hervorragendster Vertreter Friedrich von Schmidt. Eine unter den Gebildeten so weitverbreitete und tiefgewurzelte Neigung wie jene für historische Ideenassoziationen konnte natürlich nicht mit einem Schlage verschwinden, als gegen Ende des vorigen Jahrhunderts allmählich aus dem „historischen“ Werte der Denkmale der unmittelbar zum Gefühle sprechende „Alterswert“ sich zu entwickeln begann.<sup>3</sup> Auch heute noch begegnet der historische Denkmalwert häufiger und mitunter begeisterter Schätzung, und Ehardt ist daher völlig im Rechte, wenn er als stärkstes Argument zugunsten seiner Auffassung die Aufträge zitiert, die noch fortdauernd in Deutschland auf Wiederherstellung von Burgen erteilt werden. Eine bestimmte Wertschätzung für das „historische“ Denkmal ist also zweifellos heute noch vorhanden; wir werden am Schlusse wenigstens im allgemeinen die Gebiete abzustecken versuchen, auf denen sich diese früher allmächtige Auffassung heute noch am kräftigsten und lebendigsten erhalten hat.

Daneben hat aber die neuere Auffassung, nach welcher der Denkmalwert in einer unmittelbaren Stimmungswirkung auf das Gefühl beruht, heute bereits solche Verbreitung gewonnen, daß auch Ehardt dagegen die Augen nicht verschließen kann. Freilich eine Konzession an diese Auffassung, wie sie Dehio in seiner Definition vom Denkmal gemacht hat, wird man bei Ehardt vergebens suchen. Daß er den „Zauber der sterbenden Ruine“, den mindestens schon die Barockmaler entdeckt hatten, nicht verkennt, ist selbstverständlich; aber er läßt uns doch nicht im Zweifel darüber, daß er die Ruine wesentlich für ein notwendiges Übel ansieht, das man „aus praktischen Gründen“ nur dann mit in Kauf nimmt, wenn die Mittel fehlen. Wo letztere vorhanden sind, ist die Wiederherstellung des Ursprünglichen absolut vorzuziehen, das heißt der Stimmungswert (für den die Burgruine übrigens ein zu absichtliches und daher relativ minder wirksames Medium bildet) ist nach Ehardts Auffassung höchstens ein schwaches Surrogat für den historischen Wert eines Denkmals.

Aber diese bedingte Anerkennung des Ruinenwertes ist es nicht allein, wodurch Ehardt eine gewisse Rücksicht auf die wachsende Bedeutung des Stimmungswertes in der Denkmalpflege verrät. Wiewohl er die Formel „Konservieren, nicht restaurieren“ ausdrücklich bekämpft, weil das beste Konservieren eben im Restaurieren läge und weil die bisherigen Versuche von Konservierung ohne Restaurierung sämtlich „künstlerisch schauerhaft“ ausgefallen wären, ist doch der Hauptteil seiner Broschüre einer Aufzählung und Erörterung der Erhaltungsmaßregeln an Ruinen gewidmet. Die Grundsätze, die er hierfür aufgestellt hat, sind zwar zum überwiegenden Teile von der ausgesprochenen Tendenz auf Erhaltung des historischen Charakters diktiert, aber es sind darunter auch solche, die ein volles

---

<sup>3</sup> Den Prozeß, mittels welchen der auf unmittelbare Stimmungswirkung abzielende Alterswert des Denkmals aus dem auf gelehrter Bildung beruhenden historischen Werte, durch die vagebegrenzte Übergangsstufe des „kulturhistorischen“ Wertes hindurch hervorgegangen ist, habe ich darzulegen gesucht in der Schrift *Der moderne Denkmalkultus* (Wien, Braumüller, 1903) 15-17.

Verständnis für die Hauptmittel der Stimmungswirkung verraten. So z. B., indem Ebhardt den Fugenausstrich 3-4 cm tiefer als die Vorderflucht der Steine zurückzulegen verlangt, um die für die Stimmungswirkung so köstlichen und unersetzlichen Schatten in den Fugen zu retten, – ein Vorgang, der leider nur zu häufig bei der Sicherung alter Mauern vernachlässigt wird. Dem historischen Werte wird durch solche Behandlung der Fugen eher entgegengearbeitet, da diese ursprünglich gewiß sauber ausgefüllt gewesen sind, was Ebhardt selbst mit Recht betont; wenn er sie trotzdem klaffen läßt, damit sie Schatten hervorbringen, bezeugt er damit – vielleicht unwillkürlich – seine Reverenz vor dem Anblick des Alters an und für sich und dem darauf beruhenden Stimmungsgefühl. Es wird daher auch derjenige, der den Schwerpunkt des Denkmalwertes nicht mehr in seinem historischen Charakter sucht, die in der Ebhardtschen Broschüre entwickelten Grundsätze zur Erhaltung von Burgruinen mit Nutzen lesen.

So sieht sich selbst Ebhardt zu einer gewissen, wenn auch nicht offen eingestandenen Anerkennung des Alterswertes der Denkmale und damit zu einer teilweisen Durchbrechung seiner Grundauffassung vom historischen Werte als dem einzigen Wertfaktor am Denkmal gezwungen. Aber noch nach einer anderen, entgegengesetzten Seite hin – nach der ästhetischen – ist eine solche Durchbrechung in seinen Ausführungen zu beobachten.

In bezug auf die Forderung historischer Treue und Echtheit entwickelt Ebhardt eine puritanische Strenge. So verlangt er unter anderem, daß selbst für solche Arbeiten an Burgen, die für private Rechnung geführt werden, das Bauprogramm durch die Regierung (offenbar als Denkmalschutzbehörde) und auf deren Kosten ausgeführt werde; ferner daß Ausgrabungen auf Burgenterrain (von denen in der Regel die wichtigsten Anhaltspunkte für die Wiederherstellung zu erwarten stehen) Privaten überhaupt untersagt werden. Das sind lediglich im Interesse einer historischen möglichst treuen Wiederherstellung der ehemaligen Burgenformen geschöpfte Bestimmungen, wie sie kaum ein Gesetzgeber in ein Denkmalschutzgesetz aufzunehmen sich getraute, weil sie doch nur einer wissenschaftlich-gelehrten Liebhaberei Befriedigung schaffen sollen. Die ergänzten Mauerteile will Ebhardt als solche stets ausdrücklich durch bestimmte Zeichen signiert sehen; je nach dem Grade der Treue in bezug auf die „Echtheit“ der zugehörigen Teile bilden diese Zeichen eine Skala, wie sie selbst einer der von Ebhardt so verlästerten „Theoretiker“ nicht spitzfindiger hätte ausklügeln können, und die mit dem, wie wir gleich hören werden, sonst vom Restaurator verlangten künstlerischen Schwung seltsam kontrastieren. Man möchte nun meinen, daß bei einer solchen Absicht auf absolute historische Treue, die doch nur durch das gewissenhafteste Studium alter Vorbilder und schriftlicher Quellennachrichten erreicht werden kann, der restaurierende Architekt als schöpferischer Künstler vollständig hinter dem Historiker zurücktreten würde. Aber gerade dagegen erhebt Ebhardt den lebhaftesten Protest. Nicht allein daß der Architekt zur Beschaffung der „Grundlagen“ der Wiederherstellung der Beihilfe des Historikers nicht bedarf, spielt überhaupt der Künstler die entscheidende Rolle bei jeder Restaurierung. Eine solche sei stets in erster Linie eine Personenfrage, wird Ebhardt nicht müde zu wiederholen. Handelte es sich nun wirklich um eine nackte Kopierung des historisch Gegebenen, dann wäre es unverständlich, warum hiefür ein schöpferischer Künstler verlangt wird, während für eine solche Aufgabe doch der Techniker vollständig ausreicht, sofern ihm die historischen Vorbilder in unzweifelhafter Form geliefert werden. Daß bei den freien Restaurierungen in der Romantikerzeit die erfindenden Architekten die Hauptrolle gespielt haben, ist uns ohneweiters verständlich; freilich hat Ebhardt für jene Erstlinge der modernen Denkmalpflege, weil sie der historischen Treue ermangeln, nur tadelnde Worte. Ebhardt gesteht also mit seiner Forderung nach einem erfindenden Künstler zur Leitung aller Wiederherstellungsarbeiten an Burgen unwiderleglich ein, daß dabei Aufgaben für schöpferisch tätige Architekten zu lösen und nicht bloß historisch sichergestellte Vorbilder faksimilemäßig zu kopieren sind.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> In diesem Zusammenhang darf auch noch einmal auf die schon an früherer Stelle zitierte Äußerung verwiesen werden, daß die bisherigen Versuche reiner Erhaltungsmaßnahmen an Burgruinen ein „künstlerisch schauderhaftes“ Ergebnis gezeitigt hätten. Darin gelangt eine Wertbeurteilung des Denkmals vom Standpunkte des modernen Kunstgeschmacks zum Ausdruck, wie sie mit dem Denkmalbegriff im Grunde unvereinbar, bei einem schaffenden Künstler allerdings sehr begrifflich ist.

Damit durchbricht er aber seine eigene sonstige Auffassung vom alleinigen „historischen“ Wert aller Denkmale, denn das neu Erfundene ist eben kein Historisches und hat darum auch keinen Anspruch darauf, in uns ein treues Kulturbild früherer Zeiten zu erwecken. Und in der Tat wird der moderne, denkende und empfindende Beschauer jede Wiederherstellung einer mittelalterlichen Burg, mag er einzelne Details davon oder auch ihre Gesamtanlage dem in seiner Vorstellung vorhandenen Bilde einer solchen noch so entsprechend finden, mit einem unüberwindlichen Reste von Mißtrauen betrachten, weil er eben dabei den Gedanken nicht los werden kann, daß ein moderner, schöpferischer Künstler diese Verhältnisse, Linien, Formen nachempfunden und in Wirklichkeit umgesetzt hat.

Man muß also Ebhardt in der Tat darin Recht geben, daß eine absolut vollständige Wiederherstellung einer Burg nach vorhandenen gesicherten Grundlagen kaum in einem Falle möglich und dabei fast immer der allerdings „im alten Geiste“ erfindenden Ergänzungstätigkeit des schöpferischen Künstlers stets mehr oder minder breiter Spielraum gewährt ist. Dann darf man aber auch nicht verlangen, daß der Beschauer die Wiederherstellung für ein treues, kulturgeschichtliches Bild der Vergangenheit nimmt; vor einigen Dezennien hatte man es damit freilich nicht so streng genommen, heute aber, nachdem unsere Sinne in bezug auf das historische Detail infolge unablässiger tiefeschürfender Studien unendliche Schärfung erfahren haben, ist über diesen Sachverhalt wohl keine Täuschung mehr zulässig.

Damit sind wir zu dem Punkte gelangt, aus dem das grundsätzliche Mißverständnis zwischen Kunsthistorikern und Architekten in bezug auf die Denkmalpflege entsprungen ist und, wie gerade die beiden in Rede stehenden Schriften wieder beweisen, noch heutigen Tages immer neu geboren wird. Ebhardt sagt: Der Restaurator strebe nur historische Treue an, der Historiker (er nennt ihn „Theoretiker“) habe aber dabei nichts zu tun. Nun wird selbst von unbefangenen Architekten zugegeben, daß alle „historische“ Restaurierungstätigkeit auf einer Kooperation der beiden Berufskreise beruht, denn Ebhardt stellt sich doch das Beschaffen der Grundlagen allzu leicht vor, wenn er meint, daß es vom schaffenden Architekten so nebenher besorgt werden könne. Da ist es nun nicht unbegreiflich, wenn ein Historiker, der ebenfalls wenigstens zum Teile an der Theorie vom „historischen“ Werte des Denkmals festhält, die entgegengesetzte Meinung zum Ausdruck bringt. „Die Denkmalpflege ist nicht eine Aufgabe für Künstler, sondern sie liegt wesentlich im Bereiche des historischen und kritischen Denkens.“ So äußert sich Dehio an jener Stelle seiner Schrift, wo er sich mit dem Restaurierungswesen unserer Zeit auseinandersetzt.

Es scheint nun, daß es dieser Satz ist, der die Kunsthistoriker davon zurückgehalten hat, Dehio sofort in jenem Maße zuzustimmen, als seine Darlegungen verdient hätten. Es ist in der Tat dagegen auf das lebhafteste zu protestieren. Vor allem widerspricht Dehio damit seiner eigenen, von ihm früher proklamierten Erkenntnis, daß wir im Denkmal „ein Stück nationalen Daseins“ schützen. Das Nationalgefühl als Basis des Denkmalwertes hat weder mit dem Bereiche des historischen noch mit jenem des kritischen Denkens etwas zu tun. Was Dehio zu dieser seiner eigenen Grundüberzeugung widersprechenden Äußerung geführt hat, ist, wie schon früher angedeutet wurde, nichts anderes als die Vermengung des von ihm richtig erkannten Gefühlsmoments mit dem davon gänzlich verschiedenen, tatsächlich wesentlich im kritischen Bereiche gelegenen historischen Momente im Denkmalbegriff. Dehio empfand deutlich, daß mit diesem Begriffe in seiner modernsten Entwicklung der erfindende Künstler nichts zu schaffen habe; in der Polemik gegen diesen übersah er aber, daß auch der Historiker nicht mehr das zuständige Forum für die Beurteilung des Denkmalwertes bildet. Die Denkmalpflege ist gewiß nicht eine Aufgabe für Künstler, sie liegt aber auch nicht mehr wesentlich im Bereiche des historischen und kritischen Denkens, sondern sie ist überwiegend bereits zur Gefühlssache geworden.

Wird erst einmal diese Anschauung allgemein durchgedrungen sein, dann ist auch das Mißverständnis zwischen Architekten und Historiker in Wegfall gekommen, denn nur das „Historische“ im Denkmalbegriff bildet den Zankapfel zwischen den Parteien. Heute sind wir freilich noch nicht so weit, und Herr Ehardt wird wohl nicht allein noch viele Burgruinen nach seinen vortrefflichen Grundsätzen erhalten, sondern auch zahlreiche Burgen mit seiner „künstlerischen Fähigkeit des Architekten“ wiederherstellen. Obgleich unsere historische Detailbildung bereits so weit vorgeschritten ist, daß wir längst einzusehen gelernt haben, wie unvollkommen die Befriedigung unseres Triebes nach anschaulicher, kulturgeschichtlicher Erkenntnis ist, die uns das Stückwerk, wie es restaurierte Burgen und Kirchen, Museumssammlungsobjekte und dergleichen darbieten, zu vermitteln vermag, so hat die Freude an solchen „lebenden Bildern“ aus der Geschichte doch noch immer ihre zahlreichen Anhänger. Die Objekte hiefür sind hauptsächlich entweder in fortdauerndem Gebrauche erhaltene Bauten, wie die mittelalterlichen Dome, die man nicht dem Verderben preisgeben kann und doch nicht mit modernem Flickwerk ergänzen mag, oder aber Werke, die aus ganz anderem Kulturvoraussetzungen als die modernen hervorgegangen sind und schon aus diesem Grunde keine modernen Formen in sich aufnehmen können. Zu der letzteren Gattung zählen aber die Burgen. Daß gerade sie, trotz des starken (allzustarken) Stimmungseindrucks, den ihre Ruinen gewähren, heute mit so viel Vorliebe der Wiederherstellung zugeführt werden, mag sich wenigstens zum Teile auch aus dem begreiflichen Wunsche ihrer adeligen Besitzer erklären, in Erinnerung an den Ursprung ihres Standes aus dem Waffenhandwerk mit den wehrhaften Burgen gewissermaßen ein Stück ihres eigenen vergangenen Daseins wenigstens in der äußeren Form wieder aufleben zu sehen.

\*



KREUZENSTEIN. Bild: Öffentliche Domäne.

Versión del texto  
en ESPAÑOL



*Riegl*



# Nuevas corrientes en el cuidado de los monumentos

ALOIS RIEGL

**Publicación original:** Alois Riegl (1905) "Neue Strömungen in der Denkmalpflege", *in: Mitteilungen der k. k. Zentralkommission*, Dritte Folge IV, Sp. 85-104. [Ernst Bacher (Hrsg.) (1995) *Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege*, Böhlau Verlag, Wien, Köln, Weimar, Sp. 218-233.]

*Traducción de Daniela Sauer*

Recientemente se han publicado dos obras sobre el cuidado moderno de los monumentos, cuyos autores, cada uno en su propio campo, gozan de una reputación fundada, y quienes especialmente en el campo de sus publicaciones más recientes pueden, indiscutiblemente, tener la pretensión de ser escuchados con seriedad y atención. Uno de estos textos es la reproducción de un discurso académico impartido este año por el profesor ordinario de historia del arte en la Universidad de Estrasburgo, el doctor Georg Gottfried Dehio, con motivo de la celebración del cumpleaños del emperador alemán.<sup>1</sup> El autor de la otra publicación es el arquitecto berlinés Bodo Ebhardt, conocido en Alemania sobre todo por sus numerosas restauraciones de castillos medievales. Los argumentos en su publicación<sup>2</sup> más reciente tratan también exclusivamente acerca del cuidado de fortalezas medievales y, si bien el título parece indicar un tema más amplio, esto se puede justificar solamente con la estrecha relación que tienen todos los monumentos entre ellos con respecto a su tratamiento, y aquello que el autor propone para el tratamiento de los castillos se puede derivar análogamente a otras estructuras antiguas.

Lo que confiere un valor particular a la publicación contemporánea de esos dos tratados en este momento es el hecho de que su lectura comparada proporciona una perspectiva de la transformación que hoy en día (y desde hace varios años) se está dando en la concepción fundamental del motivo intrínseco y de las consiguientes funciones exteriores del cuidado de los monumentos, y al mismo tiempo de los obstáculos que se oponen a un procedimiento lineal y normal de esa transformación. A tales obstáculos se pueden atribuir también los frecuentes malentendidos y las divergencias aparentemente irreconciliables en cuestiones específicas de las restauraciones. No es por una simple cuestión literaria –lo cual está excluido por principio

---

<sup>1</sup> Denkmalschutz und Denkmalpflege im neunzehnten Jahrhundert. Rede zur Feier des Geburtstages Seiner Maj. des Kaisers, gehalten in der Aula der Kaiser Wilhelm Universität am 27. Januar 1905 von Dr Georg Gottfried Dehio, o. Prof. der Kunstgeschichte. Straßburg J. H. Heitz 1905 8º 27 S.

<sup>2</sup> Über Verfall, Erhaltung und Wiederherstellung von Baudenkmalen mit Regeln für praktische Ausführungen. Von Bodo Ebhardt, Architekt, Berlin Franz Ebhardt & Co. 1905 8º 49 S.





CASTILLO DE HEIDELBERG. Imagen: Domino público.

del programa de estas “comunicaciones”— sino por una clarificación de estas condiciones, que nos parece útil y necesaria, por lo que queremos ocuparnos críticamente de algunos principios esenciales de la naturaleza del cuidado de los monumentos, expresados en los dos escritos mencionados. Es evidente que ambos autores, como expertos en el campo de la tutela de los monumentos, aportan una gran cantidad de indicios, incluso de casos particulares, los cuales resultan útiles y estimulantes para los amigos de los monumentos, así como para quienes los protegen por profesión. Sin embargo, no es nuestra intención ocuparnos de este asunto en esta ocasión.

Hoy nos parece casi natural que el punto de vista del historiador de arte Dehio sobre el cuidado moderno de los monumentos sea con frecuencia diametralmente opuesto al del artista Ebhardt. Innumerables declaraciones polémicas de ambas partes, tanto en la literatura como en ocasión de las jornadas anuales del patrimonio, nos han acostumbrado desde hace mucho tiempo a considerar la postura de los arquitectos creativos y aquella de los historiadores de arte que se oponen, por principio, a cualquier intervención en los monumentos, como dos extremos entre los cuales sin duda debe encontrarse un equilibrio para una práctica respetuosa pero realista del cuidado de los monumentos. Teniendo en cuenta que ambas partes comparten el mismo objetivo, por supuesto no se puede omitir *a priori* el pensamiento de que con buena voluntad se podría encontrar por lo menos un punto medio entre ambos extremos, que no podría ser más que beneficioso. Antes de seguir con estas consideraciones, queremos alegrarnos por la oportunidad que nos han facilitado contemporáneamente las declaraciones de los dos campos adversarios, porque de este modo resulta legítimo esperar que encontraremos en cada uno la crítica del otro, y por consecuencia esto facilitará nuestra propia crítica.

Dehio –para empezar con este autor– nos proporciona explicaciones, aunque breves, muy precisas y dignas de consideración acerca de las cuestiones principales y fundamentales del cuidado de los monumentos: “No conservamos un monumento por su belleza, sino porque es un elemento de nuestra existencia nacional”. “Proteger a los monumentos no quiere decir buscar el placer, sino tener piedad.” “Los juicios estéticos e histórico-artísticos vacilan; aquí (es decir, en el ‘elemento de existencia nacional’) se ha encontrado una característica inmutable de los valores.”

Éstas son en efecto frases de importancia programática con las cuales se expresa muy claramente la metamorfosis de la concepción de los fundamentos del cuidado de los monumentos. Dehio siente que “el interés artístico e histórico” con el cual se ha determinado el concepto de monumento en el siglo XIX, hoy no es suficiente para definirlo. Ni la sensación del placer egoísta, provocada por la forma y el color del monumento, ni la satisfacción racional debida a las asociaciones de ideas históricas, precisamente histórico-artísticas, son suficientes para explicar el entusiasmo a veces exaltado del hombre moderno por los “monumentos”, ya que ambas motivaciones, tanto estética como histórica, sólo tienen un valor relativo. Dehio intuye correctamente que el esquema estético-científico de los “monumentos artísticos e históricos” ya no es aplicable hoy en día, y que el verdadero motivo del culto a los monumentos se basa en un sentimiento altruista, que nos impone la piedad como deber interior; es decir, el sacrificio de ciertos intereses opuestos y egoístas. Sin embargo, Dehio interpreta este sentimiento altruista como un sentimiento nacional: “Protegemos el monumento como un elemento de nuestra existencia nacional”.



IMPERIO AUSTROHÚNGARO, 1911. Imagen: Domino público.

Esta interpretación nos parece, para decirlo desde el principio, demasiado limitada; Dehio se encuentra evidentemente aún bajo la influencia de las teorías del siglo XIX, las mismas que buscaban el valor del monumento principalmente en su momento “histórico”.

El mismo Dehio explica su definición de monumento como “parte de la existencia nacional” con el ejemplo de la pérdida de la copa de Jamnitz, cedida al Louvre. ¡Ahora los alemanes tienen que viajar a París para poder admirar una obra de arte alemana! Estas palabras demuestran todo el orgullo de la producción nacional, como lo demuestra la definición francesa de “monumentos nacionales”, que contribuye a la gloria de la nación francesa. Es evidente que el momento altruista de este sentimiento es limitado: se convierte en egoísmo cuando se refiere a ciudadanos de otra nación. En ese caso ya no se llama piedad, sino vanagloria. Sin embargo, ¿no hemos estado muchas veces admirando un monumento sin darnos cuenta mínimamente de su proveniencia nacional? ¿Y acaso han sido menos de nuestro agrado otros monumentos porque eran fruto de una creación extranjera, por ejemplo, italiana? De aquí nacen las dudas sobre el valor universal de la definición de Dehio. Intentemos esclarecerlas con algunos ejemplos.

Recientemente, ciertos amigos de los monumentos han sufrido por la noticia de que se planeaba sacrificar algunos edificios antiguos, sobre todo en Weißenkirchen para la construcción de la línea ferroviaria en la región del Wachau. Si se empezaba a hacer preguntas sobre cuál era la pérdida relacionada con la demolición de estas casas, el interesado se encontraba con una serie de consideraciones reconfortantes, teniendo en cuenta solamente los “aspectos artísticos e históricos”. Las proporciones demasiado altas o estrechas, los pisos superiores irregularmente curvados hacia adelante sobre arcos rudos, las columnas bastas, las escaleras externas angulosas, etcétera, nos parecerían insoportables desde un punto de vista artístico en cualquier construcción moderna; mientras que bajo el aspecto histórico-artístico poseemos, en otras partes, numerosos objetos mucho más valiosos. En cuanto a la memoria histórica, que en la región de Wachau a menudo se relaciona con épocas pasadas, desde Ricardo Corazón de León hasta Napoleón, no se encuentra para nada en el caso de las casas destinadas a la demolición. ¿Por qué entonces percibimos su inminente pérdida a pesar de todas las objeciones racionales como un dolor desconsolado? No puede ser otra cosa que lo “antiguo” en sí, lo no moderno, el testimonio creativo de generaciones precedentes cuyos descendientes somos nosotros. Así como podemos considerar a nuestros antepasados como una prolongación de nuestra existencia que nos une con el pasado, vemos también a los monumentos como un vínculo entre nuestra creatividad y aquella de tiempos pasados, y desde esta perspectiva suscitan tal interés para nosotros, que estamos dispuestos a sacrificar por ellos obras modernas y contemporáneas.

En este sentido, las casas de Weißenkirchen nos parecen, efectivamente, como parte de nuestra existencia, y por el hecho de haber sido construidas en algún tiempo por austro-alemanes y porque al observarlas nos sentimos austro-alemanes, asumimos que forman parte de nuestra identidad nacional. Aun así, y omitiendo el hecho de que algunos de los que piensan de este modo no nacieron en la región de la Wachau, y de que no todos sus antepasados eran de nacionalidad austro-alemana, seguramente muchos no podrán reprimir la realidad de que, por ejemplo, las arcadas en Trento o las pequeñas calles en el barrio del palacio de Split, de origen cultural completamente diverso, provocan en ellos la misma sensación de placer que la contemplación de lo antiguo en las casas de la Wachau. Y porque –si me está permitido citar un ejemplo de mi propia experiencia– he evitado siempre desde mi juventud alojarme en los barrios modernos de Roma y he preferido los barrios del Tíber, que tienen la mala fama de ser insalubres, pero cuyos callejones revelan la original aunque sencilla impronta barroca. ¡Lo estuve haciendo ya en aquellos tiempos en los cuales, como buen estudiante de mis maestros, yo pensaba que el estilo barroco era la más abominable aberración del espíritu humano para el arte! ¿En qué otra cosa podía consistir el valor de estos monumentos que yo consideraba contrario a mis razonamientos, si no en el valor de lo antiguo por sí mismo, haciendo a un lado la nacionalidad de sus constructores? Visto así, seguramente nos parecerán como parte de nuestra existencia, pero no de la nacional, sino de la humana. El egoísmo nacional parece reducirse de este modo a un egoísmo de la humanidad; el sentimiento sobre el cual se basa el cuidado de los monumentos parece acercarse a uno puramente altruista.



IGLESIA DE LA ASUNCIÓN DE MARÍA, WEISSENKIRCHEN, WACHAU. *Imagen: Domino público.*



PALACIO DE DIOCLECIANO, SPLIT. *Imagen: Domino público.*

Entonces, si los monumentos pueden formar parte de la existencia nacional, como afirma Dehio, podrán tener valor solamente para los que no han conocido otros monumentos que aquellos de su país de origen, una condición que hoy en día se aplica a pocas de las personas instruidas. Hay que admitir que, para muchos amigos de los monumentos, el sentimiento patriótico está tan unilateralmente desarrollado, que los monumentos de su propia tierra despiertan en ellos sensaciones más inmediatas y más intensas que otros de tierras extranjeras. Pero en este caso se trata sólo de diferencias secundarias: el motivo primario del culto a los monumentos a este nivel (que como demostraremos ahora, ya ha sido superado) sigue siendo el "sentimiento de la humanidad", aunque de vez en cuando se refiera sólo a los hombres de una misma nacionalidad; es decir, que se exterioriza en la forma limitada del sentimiento nacional.

Los objetivos finales del culto moderno de los monumentos se aclararán por completo sólo si se considera también la sensibilización creciente por el cuidado de los "monumentos naturales", que Dehio ha dejado de tomar en cuenta, lo cual es muy característico de su punto de vista.

Un árbol de tilo en un pueblo aún podría ser considerado como parte de la existencia nacional pues fue plantado por nuestros antepasados, más a un árbol salvaje gigante o a una pared de rocas vertical los ha creado la naturaleza misma, sin ningún aporte de manos humanas. Entonces, ¿por qué sentimos como un sacrilegio ponerles las manos encima, cortar el árbol, hacer saltar la pared rocosa, quitándoles en cierto modo la vida? ¿Por qué reclamamos también para estos productos de la naturaleza el derecho de poder vivir en un cierto modo sin importunarlos? La verdad es que respetamos también de ellos el testimonio de la existencia, de vida y de creación del pasado, aunque no referido a la existencia de la nación ni a la de la humanidad en una etapa anterior de su evolución, sino a la de la naturaleza. En el culto a los "monumentos de la naturaleza" se ha superado también el último residuo de egoísmo —el que se refiere a la humanidad— y con la participación en las obras de la naturaleza extrahumana se ha alcanzado el completo altruismo. El culto a los monumentos de la naturaleza es el más desinteresado y de vez en cuando nos pide, a nosotros seres vivientes, sacrificios para tener algo natural e inanimado.



UNTER DEN LINTEN, BERLÍN. *Imagen: Domino público.*

Entonces, vemos que el culto moderno de los monumentos tiende cada vez más a considerarlos no como obra del hombre sino como obra de la naturaleza, y así se explica también la observación que se ha hecho muchas veces de que de las artes modernas, la más afín [al culto moderno de los monumentos<sup>3</sup>] es la pintura de paisaje. En el fondo, los movimientos de protección a los animales y a los monumentos tienen el mismo origen. Para los dos es fundamental el deseo de evitar algo que hiere nuestro sentimiento subjetivo, y no solamente el sentimiento colectivo para la dignidad humana o incluso el de la grandeza nacional. Sentimos la demolición de las antiguas casas de Weißenkirchen como algo que nos afecta personalmente, no por el hecho de que han sido construidas y habitadas por nuestros antepasados, ni tampoco porque además representan testimonios de nuestro propio pasado humano, sino porque tienen un carácter particular e individual que se ha desarrollado en el tiempo y con esto han adquirido el derecho de existir según sus propias condiciones de mantenimiento.

Si bien después de todo lo expuesto la atribución por parte de Dehio del culto moderno de los monumentos a una necesidad del sentimiento nacional no resuelve la cuestión en absoluto, la interpretación fundamental que contiene, es decir, el hecho de que el culto a los monumentos es el cuidado a un sentimiento, ha sido suficiente para revelar a Dehio la tendencia socialista de la conservación moderna de los monumentos. "El interés que el conjunto de la población muestra por los monumentos prevalece en gran medida por encima del interés individual". Esto quiere decir que normalmente sólo el propietario de un monumento puede interesarse, desde un punto de vista egoísta, en que sea eliminado, porque su mantenimiento lo obliga a sacrificios materiales o le impide alcanzar otras ventajas tan importantes; que su afán altruista, que favorecería el mantenimiento de los monumentos, queda sofocado e insensibilizado por su pretensión egoísta. Por otro lado, todas las demás personas sólo tienen el interés altruista en el mantenimiento del monumento, sin ser desviado u obstaculizado por ninguna otra intención egoísta concurrente. Por lo tanto, es justo pretender que el deseo de muchos de los que forman la comunidad prevalezca sobre el deseo contrario de un individuo. Por esto, la exigencia de una protección pública a los monumentos asume, en efecto, un carácter socialista. Pero es imprescindible que se cumpla un supuesto: que la mayoría de la comunidad o por lo menos una parte sustancial y determinante de ésta reclame el mantenimiento del monumento. Todas las leyes de protección resultarían inútiles si el "pueblo" no estuviera convencido de la necesidad de su existencia ni tomara medidas propias para ejercerlas. Para que esta necesidad sea percibida como obligatoria no es suficiente que el monumento sea concebido como medio para obtener un placer estético, ni tampoco como medio para satisfacer inclinaciones histórico-científicas. El valor del monumento debe convertirse más bien en un valor del sentimiento; es decir, en el sentimiento de la gran masa, o por lo menos de la gente instruida, y este hecho se podrá alcanzar sólo desde el momento en el cual hayamos aprendido a valorar el monumento como un "elemento de nuestra existencia".

Sin embargo, ése es solamente uno de los lados, y en cierto modo subjetivo, con el cual se manifiesta la tendencia socialista del empeño de la protección moderna a los monumentos. A ésta se añade otro aspecto objetivo que consiste en la democratización del monumento mismo. La definición de "monumento artístico e histórico" había provocado una selección aristocrática que deja de tener sentido desde el momento en que se considera al monumento esencialmente por su antigüedad. Al monumento sólo se le pide que demuestre huellas evidentes de antigüedad y una entereza individual suficiente, con lo cual se distingue de su ambiente y de todo el resto del mundo.

---

<sup>3</sup> Nota de la traductora.

El hecho de que hoy en día aún se desconozca esta situación y que el valor del monumento se siga buscando en su "belleza" o en su mérito "histórico" es la verdadera fuente de todas las ambigüedades, malentendidos y disputas amargas en este ámbito. Con frecuencia, muchas de las personas que han experimentado claramente el efecto del sentimiento en relación con las casas antiguas de la región de Wachau, insistirán en querer demostrar que las construcciones de los siglos XVI y XVII se habían edificado de manera más "bella" que las de hoy. Y las personas ilustradas subrayarán que estas casas muestran aspectos histórico-artísticos propios de la arquitectura del Renacimiento o del Barroco, y que al mismo tiempo son testimonio de la evolución histórica en muchos otros campos de la cultura humana en los territorios alemanes y austriacos. En la fase actual de nuestro desarrollo cultural no cabe duda de que estos dos aspectos se toman más o menos en consideración, pero el primero —si es que es un sentimiento de verdad y no producto de una ilusión— es asequible sólo para las personas que tienen una cultura estética, mientras que el segundo lo es únicamente para quienes tienen una cultura histórico-científica. Pero ninguno de los dos aspectos es determinante para el efecto que el monumento suscita en el espectador moderno. Más bien ese efecto está determinado por un sentimiento por sí mismo indefinible, que se manifiesta en una nostalgia insaciable de contemplación de lo "antiguo". Si observamos una casa, notamos que es "antigua" y esto simplemente nos llena de placer. Que se haya ignorado durante tanto tiempo este aspecto y que hoy en día se siga desmintiendo con vehemencia se puede explicar, probablemente, con el malestar que la persona erudita moderna experimenta cada vez que se enfrenta a algo que no puede comprender con la razón. El observador no quiere reconocer que no es capaz de explicar la sensación que le genera contemplar un monumento, y vive así en la ilusión de que el monumento le agrada porque es bello o históricamente interesante. Siguiendo este razonamiento, también Dehio, aunque haya entendido que el valor del monumento se basa en un sentimiento, llega a la conclusión de que es el sentimiento nacional la motivación determinante para el culto a los monumentos, porque este sentimiento, fundado sobre la unidad nacional, constituye un factor real y —aunque no sea explicado físicamente— por lo general reconocido. Una selección de los monumentos desde el punto de vista de la importancia para nuestro pasado nacional revela, como ya se ha mencionado, un efecto tardío de la fascinación por la percepción "histórica" del monumento que había sido dominante en el siglo XIX, creando así un puente con esta convicción del pasado que sigue teniendo hoy amplio consenso, y probablemente puede haber atraído y, al mismo tiempo tranquilizado, a Dehio. Después de nuestras afirmaciones precedentes, deberíamos —si queremos denominar los objetivos finales del cuidado moderno de los monumentos— por lo menos sustituir el sentimiento nacional de Dehio con el sentimiento de la humanidad, o (el culto a los monumentos de la naturaleza ya nos obliga a hacerlo) con el sentimiento de la existencia en general. Los monumentos nos encantan en cuanto son testigos del contexto universal, del cual nosotros somos una parte, y que ya existía y había evolucionado mucho tiempo antes que nosotros. Una explicación de este tipo no está relacionada con lo trascendente, como no lo está la de Dehio, misma que se basa en la conciencia nacional.

Aun en el caso de que uno no esté de acuerdo con la descripción que se ha hecho antes del análisis y de la explicación del sentimiento que se manifiesta durante la contemplación de un monumento, será finalmente necesario admitir claramente que es un sentimiento irresistible el que nos incita al culto a los monumentos, y no son solamente pasiones estéticas o históricas. Si se tratara solamente de estas últimas, nada sería más inapropiado que la aspiración a la protección jurídica. ¿Cómo podrían permitirse los estetas y los científicos solicitar que, por sus pasiones artísticas e históricas, se violaran en miles de puntos las leyes del derecho privado y que, por consideraciones racionales, se limitara al ciudadano en el uso libre de los monumentos?

Para tener éxito, la motivación de una ley de protección a los monumentos se tiene que basar únicamente en la existencia y en la difusión universal de un sentimiento que, parecido al religioso, se diferencia de cualquier erudición estética o histórica, es impenetrable a consideraciones racionales y, si no es apagado, genera un estado de ánimo insostenible.

No obstante el punto de vista progresivo de Dehio, la concepción del “monumento como parte de nuestra identidad nacional” mantiene aún algo de fragmentario e insuficiente, hecho que se ha evidenciado cuando ha probado basarse en ella para crear los fundamentos para la práctica del tratamiento de los monumentos. “Conservar, no restaurar” es la fórmula breve de Dehio, y con sus observaciones los restauradores suelen salir bastante mal. Dehio manifestó esta posición decidida en contra de toda restauración de los monumentos ya hace dos años, durante el Congreso Alemán de la Conservación de los Monumentos. Que esto haya suscitado la más vehemente protesta por parte de los arquitectos restauradores, se puede entender fácilmente. Más difícil de comprender es que sus colegas historiadores de arte no lo hayan secundado tan apasionadamente como él mismo pensaba. Parece que los historiadores de arte hayan identificado un lado débil en la polémica de Dehio y por esto, a pesar de la debida aprobación de sus principios proclamados, se reservaron. Efectivamente el lado débil existe; es el residuo del significado histórico nacional, repetidamente enunciado, que Dehio quiere aún asociar al monumento, paralelamente o no obstante reconozca la importancia del sentimiento. En seguida procederemos a la demostración que explicará los más graves malentendidos entre arquitectos restauradores e historiadores de arte. Para crear un sólido fundamento para esta demostración es aconsejable familiarizarse con las teorías de un artista moderno sobre la esencia y los principios del cuidado a los monumentos.

En su obra, el arquitecto Bodo Ebhardt no da una definición precisa del “monumento”; aun así, no nos deja la mínima duda de que, desde su punto de vista, el valor del monumento se basa esencialmente en su importancia histórica. De acuerdo con la teoría de Ebhardt, la definición tendría que ser más o menos la siguiente: protegemos a un monumento porque perpetúa ante nuestros ojos una imagen definida de una época artística anterior. En este sentido, lo que nos llena de placer al contemplar por ejemplo un castillo de siglo XIII, serían sobre todo las asociaciones con ideas intelectuales vinculadas a éste. Observando el castillo nos alegramos de reconocer todos esos objetos que caracterizan la vida cultural del siglo XIII, con las cuales nos hemos familiarizado durante el estudio intelectual. También según esta interpretación se trata de una sensación de placer que esperamos que el monumento nos infunda, pero ésta no es tan inmediata como la sensación causada por el aspecto estético, determinado por la concepción de la forma y del color del monumento, o —para ir más lejos— no alcanza aquel sentimiento tan delicioso que nos produce la contemplación de lo “antiguo” por sí mismo, sino que se trata de una sensación que es fruto de la reflexión consciente y de la asociación de ideas que se han convertido en nuestro patrimonio intelectual.

Naturalmente, la imagen histórica y cultural que [conforme a la teoría de Ebhardt<sup>4</sup>] esperamos produzca en nosotros el monumento será más nítida, y la asociación de ideas será más rica cuanto mejor esté conservado el monumento en su totalidad. Por consecuencia, un castillo completamente conservado es indudablemente preferible a un castillo en ruinas. ¿Pero qué pasaría en el caso de que se haya conservado la ruina de un castillo que nos ofreciese solamente pocos puntos de interpretación para la necesaria asociación de ideas?

---

<sup>4</sup> Nota de la traductora.





CASTILLO DE TENTSCHACH  
*Imagen: Valerie Magar.*

Para valorar al máximo la ruina según la concepción del culto a los monumentos de Ehardt, se deben completar las partes que faltan lo más posible y se tienen que colmar los vacíos: en pocas palabras, el castillo en ruinas debe ser reconstruido. Hay solamente una condición muy severa: las reconstrucciones deben imitar perfectamente las formas que antes existían en el mismo sitio, pero si no fuese posible tener informaciones certeras, por lo menos deben ser proyectadas copiando o reinventando con la ayuda de ejemplos "auténticos" de la misma época y esfera cultural. Que los materiales y la construcción sean modernos no tiene ninguna importancia para Ehardt. El valor "histórico" del monumento que Ehardt reconoce no depende tanto del material y de la construcción, sino de su forma. Si la contemplación de un castillo reconstruido nos da la certeza de que todas sus formas corresponden a las usanzas y necesidades del siglo XIII, sin que nos moleste ningún detalle anacrónico, entonces produce en nosotros el anhelado sentimiento de satisfacción por la visión de una imagen cultural medieval reconstruida, sin que nos disturbemos mínimamente las partes completadas.

La asociación de ideas sobre la que se funda este sentimiento se refiere a las formas, no al momento real de su construcción. Si así no fuese, tampoco existirían las novelas históricas, que van justo a nuestra conciencia, sin intermediarios; mientras que el castillo restaurado impacta directa y visualmente en nuestros sentidos.

Por consecuencia, los principios conceptuales del arquitecto Ehardt sobre la esencia y el deber del cuidado de los monumentos se deben formular así: protegemos los monumentos por su valor histórico; y para potenciar al máximo este valor histórico, en algunos casos tenemos que rehabilitarlos.

Éstos son, como podemos ver, los mismos principios que han gobernado casi sin cambios toda la conservación pública de los monumentos durante las últimas tres décadas del siglo XIX. En Austria, su mayor representante fue Friedrich von Schmidt. Una tendencia tan difundida y arraigada entre los intelectuales como aquélla de asociar estas ideas históricas, naturalmente no podía desaparecer de un golpe; apenas a finales del siglo pasado se comenzó a pasar del valor "histórico" de los monumentos a su valor de "antigüedad", dirigido directamente al sentimiento.<sup>5</sup> Aún hoy en día el valor "histórico" del monumento suscita muchas veces admiración entusiasmada, y Ehardt tiene toda la razón al citar, como argumentación más fuerte de su teoría, los muchos contratos de obras para la reconstrucción de castillos que aún se conceden en Alemania. Sin duda, sigue faltando cierta carga de entusiasmo por el monumento "histórico". Al final intentaremos por lo menos demarcar los campos en los cuales esta concepción, que antes era absoluta, prevalece y sigue más fuerte.

De forma paralela, se ha difundido ampliamente la interpretación más reciente, según la cual el valor del monumento está basado en una reacción inmediata emotiva de nuestro estado de ánimo, e incluso Ehardt no puede cerrar los ojos ante dicha evidencia. Por supuesto, en el caso de Ehardt se buscará en vano una concesión a esta teoría, como la que formuló Dehio en su definición de monumento. Que él no niegue la "fascinación de la ruina decadente", tal como ya la habían descubierto los pintores barrocos, queda claro; pero no nos deja duda alguna de que según él la ruina no es más que un mal necesario, que se puede aceptar por "razones prácticas" sólo cuando faltan recursos económicos. En cambio, cuando estos recursos están disponibles, se debe preferir en definitiva la reconstrucción de la forma original, es decir, el valor del sentimiento (para el cual la ruina de un castillo constituye un medio demasiado intencional y por eso relativamente menos eficaz) en la opinión de Ehardt no es más que un débil sustituto para el valor histórico del monumento.

---

<sup>5</sup> En mi publicación *El culto moderno de los monumentos* (Braumüller, Wien, 1903: 15-17), he intentado ilustrar cómo el valor de antigüedad que influencia directamente el sentimiento ha ido evolucionando a partir del valor histórico, fundado en la formación intelectual y pasando por el estado de transición del valor histórico artístico.

Mas no es sólo por esta creencia condicionada del valor de la ruina con la cual Ebhardt revela un cierto reconocimiento a la creciente importancia del valor del sentimiento en el cuidado de los monumentos. Mientras combate de manera explícita la fórmula “conservar, no restaurar” pues está convencido de que la mejor forma de conservar es precisamente restaurar, y porque los intentos que se han hecho hasta ahora de conservar sin restaurar tienen un aspecto “artísticamente horripilante”, dedica la mayor parte de su publicación a enumerar y explicar las reglas de preservación de las ruinas. No obstante, la mayor parte de los principios en los que se basa están claramente dictados por la tendencia a mantener el carácter histórico, hay también algunos que delatan una comprensión total del medio principal del efecto sentimental. Por ejemplo, ahí donde Ebhardt pretende que se aplique el mortero de las juntas con una diferencia de 3 o 4 cm más en profundidad respecto a la superficie anterior de las piedras, para salvar esa sombra tan importante e insustituible para el efecto de sentimiento de las juntas. Hay que decir que muchas veces se descuida este aspecto cuando se conservan muros antiguos. Una medida de este tipo se opone al valor histórico, pues en origen las juntas seguramente fueron rellenadas con cuidado, cosa que el mismo Ebhardt subraya con razón; y si a pesar de esto él propone dejar las juntas abiertas para que produzcan sombra, demuestra con esto –tal vez involuntariamente– su reverencia ante la contemplación de lo antiguo y del efecto del sentimiento que produce tal contemplación. Por esto también aquellos que ya no consideran el valor histórico como calidad principal del monumento podrán disfrutar de la lectura de los principios para la preservación de las ruinas que Ebhardt ha desarrollado en su publicación.

De esta forma también Ebhardt está obligado a reconocer, aunque no lo haga abiertamente, el valor de antigüedad de los monumentos, y por lo tanto tiene que transigir en parte su teoría, en la cual el único valor de un monumento es el histórico. También desde otra perspectiva, que se diría opuesta a la anterior –se trata de la parte estética– se puede observar una cierta ruptura con sus principios.

Con respecto a un requerimiento de fidelidad y autenticidad históricas, Ebhardt desarrolló un rigor puritano. En ese sentido exige, entre otras cosas, que aún para aquellos trabajos de restauración de castillos por parte de actores privados, los planes de construcción sean preparados por el gobierno (evidentemente en su calidad de ente responsable del cuidado de los monumentos), quien también deberá cubrir los gastos. Además, se debería prohibir a los privados las excavaciones cercanas a los castillos (que con frecuencia pueden ofrecer los indicios más importantes para la reconstrucción). Estas disposiciones, dictadas sólo por el interés en que la reconstrucción histórica de los cuerpos del castillo sea lo más fiel posible, difícilmente podrían ser aprobadas por una administración y formar parte de una ley de tutela de los monumentos, porque sólo tienen la función de apagar un apasionamiento científico y erudito. Ebhardt recomienda que las partes de muro reconstruidas sean explícitamente señaladas como tales; según el grado de fidelidad con respecto a la “autenticidad” de cada parte, estas señales forman una escala, la cual no hubiera podido ser ideada de manera tan meticulosa ni siquiera por unos “teóricos” tan criticados por Ebhardt. Esto contrasta extrañamente, como veremos más adelante, con el impulso artístico que debería poseer cada restaurador, según Ebhardt. Se podría pensar, entonces, que esta intención de fidelidad histórica absoluta, que sólo se puede alcanzar mediante el más riguroso estudio de los modelos antiguos y de las fuentes escritas, disminuye la importancia del arquitecto restaurador como artista creativo, en comparación con la del historiador. Sin embargo, precisamente contra esto se pronuncia Ebhardt con vehemencia. No sólo el arquitecto no necesita de la ayuda del historiador para adquirir las “bases” de la reconstrucción, sino que es el artista quien desempeña un papel determinante en cada proceso de restauración. Ebhardt no se cansa de repetir que este último depende en primera línea del genio individual.

Si se tratase únicamente de copiar un modelo histórico, no se entendería por qué es necesaria la presencia de un artista creativo, si para esto bastase con un técnico que tuviera a su disposición los modelos históricos explícitos. Comprendemos también que en la época romántica los arquitectos inventores jugaban el papel principal. Para estos pioneros de la conservación de los monumentos Ehardt claramente no tiene más que palabras críticas, debido a su falta de fidelidad histórica. Sin embargo, al requerir de un artista creativo para dirigir las obras de reconstrucción de los castillos, Ehardt también reconoce que durante este trabajo se plantean problemas que tienen que ser resueltos por arquitectos creativos, y no se trata sólo de copiar modelos históricos afirmados como facsímiles.<sup>6</sup> Aun con esto contradice su propia teoría del valor único "histórico" de todos los monumentos, porque lo que es inventado recientemente no puede ser considerado como histórico, y por esto tampoco puede pretender evocar en nosotros una imagen fiel del pasado. Y, de hecho, el individuo moderno, intelectual y emocional mirará con cierta invencible desconfianza cada reconstrucción de un castillo medieval, aunque algunos detalles o también su conjunto correspondan a la imagen ideal que creó su imaginación. El observador no se puede liberar del pensamiento de que fue un artista moderno y creativo quien creó nuevamente estas proporciones, formas y líneas en su mente, y las tradujo a la realidad.

Se debe dar la razón a Ehardt en cuanto a que una reconstrucción absoluta y completa de un castillo basándose en los restos que se han conservado, no será realizable en casi ningún caso y casi siempre se da amplio espacio a los trabajos de reconstrucción según "el espíritu antiguo". Pero tampoco se puede pretender que el espectador entienda aquella reconstrucción como una imagen histórico-cultural fiel del pasado. Está claro que hasta hace algunos decenios no lo hubiéramos tomado tan en serio, pero hoy en día, después de que hemos refinado nuestros sentidos como consecuencia de largos y exhaustivos estudios, no puede haber la mínima duda sobre este hecho.

Con esto hemos llegado al punto de origen que ha generado el malentendido entre historiadores de arte y arquitectos en relación con el cuidado de los monumentos y, como lo demuestran las dos publicaciones en cuestión, sigue siendo de actualidad todavía. Ehardt dice: "el restaurador aspira sólo a la fidelidad histórica, mientras el historiador (lo llama "teórico") no tiene nada que ver en esto". Ahora, incluso los arquitectos independientes admiten que cada trabajo de restauración "histórica" depende de una cooperación entre los representantes de las dos disciplinas. Ehardt piensa, de manera equivocada, que la elaboración de los modelos es fácil, cuando dice que el arquitecto creativo es capaz de procurárselos sin dificultades. Por ello no es sorprendente si un historiador, que por lo menos en parte se basa en la teoría del valor "histórico" del monumento, emite una opinión contraria. "El cuidado de los monumentos no es asunto de los artistas, sino que entra en el dominio del pensamiento histórico y crítico". De este modo se pronuncia Dehio en el pasaje de su publicación dedicado a la restauración de nuestros tiempos.

Parece ser que ha sido justamente esta frase la que ha impedido que los historiadores de arte apoyen incondicionalmente la teoría de Dehio como lo hubiera merecido. Y efectivamente, esta declaración requiere de una protesta vehemente. Antes que nada, Dehio contradice la teoría que él mismo antes proclamaba y en la que dice que protegemos en el monumento "a una parte de nuestra identidad nacional". El sentimiento nacional como base del valor de los monumentos no tiene nada que ver ni con la esfera del aspecto histórico, ni con aquella del pensamiento crítico. Lo que indujo a Dehio a contradecir sus propios principios no es sino la confusión del momento del sentimiento, que él había reconocido correctamente como el momento histórico del monumento, que en realidad es diferente y forma parte esencial

---

<sup>6</sup> En este contexto se puede remitir nuevamente a la observación que ya he citado antes: los intentos de restauración de ruinas que se han hecho hasta ahora han producido resultados "artísticamente horripilantes". Estas intervenciones demuestran una interpretación del monumento desde un punto de vista del gusto artístico moderno, que en el fondo es incompatible con el concepto de monumento, mientras que, en efecto, se puede comprender si proviene de un artista creador.

de la esfera crítica del concepto de monumento. Dehio reconoció con claridad que con este principio en su evolución moderna no hay espacio para el artista creativo, aunque en la polémica contra este último se olvidó que para la interpretación del valor del monumento tampoco es el historiador quien puede tener la última palabra en esta valoración. El cuidado de los monumentos seguramente no puede ser una tarea para el artista, pero tampoco está vinculada en esencia al ámbito del pensamiento histórico y crítico, sino que ha llegado a ser en gran medida una cuestión del sentimiento.

Una vez que este concepto haya ganado aceptación general, desaparecerá también el malentendido entre arquitectos e historiadores, porque solamente el momento "histórico" en el concepto de monumento constituye la manzana de la discordia entre ambas partes. Está claro que hoy en día aún no hemos llegado a este punto y probablemente el señor Ehardt no sólo salvará muchas ruinas de castillos siguiendo sus excelentes principios, sino que también reconstruirá numerosos castillos con sus "capacidades artísticas de arquitecto". Aunque nuestra visión histórica de los detalles sea tan avanzada, de modo tal que nos permita juzgar como incompleto el apagamiento de nuestro deseo de aprender, de manera comprensible los aspectos histórico-culturales ofrecidos por castillos e iglesias restauradas o por objetos pertenecientes a colecciones de museos, el placer que tales "imágenes vivientes" históricas suscita en nosotros sigue teniendo muchos seguidores. La mayoría de los objetos en cuestión son, por un lado, edificios que siguen siendo usados y mantenidos continuamente, como las catedrales medievales, que no se pueden abandonar al deterioro, pero que tampoco se pueden reconstruir con adjuntos modernos. Por otro lado, se trata de obras que son resultado de presupuestos culturales por completo diferentes de los actuales y por esto no pueden acoger formas modernas. A esta última categoría pertenecen también los castillos. El hecho de que hoy en día sean esos mismos, a pesar del fuerte (muy fuerte) sentimiento que producen sus ruinas, los que con tanta predilección sean reconstruidos, podría explicarse en parte por el deseo comprensible de sus propietarios, de los nobles, por hacer revivir, al menos en su forma exterior, un recuerdo de su propio pasado y el origen de su estrato social, asociado al oficio de las armas en los castillos fortificados.

\*



**CASTILLO DE LIECHTENSTEIN**

*Imagen: Domino público.*



MAX DVOŘÁK  
*Imagen: Domino público.*



# Katechismus der Denkmalpflege

MAX DVOŘÁK

Originale Veröffentlichung: Max Dvořák (1916) *Katechismus der Denkmalpflege*, Julius Bard Verlag, Wien.

## Einleitung

Was ist Denkmalpflege?

Ein Beispiel möge es erläutern.

Wer das Städtchen N. vor dreißig Jahren besuchte, konnte sich nicht wenig an dem anmutigen Bilde des alten schönen Ortes erfreuen. Den Mittelpunkt bildete die altersgraue gotische Pfarrkirche mit ihrem barocken Turm und einer schönen barocken Inneneinrichtung, feierlich und einladend und tausendfach mit Erinnerungen verknüpft.

Und wer Zeit und Lust hatte, konnte in der Kirche viele schöne Sachen näher besichtigen: Alte Tafelgemälde, kunstvoll geschnitzte Altäre, prächtige Paramente, zierliche Gold- und Silberarbeiten, die in der Sakristei aufbewahrt wurden.

Von der Kirche kam man durch ein Gewirr von alten kleinen Häuschen, die die hohe Kirche um so imposanter erscheinen ließen, auf den freundlichen Stadtplatz, wo man das ehrwürdige Rathaus aus dem XVII Jh. mit einem gemütlichen Zwiebelturm bewundern konnte. Breitspurige solide Bürgerhäuser ohne falsche und überflüssige Verzierungen und doch schmuck, alle mit Laubergängen versehen und in der Höhe beschränkt, schlossen sich daran, bescheiden dem Gesamtbilde des Platzes sich unterordnend, das in seiner geschlossenen Einheit trotz der verschiedenen Entstehungszeit der Häuser in jedem kunstsinnigen Beschauer die Empfindung einer künstlerischen Harmonie und in jedem empfindsamen Menschen überhaupt ähnliche Gefühle, wie die trauten Räume eines alten Familienhauses, hervorrufen mußte. Umgeben war das Städtchen von halbverfallenen, mit Schlingpflanzen bewachsenen Befestigungsmauern, an denen eine bequeme und abwechslungsreiche Promenade hinführte und die von vier stattlichen Stadttoren unterbrochen einen höchst malerischen Anblick boten.

Heute würde der Besucher das Städtchen, das er vor dreißig Jahren sah, kaum wiedererkennen.

Die alte Pfarrkirche wurde „restauriert“. Man hat den barocken Turm abgetragen und ihn durch einen neuen falsch-gotischen ersetzt, der in das Stadtbild wie eine Vogelscheuche in einen Rosengarten paßt. Die prächtigen Altäre wurden unter dem Vorwande, daß sie mit dem Stil der Kirche nicht übereinstimmen, hinausgeworfen und durch plumpe, geschmacklose, angeblich

gotische, doch in der Wirklichkeit stilllose Fabrikware ersetzt. Die einst einfach getünchten Wände sind jetzt mit schreienden Farben und sinnlosen Ornamenten bedeckt und so ist dem Kircheninnern der letzte Rest einer der hohen Bestimmung würdigen Gestaltung genommen; und als ich den Sakristan nach den alten Meßgewändern und Goldschmiedearbeiten frug, bedeutete mir seine verlegene Miene, daß sie längst an irgendeinen Antiquitätenhändler verschachert seien.



NIEDERFALKENSTEIN. Bild: Öffentliche Domäne.

Noch weit ärger war jedoch die Verwüstung in der Nachbarschaft der Kirche. Die alten Häuschen wurden rasiert und durch einen sogenannten Park ersetzt, in dem einige verkümmerte Sträucher dahinwelkten. In dieser Umgebung sah auch die einst so imposante Kirche langweilig und verkümmert aus.

Und so ging's weiter.

Das köstliche alte Rathaus wurde demoliert, hat einem Neubau Platz gemacht, der ein Mittelding zwischen Kaserne und Ausstellungsbude darstellt. Die trauten Bürgerhäuser mußten abscheulichen, schwindelhaft aus billigem Material und nach Vorlagebüchern ohne geringste Spur einer künstlerischen Empfindung ausgeführten Miets- und Warenhäusern weichen. Die Stadttore wurden unter dem Vorwande, daß sie den – nicht bestehenden – Verkehr hindern, abgetragen, die Stadtmauern niedrigerissen, damit sich die Stadt einmal – vielleicht in hundert Jahren – erweitern könne. So blieb aber von der einstigen Schönheit des Städtchens nur wenig übrig, ohne daß irgendein künstlerischer Ersatz geschaffen worden wäre.

Solche Verluste und Verwüstungen zu verhindern, ist die Aufgabe der Denkmalpflege.



## I. Gefahren, die alten Denkmälern drohen

Es ist die wichtigste Aufgabe der Denkmalpflege, dahin zu wirken, daß alte Denkmäler erhalten bleiben.

Wenn auch das böswillige, sinnlose allgemeine Wüten gegen Zeugnisse der Vergangenheit, wie es früher in Kriegen und Revolutionen üblich war und zu dessen Abwehr der öffentliche Denkmalschutz im vorigen Jahrhundert begründet wurde, nicht mehr besteht, so sind doch die Gefahren, die den alten Kunstbesitz bedrohen, noch immer sehr groß.

Sie beruhen:

1. auf Unwissenheit und Indolenz
2. auf Habsucht und Betrug
3. auf mißverstandenen Fortschrittsideen und Forderungen der Gegenwart
4. auf unangebrachter Verschönerungs- und Neuerungssucht, künstlerischer Unbildung oder Verbildung.

Diese wichtigsten Ursachen, auf die ein ununterbrochener Verlust von alten Kunstwerken zurückzuführen ist, bestehen nicht etwa nur in Irrtümern einzelner, sondern sind eine allgemeine Erscheinung, die näher beleuchtet werden muß.

### ***1. Zerstörung oder Verunstaltung alter Kunstwerke aus Unwissenheit und Indolenz***

Wie groß die Schäden sind, die krasse Unwissenheit jahraus, jahrein dem Denkmalbestande zufügt, davon kann man sich leider fast überall überzeugen. Die Zeiten, wo man alte Archive an den Kaufmann als Packpapier verkaufte oder verbrannte, sind gottlob vorbei, da das Verständnis für den Wert alter Urkunden in die breitesten Schichten gedrungen ist. Doch wie weit ist man noch immer davon entfernt auf dem Gebiete der alten Kunst! Kein Museum der Welt ist so groß, um all das fassen zu können, was in Österreich in den letzten Jahrzehnten aus Ignoranz an alten Kircheneinrichtungsgegenständen, Altären, Orgelgehäusen, Kanzeln, Chorgestühlen, Gemälden verbrannt oder an den Trödler verkauft wurde. Nach wie vor werden alte Statuen zertrümmert oder aus den Kirchen hinausgeworfen, Wandgemälde von den Wänden heruntergeschlagen oder nach der Auffindung wieder übertüncht, alte Stadtmauern als Steinbruch benutzt und schöne gut erhaltene Bauten, Brunnen, Bildstöcke grundlos zerstört. Es wäre eine endlose Liste, wenn man all das zusammenstellen würde, was nur in den letzten Jahren in Österreich an alten Kunstwerken aus Verständnislosigkeit vernichtet wurde. Man könnte sich darüber wundern, wenn man bedenkt, wieviel seit fast hundert Jahren für die Verbreitung kunsthistorischer Kenntnisse geschieht. Kunsthistorisches Wissen trägt sicher viel dazu bei, die Aufmerksamkeit auf alte Kunstwerke zu lenken, doch reicht es allein nicht aus. Man kann es nicht bei jedem Menschen voraussetzen und es muß selbstverständlich mehr oder weniger allgemeiner Natur sein und kann sich nicht auf alle Schöpfungen der lokalen Kunst erstrecken, deren Geschichte man vielfach noch gar nicht kennt.

Doch was überall geweckt werden kann, was sich jedermann ohne besondere Studien und Spezialkenntnisse aneignen kann, wenn er nur guten Willen hat, ist Pietät für alles historisch Gewordene. Das ist nicht nur eine Frage der Kenntnisse oder besser gesagt fast gar nicht, sondern eine Frage der allgemeinen Bildung des Geistes und des Charakters. Menschen, die Andenken an ihre Eltern und Voreltern, mögen sie kostbar oder bescheiden sein, mit den Füßen treten und auf den Kehrichthaufen werfen, sind roh und gefühllos, zugleich aber Feinde ihrer Familie, weil sie sinnfällige Zeugnisse von Empfindungen vernichten, auf denen all das beruht, was im Rahmen des Familienlebens dem menschlichen Dasein einen höheren seelischen Inhalt verleiht.

Nicht anders ist es aber mit allem, was in den großen religiösen, staatlichen oder nationalen Gemeinschaften, in der Kirche und in einer Stadt, in einem Land und in einem Reich geeignet ist, die Erinnerung an die historische Vergangenheit und Zusammengehörigkeit zu erhalten oder wachzurufen. Das sind in erster Linie Werke der Kunst, der sichtbare Ausdruck dessen, was im Gefühlsleben und in der Phantasie die Gegenwart mit der Vergangenheit verknüpft, und ein Ahnenvermächtnis, das zu ehren eine moralische Pflicht ist, die jedem in Fleisch und Blut übergehen soll, wie die Achtung vor fremdem Eigentum. Ein Priester, der Werke der alten kirchlichen Kunst grundlos zerstört, versündigt sich nicht nur an Kunst und Wissenschaft, sondern untergräbt zugleich sittliche Mächte, die zu den wichtigsten Stützen des religiösen Lebens gehören. Mit einem alten Altar, mit einer alten Kapelle schwinden auch tausendfache Erinnerungen, die den Dorf- und Stadtbewohnern heilig waren und ihnen in den Lebenstürmen einen innern Halt gegeben haben. Und ähnlich gehen mit alten Rathäusern, Stadttoren, Plätzen reiche Quellen des Gemeinsinnes und der Vaterlandsliebe zugrunde, und wer solche Denkmäler vernichtet, ist ein Feind seiner Vaterstadt und seines Vaterlandes. Er schädigt die Allgemeinheit, denn die öffentlichen Kunstwerke sind nicht nur für diesen oder jenen Menschen geschaffen worden, und was sie an Kunstwert, an malerischem Zauber, an Erinnerungen oder sonstigem Gefühlsinhalt verkörpern, ist nicht minder Gemeingut wie die Schöpfungen der großen Dichter oder die Errungenschaften der Wissenschaft.

Das zu wissen, muß von jedem Gebildeten gefordert werden.

Neben der verständnislosen oder böswilligen Zerstörung verursacht auch die indolente Vernachlässigung noch immer dem alten Denkmalbestande den größten Schaden. Wie oft werden alte schöne Gemälde oder Statuen zwar nicht vernichtet, wohl aber aus der Kirche auf den Dachboden, in eine Rumpelkammer, in ein feuchtes Gewölbe verbannt, wo sie durch Ruß und Staub oder Feuchtigkeit rasch zugrunde gehen. Es ist eine leider sehr häufige Tatsache, daß alte Bauwerke, Bildwerke, Altäre, an denen sich noch viele Generationen hätten erfreuen können, vorzeitig vernichtet werden, weil man aus stumpfer Gleichgültigkeit die allereinfachsten Maßnahmen, sie vor zerstörenden Einflüssen zu schützen oder beginnende Schäden auszubessern, unterlassen hat. Wie viele Kirchen findet man, wo von unten das Grundwasser, von oben durch das schadhafte Dach der Regen eindringt, wo das Dachgebälke fault, wo nie gelüftet wird, so daß der Schimmel über all wuchert, wo die Altäre aus dem Leim gehen, ohne daß jemand daran denken würde, die gelockerten Teile zu befestigen, die Altargemälde wie Fahnen in den Rahmen flattern und von den Altarkerzen verbrannt werden. Was man schon aus ökonomischen Rücksichten in einem halbwegs geordneten Haushalt nicht dulden würde, das findet man oft in Gotteshäusern, und wo es sich gar um Bauten oder Werke der bildenden Kunst handelt, die nicht mehr in Benutzung sind, da wird oft auch nicht ein Schritt getan, um sie vor Verfall und Zerstörung zu bewahren.

Auch das ist eine unentschuldbare Pflichtverletzung.

## ***2. Schädigung des alten Denkmalbestandes aus Habsucht und durch Betrug***

Eine nicht minder große Gefahr für alte Kunstwerke bedeutete seit jeher und bedeutet heute noch weit mehr als in früheren Zeiten Habgier und Gewinnsucht. In früheren Jahrhunderten hat man hauptsächlich des Materials wegen alte Denkmäler vernichtet, indem man z. B. Bauwerke als Steinbruch benutzte, Statuen zerschlug, um Kalk zu brennen, Goldschmiedearbeiten einschmelzen ließ. Das kommt heute wohl nur mehr ausnahmsweise vor, weniger deshalb, weil man alte Kunstwerke mehr schätzt, sondern weil man die Erfahrung machte, daß aus ihnen ein weit größerer materieller Gewinn zu ziehen sei, wenn man sie an Händler oder Sammler verkauft.

Es ist eine leicht erklärliche Erscheinung, daß mit der Überzeugung, daß alte Kunstwerke ihrer künstlerischen Form oder historischen Bedeutung wegen wertvoll sind, auch das Bestreben wächst, sie zu besitzen, sei es, um sich daran zu erfreuen, oder, was häufiger vorkommt, aus Eitelkeit und Ruhmsucht, um mit dem kostbaren Besitze prahlen zu können. Das ist nichts Neues, da schon im XVII. und XVIII. Jh. von Sammlern für alte Kunstwerke sehr hohe Preise

bezahlt wurden, aber es handelte sich dabei doch nur um einige wenige Sammler und um eine relativ geringe Anzahl von Kunstwerken und zumeist um heimatlose Gegenstände, die schon lange im Handel waren. Seit dem vorigen Jahrhundert erreichte jedoch der Antiquitätenhandel einen Umfang und eine Gestalt, die ihn als eine der größten Gefahren des alten Kunstbesitzes erscheinen lassen. Man begnügt sich nicht mehr mit Gegenständen, die auf normalem Wege in den Kunsthandel gelangen, sondern alte Kunstländer werden von Händlern systematisch ausgeraubt. Es sind hauptsächlich zwei Ursachen, die dabei mitwirken. Die eine liegt darin, daß Länder und Gebiete, die, wie Amerika oder auch einzelne Teile Europas, an der alten Kunstentwicklung keinen oder geringeren Anteil hatten, sich durch Erwerb fremder, anderswo entstandener Kunstschatze eine höhere kulturelle Bedeutung verschaffen wollen. Die zweite ist darin zu suchen, daß überall durch Industrie und Handel plötzlich reich gewordene gesellschaftliche Klassen und einzelne Menschen, die bisher keinen alten Kunstbesitz hatten, sich ihn um jeden Preis zu erwerben suchen, um sich durch Meisterwerke der alten Kunst, die man heute so hochschätzt, den ihrem Vermögen entsprechenden äußeren Glanz zu verschaffen.

Das führte aber dazu, daß alte Kunstwerke ein Spekulationsobjekt geworden sind, dessen kommerzielle Bewertung sich nach der jeweiligen Nachfrage richtet. Es wird mit Kunstgegenständen, die gerade in Mode sind, nicht nur ein beispielloser Schacher getrieben, von dem nur die Händler Profit haben, sondern es werden auch, da der bewegliche Vorrat nicht ausreicht, alle Mittel: Überredung, List, Betrug und Gewalt angewendet, um den Eigentümern oder Verwesern alter Kunstwerke dieses kostbare Gut unter den verschiedensten Vorspiegelungen herauszulocken. Ganze Scharen von Agenten durchziehen bei uns jahrein, jahraus das Land und wenden die verschiedensten Tricks an, um ihr Ziel zu erreichen. Sie wissen, wann Kirchenvisitatorien stattfinden werden, und reden dem unerfahrenen Seelsorger ein, er müsse, um den Kirchenfürsten würdig zu empfangen, das Gotteshaus von allem alten Gerümpel säubern, das aus besonderer Gefälligkeit abzukaufen sie geneigt wären. Oder sie schützen patriotische Beweggründe vor, indem sie behaupten, daß sie die Kunstwerke für Museen und hochstehende Sammler zu erwerben beauftragt sind.



NEUER MARKT, WIEN. Bild: Öffentliche Domäne.

Und gelang es ihnen, dieses oder jenes Kunstwerk zu entwurzeln und zu verschleppen, so beginnt erst recht der Wucher. Alle Tonarten der Reklame werden gespielt und die Preise werden künstlich hochgetrieben wie bei einer Börsenspekulation, wobei im gleichen Maße der ursprüngliche Besitzer des Kunstwerkes, der letzte Käufer und die Allgemeinheit betrogen werden. Es ist der Kirche unwürdig, wenn sie ihre alten Kunstwerke verkauft, und sie untergräbt dadurch ihre Autorität und ideale Mission nicht minder, wie wenn sie mit der religiösen Tradition einen Handel treiben würde. Oft ist diese Pietätlosigkeit zugleich auch eine Simonie, d. h. unerlaubter Verkauf von sakralen Gütern, persönlichen Vorteilen zuliebe und fast immer eine unverantwortliche Schädigung des kirchlichen Vermögens. Wie der Verkäufer, ist auch der Käufer zumeist geschädigt, da er nicht nur von den Zwischenhändlern übervorteilt und an der Nase herumgeführt wird, sondern in vielen Fällen auch nicht, wie er glaubt, als ein Kunstfreund, sondern als ein Kunstfeind handelt, da er den Kunstwerken einen beträchtlichen Teil ihres Wertes raubt, der an ihren Entstehungs- oder Bestimmungsort gebunden ist, und da er jene wahnwitzige Preissteigerung unterstützt, die, überall demoralisierend wirkend, daran schuld ist, daß kunstreiche Orte und ganze Länder mehr als je früher durch Kriegsbanden, heute durch Händler geplündert werden und sich allmählich künstlerisch in trostlose Wüsten verwandeln.

Dies nach Möglichkeit zu verhindern, ist die Pflicht eines jeden Menschen, dem Heimatliebe und Kultur nicht leere Worte bedeuten.

### ***3. Zerstörung alter Kunstwerke durch Missverstandene Fortschrittsideen und Forderungen der Gegenwart***

Ein nicht minder großes Unheil richtet der vermeintliche Gegensatz zwischen Fortschritt und alten Denkmälern an.

Man vernichtet noch immer alte Kunstwerke oft nur deshalb, weil sie alt sind und weil man sie für unwürdig der „neuen Zeit“ hält. Man war im vorigen Jahrhundert vielfach der Meinung, und das hat auch heute noch nicht aufgehört, daß die Mißachtung alter Denkmäler zum Fortschritt gehöre und ein Beweis der freiheitlichen und volksfreundlichen Gesinnung sei. Man hielt und hält es in manchen Kreisen geradezu für eine bürgerliche Pflicht und Tugend, mit dem „alten Plunder“ möglichst aufzuräumen und alles zu beseitigen, was an die Vergangenheit, an frühere politische, gesellschaftliche oder kirchliche Verhältnisse oder auch nur an eine künstlerisch durchgebildete Lebensführung erinnert, deren Spuren man als einen unangenehmen Vorwurf empfindet. So werden häufig aus politischen oder anderen Parteigründen alte Wappen, Heiligenstatuen, Gedenksteine zerschlagen oder beseitigt, und alte Stadtmauern, Türme, Gärten nur deshalb zerstört, weil man glaubt, dadurch zu beweisen, daß man mit „der Zeit zu gehen“ versteht. In der Wirklichkeit beweist man aber durch solche Vandalismen nur Unbildung und kulturelle Rückständigkeit.

Noch häufiger sind es die angeblichen Forderungen der Zeit, denen man einzelne Denkmäler, ja ganze Städte opfert und opfert. Die Umwandlung des Lebens auf einer neuen technischen Grundlage, die sich seit etwa hundert Jahren vollzieht, führte zu einem Götzendienst der technischen Neuerungen, der nicht nur andere Rücksichten vergessen läßt, sondern oft darüber hinausgeht, was auch rein technisch nützlich und opportun ist.

Es ist sicher richtig, daß alte Häuser vielfach nicht nur unbequem, sondern auch unhygienisch sind. Doch es ist weder notwendig noch klug, sie deshalb der Reihe nach niederzureißen, da sie in der Regel mit verhältnismäßig geringen Opfern bequem und allen Gesundheitsregeln entsprechend eingerichtet werden können und da sie vielfach Vorteile besitzen, die bei Neubauten gar nicht oder nur mit sehr großen Kosten zu erreichen sind. Die schönen geräumigen, solid gebauten Wohnräume werden bei Neubauten sehr oft durch enge und

beengende nicht Wohnungen, sondern Gefängnisse mit dünnen Wänden, die keinen Schutz gegen Kälte und Hitze bieten, die alten großen, freundlichen Höfe mit Bäumen und Rasenflächen durch schmale finstere Lichthöfe, die eine Brutstätte von Krankheiten sind, ersetzt. Man kann nicht dagegen einwenden, daß man ja auch die Neubauten mit ähnlichen Vorzügen ausstatten kann, wie sie manche alte Häuser besitzen. Das unterliegt keinem Zweifel, doch dann braucht man diese Häuser nicht umzubauen, sondern kann sie nach entsprechenden Adaptierungen erhalten. Und dasselbe, was für einzelne Häuser gilt, gilt auch für ganze Städte.

Die ungeheuren Umwälzungen in allen Lebensbedingungen und ihren technischen Voraussetzungen führten dazu, daß die großen Städte eine Ausdehnung wie nie früher und eine ganz neue Bedeutung erhalten haben. Die alten Haupt- und Residenzstädte waren, was der Name besagt, nämlich das kulturelle und administrative Zentrum des Landes, in ihrer äußeren Gestalt durch die allmähliche historische Entstehung und durch zielbewußten künstlerischen Ausbau bestimmt. Die Riesenstädte der Gegenwart gestalten sich aber immer mehr zu Erwerbszentren, in denen mehr oder weniger schonungslos das meiste von dem, was sich aus der Vergangenheit erhalten hat, den heutigen Erwerbsbedingungen, wie Verkehrsmitteln und Verkehrswegen, Geschäfts- und Warenhäusern, billigen Massenquartieren, geopfert wird. Diese Umwandlung kam so schnell, daß man sich vielfach weder die Zeit noch die Mühe nahm, nachzuprüfen, was wirklich notwendig war, und blind und sinnlos die alten Städte zerstörte, um sie durch neue zu ersetzen, die zum großen Teil wie Wildwestgründungen nicht nur ihrer künstlerischen, sondern auch ihrer praktischen Bedeutung nach kaum mehr als vorübergehende Provisorien sein können. Es wäre sicher unbillig und kurzsichtig, wenn man verhindern wollte, daß bei den Großstädten den neuen Bedürfnissen Rechnung getragen werde, doch vielfach handelte es sich gar nicht darum, sondern um eine ganz schablonenhafte Umgestaltung, bei der durch neue, einfach mit dem Lineal entworfene Straßen alte Stadtteile zerstört wurden, wo es gar nicht notwendig war oder wo man zumindestens mit gutem Willen vieles hätte retten können, was mutwillig für immer vernichtet wurde. Auch hat es sich allmählich herausgestellt, daß zwischen der wirklich den heutigen Anforderungen und Anschauungen entsprechenden Ausgestaltung der großen Städte und der Erhaltung der alten Teile derselben nicht jener Gegensatz besteht, den man früher angenommen hat, sondern beides sich vereinigen läßt. Dabei werden freilich die sich bietenden Fragen nicht, wie bisher so oft, durch Phrasen von Fortschritt und neuer Zeit beantwortet werden können, sondern von Fall zu Fall auf Grund aller Erfahrungen des heutigen, die alten Denkmäler wo nur möglich erhaltenden Städtebaues von sachkundigen und künstlerisch empfindenden Männern gelöst werden müssen. Es ist die Pflicht der Stadtvertretungen, dafür zu sorgen und keine Opfer und Mühen zu scheuen, wo es sich um das Schicksal alter Bauten und Stadtteile handelt, denn auch für diese, nicht nur für technische Neuerungen sind sie verantwortlich und jedes ohne absolute Notwendigkeit geopfert Denkmal muß ihnen als Zeichen von Unfähigkeit oder Leichtfertigkeit in der Stadtverwaltung angerechnet werden.

Noch deutlicher kann man in kleinen Städten und auf dem Lande beobachten, daß es sich bei den vermeintlichen Forderungen der Zeit, wenn nicht um andere nicht sehr ehrenvolle Ursachen, nur um mißverständene und kopflos angewendete Schlagworte handelt. In Städten mit einigen tausend Einwohnern, in denen täglich kaum 20 Wagen fahren und Fußgänger leicht zu zählen sind, werden aus Verkehrsrücksichten alte Stadttore, Häuser, Kirchen niedergerissen und breite Straßen angelegt, die das einst anmutige und wohnliche Städtchen als eine abschreckende und ungastliche Parodie einer Großstadt erscheinen lassen. In kleinen Marktflecken werden Häuser gebaut, die, eine Nachahmung der großstädtischen Mietskasernen, dem Orte sein einstiges charakteristisches Gepräge nehmen und nicht nur für das Land nicht passen, sondern in der Regel auch eine große Verschlechterung der Lebensverhältnisse bedeuten. Wie die beweglichen Kunstwerke dem Antiquitätenhandel, so fallen unzählige alte Städte einer solchen falschen Modernisierung zum Opfer, bei der man vergißt, daß technische

Neuerungen nicht Selbstzweck sind, sondern nur ein Mittel, den Lebenskampf leichter und das Dasein angenehmer zu gestalten, ihre Berechtigung jedoch verlieren, wo sie diesem Ziele nicht dienen oder andere wichtige Lebensinteressen und Daseinsgüter vernichten. Es war eine beklagenswerte Verirrung, wenn man glaubte, die neuen technischen Einrichtungen wären so wichtig, daß sie mit brutaler Rücksichtslosigkeit ganz in den Vordergrund gestellt werden können und z. B. einer Fabrikanlage, einer Eisenbahn alles andere weichen oder eine Flußregulierung so durchgeführt werden müsse, daß von der alten Schönheit der Uferortschaften nichts übrigbleibt. Man kann dieselben praktischen Ziele fast immer ohne solche Verwüstungen erreichen und private oder öffentliche Unternehmer, Verwaltungen und Behörden, die sich nicht darum bemühen, müssen als pflichtvergessen und gemeinschädlich bezeichnet werden.

#### **4. Zerstörung alter Denkmäler aus falscher Verschönerungssucht**

Wie dem mißverstandenen Fortschritte, so fallen auch einer falschen Verschönerungssucht viele alte Denkmäler zum Opfer, und zwar sowohl in der kirchlichen als auch in der profanen Kunst.

In früheren Zeiten war das künstlerisch Wertvollste, Höchste gerade gut genug, um Gotteshäuser zu schmücken. Heute scheint sich dies ins gerade Gegenteil verwandelt zu haben, da man in den Kirchen so oft das Gute zerstört, um es durch schlechte Fabrikware zu ersetzen. Gewöhnlich spielt sich der Vorgang folgendermaßen ab. Man beginnt Geld für die „Verschönerung“ der Kirche zu sammeln. Sind einige hundert Kronen beisammen, werden Preislisten bestellt und man wählt aus ihnen neue Altäre, Bilder, Beichtstühle, Orgeln, die man, ohne kunstverständigen Rat einzuholen, kommen läßt. Die alte Einrichtung wird vernichtet oder verkauft, und die alten schönen Kunstwerke schmücken dann oft den Salon eines Millionärs, während das Gotteshaus als angestrebte Verschönerung und Ersatz für die alten Kunstgegenstände einen Schund erhält, den jeder, der nur eine Ahnung von wirklicher Kunst hat, nur mit Entrüstung als eine unwürdige Verunstaltung und als ein Zeugnis des künstlerischen Tiefstandes der kirchlichen Kunst betrachten kann. Außerdem werden die Wände mit Malereien bedeckt, die für ein Varieté zu schlecht wären, die Fenster mit schreienden, abscheulichen Glasgemälden verglast, der Fußboden mit Schamotteplatten, wie man sie in Badeanstalten sieht, gepflastert. Dieser Triumph der Geschmacklosigkeit, dessentwegen man all das zerstörte, was vorangehende Generationen im edlen Wetteifer geschaffen haben, wird als ein freudiges Ereignis und als eine fromme Tat gefeiert. In Wirklichkeit sind solche Verschönerungen ein beklagenswerter Verlust und, mag die Absicht noch so gut gewesen sein, ein großer Fehler, der sich zumeist in kurzer Zeit schon rächt. Denn der Talmiglanz der Fabrikware verblaßt schnell, die wertlosen Einrichtungsstücke sind so unsolid gearbeitet, daß sie in wenigen Jahren auseinanderfallen und die künstlerisch wertlose Ausschmückung wird, nachdem sie den Wert der Neuheit verloren hat, auch denen unleidlich, die sie verschuldet haben. Man verteidigt solche falsche Verschönerungen gewöhnlich mit einem Hinweis auf den Wunsch der Bevölkerung, die daran Gefallen findet, oder mit der Behauptung, die alte Einrichtung sei viel zu einfach und unansehnlich gewesen. Die Bevölkerung hat zumeist kein selbständiges Kunsturteil, ihr gefällt das Neue, weil es neu ist, und selbst wenn tatsächlich die neuen wertlosen Machwerke bei ungebildeten Leuten einen gewissen Anklang finden sollten, ist es doch offenkundig falsch, daß man nur auf sie Rücksicht nimmt, indem man das zerstört, was kunstsinnigen und gebildeten Menschen teuer war. Die Kirche hat in allen Zeiten während ihres neunzehnhundertjährigen Bestandes die Bevölkerung zum Höchsten, was die Kunst bot, herangezogen und nicht die Kunst der Unbildung geopfert. Die alten Werke der kirchlichen Kunst haben, mögen sie kostbar oder schlicht, reich oder einfach sein, Stil und Charakter, man empfindet ihnen gegenüber, daß sie künstlerischer Sinn mit Liebe, Sorgfalt und Überlegung geschaffen hat, der Genius loci, die bodenständige Überlieferung und die allgemeinen Errungenschaften der Kunst sprechen aus ihnen, wogegen die Mehrzahl der

Gegenstände, denen sie weichen müssen, nicht etwa Schöpfungen einer neuen kirchlichen Kunst, sondern öde und heimatlose Kunstsurrogate ohne Eigenart und künstlerischen Inhalt sind, deren Urheber und Verkäufer zumeist zur Kirche und Kunst gar kein Verhältnis haben, sondern ähnlich wie die Antiquitätenhändler nur ein Geschäft machen wollen.

Auch Gemeindeverwaltungen und Privatbesitzer richten durch verständnislose Verschönerungssucht sehr viel Unheil an. Wie viele alte schöne Rathäuser oder andere öffentliche Gebäude wurden in den letzten Jahrzehnten niedergerissen und durch dem „Ansehen der Stadt entsprechendere“ Neubauten ersetzt, bei denen das würdigere Aussehen darin besteht, daß mit einem Zinskasernentypus nicht von Künstlern, sondern von Bauunternehmern aus Vorlagebüchern stammende Formen und Ornamente, die gerade in Mode sind, sinnlos verbunden werden. Während die alte bürgerliche Kunst bescheiden und zweckentsprechend war, eine gute lokale Handwerkerkunst, will man heute überall großstädtische Paläste haben, denen man die alten schönen Bürgerhäuser opfert und die, da man für wirkliche Paläste weder Geldmittel besitzt noch Künstler heranziehen kann, zumeist zu abstoßenden Mißgeburten der Baukunst sich gestalten. An Stelle der alten bodenständigen Kunst, ihre Werke vernichtend, tritt, durch diese falsche Prunksucht hervorgerufen, eine trostlose Gleichmacherei, die alten Orten ihre Schönheit raubt und sie in künstlerisch hohle, langweilige Allerweltsstädte verwandelt.

Es muß noch darauf hingewiesen werden, daß sehr oft die „Modernisierung und Verschönerung“ der Stadt nur ein Vorwand ist, während die eigentliche Ursache der Nutzen ist, den Bauspekulanten aus solcher Umgestaltung zum Schaden der Allgemeinheit ziehen, wogegen sich alle, denen das künstlerische Bild der Heimat wirklich am Herzen liegt, auflehnen sollten.

## **II. Der Wert des alten Kunstbesitzes**

Nachdem wir gehört haben, welche Gefahren den alten Kunstbesitz bedrohen, ist es notwendig, noch darauf hinzuweisen, wie sehr es sowohl aus idealen als auch aus ökonomischen Gründen notwendig ist, überall mit allen Mitteln diese Gefahren zu bekämpfen.

Es handelt sich dabei nicht nur, wie manchmal angenommen wird, um ein Interesse der Gelehrten und Kunstliebhaber. Gewiß ist es für die Kunstgeschichte von größter Wichtigkeit, daß ihre Quellen, die Denkmäler der alten Kunst, vor der Zerstörung geschützt werden, und ohne Zweifel bedeutet die Vernichtung alter hervorragender Kunstwerke einen unermeßlichen Verlust für alle, die der Kunst ihr Leben geweiht haben. Doch daneben handelt es sich um etwas, was unvergleichlich wichtiger ist und für alle Menschen eine Bedeutung hat, ob sie nun gelehrt und kunstverständlich sind oder nicht.

Unser ganzes Leben ist wie nie früher von materiellen Bestrebungen und Einrichtungen durchdrungen: Industrie, Welthandel, technische Errungenschaften beherrschen es weit mehr als geistige Gewalten, so daß ein Zurückbleiben nach dieser Richtung hin sicher nicht zu befürchten ist. Doch es ist merkwürdig. Je mehr die Industrialisierung des Lebens fortschreitet, um so mehr wächst auch die Überzeugung, daß damit allein nicht den Lebensnotwendigkeiten Genüge geschieht, und die Sehnsucht nach Freuden und Empfindungen, die den Menschen über den materiellen Kampf ums Dasein erheben, wird immer mächtiger. Niemand wird leugnen, daß elektrische Straßenbahnen, breite Automobilstraßen, Lift und Telephon, Banken und Fabrikanlagen sehr nützliche Dinge sind und überall eingeführt zu werden verdienen, man wird sich jedoch heute auch immer mehr dessen bewußt, daß, da der Mensch keine Maschine ist, nicht darin allein sein Wohl beruht, und wer aufmerksam zu beobachten weiß, dem wird nicht entgehen, daß neben den materiellen Errungenschaften all das, was nicht nur mit dem Maßstabe der technischen Leistungen oder des materiellen

Nutzens bemessen werden kann: von den allgemein verständlicher Schönheiten der Natur bis zu den Tiefen einer neuen ernsten und idealen Lebensauffassung, von Tag zu Tag immer mehr an Bedeutung gewinnt. Zu den neuen Idealgütern gehört aber auch als eines der wichtigsten der alte Kunstbesitz, als Quelle solcher Eindrücke, welche ähnlich wie Naturschönheiten im Beschauer eine über den Alltag und dessen materielle Sorgen und Bestrebungen sich erhebende Stimmung auszulösen vermögen.

Diese Eindrücke können der verschiedensten Art sein. Sie können auf dem allgemeinen Kunstwert der Denkmäler beruhen, auf ihrer Wirkung in der Landschaft, auf ihrem Zusammenhange mit einem Ortsbilde, auf den Erinnerungen, die sich an sie knüpfen, oder auf dem Altersspuren, die sie adeln und zugleich im Beschauer Vorstellungen vom Werden und Vergehen erwecken. Darin liegt der größte Wert der heutigen Freude an alten Kunstwerken, daß sie nicht auf bestimmte Denkmälergruppen oder Menschenklassen beschränkt ist. Eine einfache Dorfkapelle, eine efeuumsponnene Ruine, ein altes Landstädtchen kann uns nicht minder Genuß bereiten wie eine stolze Kathedrale, ein fürstlicher Palast oder ein reichhaltiges Museum. Und dieser Genuß ist allen zugänglich, die geistiger Genüsse überhaupt fähig sind. Nicht nur einzelne Werke der alten Kunst haben an Wert gewonnen, sondern alles, was alte Kunst geschaffen hat, wurde uns kostbar, und zwar nicht als eine Summe von historischen Tatsachen oder künstlerischen Vorbildern, sondern als ein lebendiger Inhalt unseres ganzen Geisteslebens.

Das drückt sich vielleicht am deutlichsten aus in dem rapid wachsenden Besuche alter Städte oder der Städte, die alte Denkmäler enthalten. Die auf seinen Denkmälern beruhende Schönheit eines Ortes würde nicht minder zum Anziehungspunkt für die Allgemeinheit als die landschaftliche Schönheit einer Gegend, und es ist schon deshalb aus rein wirtschaftlichen Gründen gemeinschädlich, alte Denkmäler zu zerstören, da modernisierte, schablonenhaft umgebaute, ihrer Denkmäler beraubte Orte und Länder niemand aufsuchen wird.

Die künstlerische und geistige Verarmung, die mit solchen Verwüstungen verbunden ist, bedeutet freilich einen noch weit größeren Verlust als die wirtschaftliche. Es kann nicht jeder weite Reisen machen, um in der Ferne alte Kunstwerke aufzusuchen, und man bringt viele Menschen überhaupt um alles, was ihnen alte Kunst bieten kann, wenn man die Kunstdenkmäler ihrer Heimat vernichtet. Man verarmt ihr Leben, wenn man ihre Umgebung künstlerisch verarmt, und löst die engsten Bande, die sie sonst mit der Heimat verbunden haben.

### III. Der Umfang des Denkmalschutzes

Dieser neue Wert, den alte Kunstwerke für unser ganzes Leben gewonnen haben, verleiht dem Denkmalschutze eine allgemeine Bedeutung. Er beruht nicht nur auf dem Bestreben, Kunst und Wissenschaft zu schützen, sondern ist zugleich vom Standpunkte der allgemeinen Volksbedürfnisse so notwendig, wie etwa die Fürsorge für das Schulwesen. Es ergibt sich aber aus dem Gesagten auch, daß sich der Denkmalschutz nicht nur auf einzelne hervorragende Kunstwerke beschränken kann, sondern alles umfassen muß, was als künstlerisches Gemeingut im oben dargestellten Sinne angesehen werden kann. Und das Geringe bedarf da oft mehr des Schutzes als das Bedeutende. Es dürfte kaum jemand so töricht sein, Gemälde von Dürer oder von Tizian vernichten zu wollen oder die Abtragung der Stephanskirche zu beantragen. Doch überall bedroht ist das, was nicht in den Handbüchern der Kunstgeschichte hundertfach abgebildet und in den Reiseführern mit einem Stern versehen ist und doch des Schutzes bedarf, weil es in seinen Grenzen nicht minder veredelnd wirkt und unersetzlich ist wie die weltberühmten Kunstwerke.

Ebensowenig wie nur auf die berühmten Kunstwerke darf der Denkmalschutz auf diesen oder jenen Stil beschränkt sein. Als man sich im vorigen Jahrhundert eifriger mit der alten Kunst zu beschäftigen begonnen hat, ließ man sich dabei gewöhnlich von einseitiger Vorliebe für diesen oder jenen Stil leiten, den man unter dem Einflusse der jeweiligen künstlerischen Richtung für den einzig berechtigten erklärte. So gab es Klassizisten, Gotiker, Renaissancebewunderer,





STEPHANSKIRCHE, WIEN. Bild: Öffentliche Domäne.

die nur den griechischen, den gotischen, den Renaissancestil für den allein wahren und schönen hielten. Diese Einseitigkeit der Künstler und Kunstschriftsteller war aber in doppelter Beziehung sehr unheilvoll für die Denkmalpflege. Einmal blieb man bei der Vorliebe für einen bestimmten Stil nicht stehen, sondern verdammt zugleich als eine Verirrung und Geschmacklosigkeit jeden andern. Besonders der Barockstil, als der jüngste von den historischen Stilen und als jener, von dem man sich abgewendet hat, um zu den Formen früherer Kunstperioden zurückzukehren, wurde fast allgemein verurteilt, was zur Folge hatte, daß barocke Kunstdenkmäler nicht nur als angeblich minderwertige aus dem Denkmalschutze ausgeschlossen waren, sondern auch ihre Beseitigung als künstlerische Forderung aufgestellt wurde. Viele barocke Gebäude, Statuen, Gemälde sind dieser Forderung zum Opfer gefallen.

Noch verhängnisvoller war eine zweite Folgerung, die man aus diesem Stildogmatismus gezogen hat. Da man nur einen Stil für berechtigt hielt, erklärte man, daß bei Bauwerken, die nach und nach in verschiedenen Zeiten entstanden sind und ausgebaut oder umgebaut wurden oder anderen Ausschmückung und Einrichtung verschiedene Zeiten beteiligt waren, alle späteren dem ursprünglichen Stile widersprechenden Zutaten oder Umänderungen beseitigt werden müssen. Besonders in der kirchlichen Kunst hatte diese Anschauung die größten Verheerungen zur Folge. Denn alte Kirchenbauten waren fast nie stilistisch einheitlich, da sie entweder aus praktischen Gründen oder durch das Bestreben, sie ansehnlicher zu gestalten, zumeist eine neue Gestalt und eine neue Ausschmückung bei Belassung des alten Kerns erhalten haben, ja vielfach zum Spiegelbild des künstlerischen Schaffens vieler Generationen und Jahrhunderte geworden sind. Dies hat man als eine Verunstaltung bezeichnet, und in unzähligen Kirchen wurde alles zerstört oder entfernt, was dem ursprünglichen Stile des Baues nicht entsprach, und durch Nachahmungen in diesem Stil ersetzt. Die prunkvollsten und schönsten Altäre, die reichsten Stukkaturen, die wichtigsten Skulpturen und Gemälde wurden diesem falschen Grundsatz geopfert, was bei uns in Österreich besonders beklagenswert ist, weil unsere Kirchen zum großen Teil im XVII. und XVIII. Jh. ihren reichen Schmuck erhalten haben. Auch die baulichen Veränderungen, die die Kirchen im Laufe der Zeiten erfahren haben, versuchte man in unzähligen Fällen unter dem Schlagworte der anzustrebenden Stileinheit und Stilreinheit ungeschehen zu machen, indem man die Anbauten aus späteren Zeiten demolierte und die umgebauten Teile in dem „ursprünglichen Stile“ ; neu ausführte. Daß dadurch fast immer den alten Bauwerken ein unersetzlicher Schaden zugefügt wurde, sieht man heute allgemein ein, da jedoch solche Bestrebungen besonders bei der Geistlichkeit noch immer nicht ganz verschwunden sind, ist es notwendig, darauf hinzuweisen, wie falsch die Voraussetzungen sind, auf die sie sich stützen.

Es ist vor allem falsch, diesen oder jenen Stil für den einzig berechtigten zu halten, da die Kunst in ihrer tausendjährigen Entwicklung nicht auf Grund einer allgemein gültigen Formel beurteilt werden kann, sondern nach ihren künstlerischen Absichten und Leistungen gewertet werden muß, die naturgemäß in verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Ländern verschieden waren. Die Kunst wäre keine Kunst, wenn sie, wie dies die Propheten eines bestimmten Stils im vergangenen Jahrhundert verlangt haben, ihre Werke nach einem Rezept gebildet hätte. Im Zusammenhange mit neuen Bedürfnissen und Anschauungen entwickelte sie sich wie die Sprache und Literatur, und es ist entweder nur eine willkürliche Theorie oder ein unbegründetes Vorurteil, wenn man nur das, was in einer bestimmten Zeit entstanden, für erhaltungswürdig hält, alles andere aber, die Verkörperung des künstlerischen Bestrebens und der künstlerischen Ideale vieler Jahrhunderte, als minderwertig und wert vernichtet zu werden erklärt. Es ist eine lächerliche Anmaßung, eine Kunst, die Werke wie die Karlskirche in Wien oder die Stiftskirche in Melk geschaffen hat, als eine nichtswürdige Pfuscherei zu bezeichnen, und selbst, wenn sich die Vorliebe und das allgemeine Interesse diesem oder jenem Stile mehr zuwenden sollte, so ergibt sich daraus noch lange nicht das Recht, alles andere zu beseitigen, weil einer andern Zeit das angeblich nicht Beachtenswerte sehr wertvoll werden kann, wie wir es ja tatsächlich mit den Werken der Barockkunst erlebt haben.



KARLSKIRCHE, WIEN. Bild: Öffentliche Domäne.



STIFTSKIRCHE, MELK. Bild: Öffentliche Domäne.

Oft hat man sich bei der Bevorzugung der einzelnen Stile auch auf Gründe berufen, die weniger mit der künstlerischen Form als mit anderen Gesichtspunkten zusammenhängen, indem man z. B. den gotischen Stil für kirchlicher erklärte als den barocken, was jedoch jeder Berechtigung entbehrt, da der Barockstil mit der größten Blüte des religiösen Lebens verbunden war und besonders in Österreich weit enger mit der heutigen kirchlichen Überlieferung zusammenhängt als die in Frankreich entstandene Gotik des Mittelalters.

Die weitaus überwiegende Mehrzahl jener denen alte Denkmäler Freude und Genuß bereiten, weiß nur wenig von alten Stilen und denkt kaum, wenn sie tiefergriffen eine wunderbare alte Kirche oder ein herrliches altes Stadtbild betrachtet, daran, ob die einzelnen Formen diesem oder jenem Stile angehören. Die Wirkung der alten Denkmäler auf die Phantasie und das Gemüt beruht nicht auf einem Stilgesetz, sie wird hervorgerufen durch die konkrete Erscheinung, die sich aus einer Verbindung allgemeiner Kunstformen mit lokaler und persönlicher Eigenart, mit der ganzen Umgebung und mit all dem, wodurch die geschichtliche Entwicklung das Denkmal zum Wahrzeichen dieser Umgebung erhoben hat, zusammensetzt. Kirchen oder andere Gebäude, Straßen und Plätze, die im Laufe der Zeiten allmählich ihren aus verschiedenen stilistischen Elementen bestehenden künstlerischen Charakter erhalten und bewahrt haben, gleichen beseelten Wesen, wogegen sie alles Lebendige und Anziehende verlieren und sich in langweilige Bilderbuchbeispiele verwandeln, wenn man sie gewaltsam stilistisch vereinheitlicht. So muß sich aber der Denkmalschutz nicht nur auf alle Stile der Vergangenheit erstrecken, sondern überall auch die lokale und historische Eigenart der Denkmäler erhalten, die nach irgendwelchen Regeln zu korrigieren wir nicht befugt sind, weil wir durch solche Korrekturen in der Regel gerade das zerstören, was auch den bescheidenen Denkmälern einen unersetzlichen Wert verleiht.

#### IV. Falsche Restaurierungen

Es ist auch ein Irrtum, wenn man glaubt, daß durch sogenannte stilgetreue Umbauten und Rekonstruktionen den Bauten ihre ursprüngliche Form gegeben werden kann. Das ist schon deshalb nicht möglich, weil man in der Regel nicht weiß, wie die ursprüngliche Gestalt beschaffen war, und sich damit begnügen muß, sie so auszuführen, wie sie beiläufig hätte sein können. Dieses Beiläufige kann aber nie das wirklich einst Gewesene ersetzen, weil die alten Bauwerke nicht nach einem Schimmel ausgeführt wurden, wie so vielfach die modernen, sondern jedes eine verschiedenartig bedingte künstlerische Lösung war, die man ebensowenig wiederherstellen, wie man einen mittelalterlichen Menschen aus dem Grab erwecken kann.

Doch selbst da, wo man durch diese oder jene Anhaltspunkte darüber unterrichtet ist, wie der Bau ursprünglich gebaut war, ersetzt eine Rekonstruktion nicht das, was von der ersten Anlage im Laufe der Zeiten verloren ging, weil eine Nachahmung überhaupt nie das Original ersetzen kann. Es kommt bei einem Kunstwerk nicht nur auf die allgemeine Anlage an, sondern auch auf die Durchführung. Man kann noch so überzeugt sein, daß dort oder da ursprünglich eine Säule, ein Pfeiler, ein Maßwerk sich befunden habe, die neue Säule, der neue Pfeiler, das neue Maßwerk wird in dem alten Baue doch stets als ein fremdes Element erscheinen, weil die Ursprünglichkeit fehlt, die sich, wie bei einer Handschrift, in jeder Linie zeigt und die auch der gelehrtesten Rekonstruktion nicht verliehen werden kann. Man opfert das echte Ursprüngliche, was spätere Zeiten geschaffen haben, ohne etwas anderes dafür zu erhalten als eine mehr oder weniger plumpe Nachahmung, die, wie jeder Antiquitätenhändler weiß, wertlos ist und die in Verbindung mit alten Kunstwerken in jedem künstlerisch fühlenden Menschen den Eindruck eines unerlaubten Schwindels und einer unerträglichen und abstoßenden Profanation hervorruft.

Weitgehende Umbauten und Rekonstruktionen alter Denkmäler sind daher nicht nur aus dem Grunde zu vermeiden, weil sie wertvolle Denkmäler späterer Perioden zerstören, sondern auch deshalb, weil sie die Gestalt und Erscheinung des Denkmals willkürlich verändern und es dadurch in seiner Wirkung künstlerisch und historisch entwerten.

Dasselbe gilt aber auch für alle Restaurierungen, die über das Maß des Notwendigen hinausgehen.

Die Mehrzahl der alten Kunstwerke hat sich naturgemäß nicht unbeschädigt erhalten. Alte Architekturen weisen verschiedene Gebrechen auf, die Mauern haben Sprünge bekommen oder sind verwittert, die dekorativen Bauteile wurden defekt, die Altäre morsch, die Altarbilder dunkel und die Wandgemälde haben sich nur in Fragmenten erhalten, werden zu Staub oder lösen sich von der Mauer ab. Solche Schäden müssen selbstverständlich der Erhaltung der Denkmäler wegen nach Möglichkeit behoben werden.

Doch in neunzig von hundert Fällen ging man in den letzten Jahrzehnten über die notwendigen Erhaltungsmaßregeln hinaus. Man sicherte nicht nur bei den sogenannten Restaurierungen das Bestehende, sondern ersetzte auch alles Fehlende und erneuerte das Beschädigte. Burgruinen wurden wieder aufgebaut und in falsche Burgen verwandelt. Fehlende oder beschädigte Architekturteile wurden ergänzt oder erneuert, Statuen wurden überarbeitet, durch Kopien ersetzt oder neu angestrichen und Gemälde wurden nicht mit Sorgfalt vor weiterer Zerstörung bewahrt, sondern einfach übermalt. Durch solche Restaurierungen werden alte Denkmäler nicht vor dem Verfall geschützt, sondern im Gegenteil in jeder Beziehung zugrunde gerichtet. Sie verlieren, wenn man sie willkürlich verändert, ihre historische Bedeutung und verwandeln sich in sehr unzuverlässige Zeugnisse von dem künstlerischen Willen und Können der Vergangenheit, denen mehr oder weniger der Wert der Originalität genommen wurde. Ein übermaltes altes Wandgemälde ist als historisches Denkmal beinahe wertlos und kann mit einer gefälschten Urkunde verglichen werden. Jeder gebildete Mensch weiß, daß man historische Dokumente nicht fälschen darf, doch in der alten Kunst ist es noch immer nicht nur erlaubt, sondern sogar sehr beliebt. Daß durch willkürliche und zu weit gehende Restaurierungen auch der künstlerische Wert vernichtet wird, bedarf wohl keines Nachweises. Aus Werken der alten Kunst werden Werke der Kunst der Restauratoren, die nicht immer die beste ist und die, selbst wenn sie die allerbeste wäre, doch nie ein altes unberührtes Denkmal ersetzen kann, weil wir an alten Kunstwerken alte und nie neue Kunst bewundern wollen. Ein alter gotischer Altar büßt zwei Drittel seines künstlerischen Wertes ein, wenn man die Statuen, die ihn schmücken, überarbeitet und in bunten Farben neu polychromiert, da eine solche radikale Herstellung von dem individuellen Charakter, den jedes echte alte Kunstwerk hat und durch den es sich von Nachahmungen unterscheidet, fast nichts übrig läßt. Vernichtet man aber diesen ursprünglichen Charakter, vernichtet man in den meisten Fällen auch jede andere Wirkung, die ein unberührtes Denkmal auf den Beschauer ausübt. Eine altersgraue Kirche, die man so restauriert, daß sie funkelnagelneu aussieht, indem man die Inneneinrichtung auf den Glanz herrichten, vergolden und staffieren, die Wände blitzblank verputzen oder anstreichen, die Dächer mit Eternit bedecken ließ, verliert fast alles, was vorher ihr Bild lieb und wert erscheinen ließ. Sie gleicht nach der Restaurierung einem langweiligen Neubau, die Poesie, die Stimmung, der malerische Reiz, die sie umgaben, sind verschwunden und das Ergebnis der oft mit großen Kosten verbundenen Restaurierung ist nicht Erhaltung, sondern Zerstörung und Verunstaltung. Solche Restaurierungen, die oft mit empörender Leichtfertigkeit unberufenen Händen anvertraut wurden und denen ebenfalls unzählige alte Kunstwerke zum Opfer gefallen sind, müssen Überall auf das entschiedenste bekämpft werden.

Das besagt jedoch nicht, wie man manchmal einwendet, daß man Kirchen in Museen verwandeln will. Die alten Kunstwerke sind uns unvergleichlich mehr als nur Musealgegenstände. Sie sollen überall unser Leben verschönern, und schon deshalb ist es notwendig, daß sie im steten Zusammenhange mit dem Leben bleiben und nicht als etwas Ausgemustertes, der Gegenwart Entrücktes betrachtet und behandelt werden. Deshalb sollen und müssen auch alle Herstellungen vorgenommen werden, welche notwendig sind, wenn man die Kunstwerke ihrer alten Bestimmung nicht entziehen will. Wie weit man dabei gehen darf, muß der

Entscheidung der dazu berufenen Organe überlassen werden, wohl kann aber als allgemeine Regel gelten, daß die Restaurierung nie der Selbstzweck sein darf, sondern nur ein Mittel bedeutet, die Denkmale in ihrem Bestande und in ihrer Wirkung zu sichern und für kommende Geschlechter pietätvoll zu erhalten.

## V. Allgemeine Pflichten

Aus den Gefahren, die den alten Denkmalbesitz bedrohen, ergeben sich für die Allgemeinheit Forderungen, die wir noch einmal, da in diesen Fragen die größte Eindringlichkeit notwendig ist, zusammenfassen wollen: Alles, was die Kunst geschaffen hat, ist ein kostbares Produkt und Gut der geschichtlichen Entwicklung, dessen Erhaltung im Interesse der Allgemeinheit gelegen ist und jedem einzelnen, den Gemeinden und Völkern, der Kirche und dem Staate bestimmte Pflichten auferlegt. Sie gehört zum Pflichtenkreise eines jeden gebildeten Menschen. Wer in Denkmälern nichts anderes sieht als altes „Gerümpel“, das je nach Umständen so bald als nur möglich zu beseitigen oder „nutzbringend“ in der Kalkgrube, bei Neubauten, im Ofen oder beim Trödler zu verwerten sei, ist, welcher sozialen Schichte auch immer er angehören mag, ein roher Mensch ohne Bildung und Erziehung, der nicht anders zu beurteilen und zu behandeln ist, als wenn er sonst irgendwie die elementarsten Rücksichten, die jeder zivilisierte Mensch den idealen Gemeingütern gegenüber haben muß, verletzen würde.

Die Denkmalpflege gehört zu dem Pflichtenkreis der Gemeinden und Nationen. Es gibt kaum eine Gemeinde oder eine Nation, die nicht stolz wäre auf die Werke der heimatlichen Kunst, die man in den Museen vereinigte. Man zeigt sie mit erhebendem Selbstbewußtsein den Gästen und wäre mit Recht im höchsten Maß empört, wenn jemand diese Kunstschätze entwenden oder zerstören wollte. Und doch sind die Museen, so Wertvolles sie auch enthalten mögen, nur ein Nothafen für versprengte Kunstwerke, während das große künstlerische Vermächtnis der kommunalen oder nationalen Vergangenheit in den Denkmälern liegt, die sich an Ort und Stelle eingewurzelt im heimatlichen Boden erhalten haben. Das sehen auch seit langer Zeit schon viele Leute ein, wo es sich um fremde Kunst handelt, indem sie weite Reisen unternehmen, um alte Kunstwerke im Rahmen ihrer Entstehungsvoraussetzungen kennen zu lernen, doch dessen ungeachtet schauen dieselben Menschen müßig zu oder helfen gar, wenn in ihrer Heimat alte Denkmäler zerstört werden, als ob sie dort weniger wertvoll wären als in Italien oder in den Niederlanden. Sie versündigen sich dadurch nicht nur an allgemeinen Kulturgütern, sondern auch ganz besonders an ihrer Vaterstadt und an ihrer Nation, die sie noch weit mehr berauben, als wenn sie das, was in den Museen gesammelt wurde, verkaufen oder zerschlagen würden. Das gilt ganz besonders für die Gemeindeverwaltungen und für alle Organe der nationalen Fürsorge. Es ist ein Pharisäertum, von Heimatliebe zu sprechen und das zu zerstören oder zu verschleudern, was der Heimat außer der Natur ihren sinnfälligen Charakter gibt: die Werke der Ahnen, die sie bewohnt haben, die Spuren des künstlerischen Geistes, der sie befruchtete und der in ihrem Bilde, in ihren Monumenten weiterlebt. Mit Ausnahme einer gewaltsamen Änderung der Sprache könnte ein Volk in seinen geistigen Gütern nichts mehr schädigen als eine gewaltsame Vernichtung seines Denkmalbesitzes. Deshalb ist aber Denkmalschutz zugleich Heimatschutz - in Tat umgesetzte Heimatliebe - und muß überall mit dem größten Nachdrucke gefordert, von den Korporationen und Ämtern durchgeführt und jedem einzelnen anerzogen werden, wo Gemeinsinn, Heimat und nationale Ehre nicht leere Worte sind.

Die Denkmalpflege gehört zu dem Pflichtenkreise der Geistlichkeit, sowohl aus allgemeinen wie auch aus kirchlichen Gründen. Priester, die ohne zwingenden Grund alte Kunstwerke zerstören und verschachern und darin dem Beispiele der Kirchenverwüster folgen, die unter dem Einflusse der französischen Revolution gegen die Zeugnisse der Vergangenheit gewüthet haben, setzen sich der Gefahr aus, nicht anders beurteilt zu werden als diese. Sie handeln gemeinschädlich und kulturwidrig auf einem Gebiete der geistigen Bildung, auf dem die Kirche

in allen früheren Zeiten die Führung hatte und veredelnd wirkte, und schädigen überdies auch direkt das religiöse Leben, indem sie das Bewußtsein der historischen Kontinuität untergraben und Empfindungen beleidigen, die sie als Quelle einer tieferen Lebensauffassung und Pietät unterstützen sollten.

Schon aus dem Gesagten ergibt sich, dass die Erhaltung alter Denkmäler auch zu den Pflichten der staatlichen Behörden gezählt werden muß; nicht nur deshalb, weil es sich um allgemeine Kulturwerte handelt, die zu schützen unter allen Umständen zu den staatlichen Obliegenheiten gehört, sondern auch deshalb, weil der alte Denkmalbesitz sowohl materiell als ideell zu den kostbarsten Gütern eines jeden Staatslebens gezählt werden muß, dem mit den monumentalen Zeugnissen seiner Vergangenheit auch die wichtigsten geistigen Stützen der staatlichen Autorität und Erziehung entzogen werden, die ihn von neu entstehenden politischen Bildungen unterscheiden. Deshalb sind staatliche Behörden, welche alte Bauten oder andere Denkmäler ohne zwingenden Grund zerstören oder zugrunde gehen lassen, nicht minder pflichtvergessen, als wenn sie andere öffentliche und staatliche Güter verschleudern würden. Als zwingender Grund können aber fiskalische Gründe nicht angesehen werden, da es sich um höhere Staatsinteressen handelt, die nicht mit dem Maßstabe der Betriebsersparnisse allein bemessen werden können, ja die so wichtig sind, daß staatliche Organe, die dagegen handeln oder auch nur unterlassen sie zu fördern, als illoyal und gemeingefährlich bezeichnet werden müssen.

Dieser hohen Bedeutung des Denkmalschutzes für allgemeine und ganz besonders auch staatliche Interessen entsprechend hat man überall staatliche Institute geschaffen und staatliche Funktionäre bestellt, denen die Obhut des alten Kunstbesitzes anvertraut wurde.

Statt sie zu unterstützen, erschwert man ihnen freilich noch immer oft ihre Aufgabe, indem man sie wie Störenfriede behandelt, die sich in Sachen hineinmischen, welche sie nichts angehen, und die das freie Verfügungsrecht der Besitzer beschränken wollen. Es gibt leider noch immer viele gesellschaftlich hochstehende Persönlichkeiten, die zu sagen pflegen: Ich werde mir doch nicht vom Konservator X oder Y vorschreiben lassen, was ich zu tun oder zu unterlassen habe. Sie vergessen dabei, daß sie in zahlreichen anderen Angelegenheiten, die im öffentlichen Interesse eine staatliche Ingerenz erfordern, z. B. in Fragen der allgemeinen Bauvorschriften, des Wasserrechtes, der Forstwirtschaft, der Hygiene, diese Ingerenz als selbstverständlich und vollständig berechtigt betrachten und deshalb es gar nicht auf sie ankommen lassen, und daß es sich nicht um den Konservator X oder Y handelt, sondern um Erfordernisse und Pflichten, an die ein gut erzogener und gebildeter Mensch ebensowenig erst erinnert werden sollte, wie etwa daran, daß er in Gesellschaft Anstand und gute Sitten nicht verletzen darf.

Man wendet zuweilen ein, die Anschauungen darüber, was vom Standpunkte der Denkmalpflege in diesen oder jenem Falle zu geschehen hat, wären unklar und die Entscheidung sei schließlich Geschmacksache, in der es keine Vorschriften gibt.

Das ist ganz und gar unrichtig.

Was man fordert und überall fordern muß, ist Pietät für den überlieferten Denkmalbesitz und dessen möglichst unverminderte Erhaltung in der alten Umgebung, Form und Erscheinung. Dies ist eine klare eindeutige Forderung, bei der es gar nicht darauf ankommt, wer sie vertritt und auf die erst aufmerksam gemacht werden zu müssen, nicht sehr ehrenvoll ist. Man hat ihr in den meisten Staaten längst eine gesetzliche Form gegeben und wo dies, wie in Österreich, noch nicht der Fall ist, muß um so dringender gefordert werden, daß der gesetzliche Zwang durch guten Willen und gute Beispiele ersetzt werde.

Dies sei auch ganz besonders jenen Sammlern gesagt, deren leidenschaftliches und vom Standpunkte der Denkmalpflege nichts weniger als zu billigendes Begehren, alte Kunstwerke um jeden Preis in ihren Besitz zu bringen, am meisten dazu beiträgt, daß überall der mobile Denkmalbesitz systematisch aus dem Boden, dem er entsprang, herausgerissen und in alle Winde zerstreut wird.

Doch auch an die Künstler muß ein Appell gerichtet werden. Es gibt leider noch sehr viele Künstler, besonders Architekten, die die alte Kunst als ihren Feind betrachten, sei es, weil sie sich von ihr emanzipieren wollen, als ob dies nicht am besten dadurch geschehen könnte, daß sie sie ganz in sich aufnehmen und dadurch künstlerisch bezwingen, sei es, weil sie in ihr eine Konkurrenz für ihre eigenen Werke fürchten. Andere gibt es wieder, die eine Verehrung für alte Kunstwerke heucheln, dabei sie jedoch plündern, indem sie durch schlechte Nachahmungen sie schädigen oder durch rücksichtslose Restaurierungen aus ihnen Nutzen ziehen. All das ist eines wirklichen Künstlers unwürdig und schlägt der neuen Kunst nicht minder tiefe Wunden als der alten. Wer nicht Ehrfurcht hat vor allem, was die Kunst je geschaffen hat, muß es sich gefallen lassen, daß auch seine Kunst leicht genommen wird, wie eine Marktware, die man nur nach Preis und Bedarf schätzt, und wem die künstlerische Eigenart der Kunstwerke der Vergangenheit nicht sakrosankt ist, darf nicht verlangen, daß man einen anderen Maßstab bei seinen Werken anwende.

Mit anderen Worten, und das geht wiederum nicht nur die Künstler an, die Werke der alten Kunst müssen uns mehr sein, als was sie nur ihrer materiellen Bestimmung nach sind, aber auch mehr, weit mehr als nur Antiquitäten, stilistische Vorbilder oder historische Quellen. Sie müssen als ein lebendiger, integrierender Teil unseres Wesens, unseres Werdeganges, unserer Heimat, unserer nationalen und allgemein europäischen Kultur, unserer geistigen und ethischen Errungenschaften und Prärogativen empfunden und so hoch gehalten werden, wie die Schätze der sprachlichen und literarischen Entwicklung, deren Widerspiel sie bilden.

## VI. Einige Ratschläge

### 1. Allgemeine Winke

Die allgemeinen Grundsätze der Denkmalpflege sind so klar und einfach, wie nur möglich. Sie lassen sich, wie schon angedeutet wurde, in zwei Postulate zusammenfassen:

- Die möglichste Erhaltung der Denkmäler in ihrer alten Bestimmung und Umgebung,
- in ihrer unverfälschten Gestalt und Erscheinung.

In der praktischen Durchführung ergibt sich freilich aus diesen Grundsätzen eine Fülle von mannigfaltigen Aufgaben und Pflichten, die durch Regeln nicht erschöpft werden können, zu deren Bewältigung aber immerhin einige bestimmte Ratschläge nützlich sein dürften.

### 2. Ruinen

Bei Ruinen muß vor allem darauf Bedacht genommen werden, daß nicht das zerstört wird, worauf der eigenartige Reiz der Ruinen beruht. Es ist dies der Charakter eines dem Walten der Zeiten zum Opfer gefallenen Bauwerkes und die malerische Erscheinung in der Landschaft. Eine ausgebaute Ruine ist keine Ruine mehr, sondern ein neues, zumeist mittelmäßiges Bauwerk.

Einige Maßnahmen, um allzu raschem Verfall vorzubeugen:

Risse in den Mauern sind auszufüllen, aus dem Gleichgewicht gekommene Wände zu stützen, mit Einsturz drohende Decken zu pölzen, sich loslösende Teile zu befestigen.

Doch die Stützen sind so anzubringen, daß sie nicht in dem Gesamtbilde der Ruine störend wirken, beim Ausfüllen der Risse und Fugen sind die Wände nicht mit Kalk zu verschmieren, die ausgezackten oberen Ränder der Mauern nicht etwa auszugleichen, sondern in ihrer unregelmäßigen Form zu belassen.



Vegetation ist dort zu beseitigen, wo sie das Mauerwerk sprengt, im übrigen ist sie zu schonen. Notwendige Ein- oder Zubauten sind als einfache, sich dem Gesamtbilde unterordnende Nutzgebäude ohne historisierende Formen auszuführen.

In der Nähe der Ruinen sind keine technischen Betriebe anzulegen, die Erderschütterung hervorrufen oder das Terrain untergraben würden.

### ***3. Erhaltung alter, im Gebrauch stehender Gebäude***

Sie erfordern eine ständige Fürsorge, durch die in vielen Fällen weitgehende Restaurierungen vermieden werden können.

#### **a) Schutz vor Feuchtigkeit**

Zu den großen Feinden alter Gebäude gehört die Feuchtigkeit, die daher ständig zu bekämpfen ist. Sehr oft liegt ihre Ursache, besonders bei den Kirchen, in mangelhafter Ventilation, so daß überall für eine ständige ausreichende Lüftung zu sorgen ist. Außerdem sind die Dächer in gutem Zustande zu halten. Das Regenwasser muß einen guten Ablauf haben, und die schadhaft gewordene Bedachung ist gleich auszubessern oder zu erneuern.

Wo die Feuchtigkeit im Grundwasser ihren Ursprung hat, müssen entsprechende Entwässerungsanlagen ausgeführt werden.

#### **b) Ausbesserungen**

Zeit und Abnutzung bringen es mit sich, daß bei alten Gebäuden fast immer etwas auszubessern ist. Fußböden werden ausgetreten, Fenster- und Türerahmen verwittern, der Verputz fällt ab. Man darf nicht warten, bis der Schaden einen großen Umfang angenommen hat, da durch rasche Behebung der kleinen Schäden große abgewendet, Kosten gespart und die Denkmäler im guten Zustand erhalten werden können.

Die Ausbesserungen sind jedoch immer so auszuführen, daß sie nicht störend wirken, sondern sich pietätvoll dem alten Charakter des Baues in Material und Form anpassen.

### ***4. Umfassende Erneuerungen***

Eine ganz besondere Vorsicht ist notwendig, wo größere Erneuerungen vorgenommen werden müssen, die zwar den Kern des Gebäudes nicht berühren, doch aber für die Erscheinung des Denkmals verhängnisvoll werden können. Dazu gehört in erster Linie die Erneuerung der Bedachung, der Tünche und der Fußböden.

#### **a) Bedachung**

Nicht nur die Form der Dächer, sondern auch das Material und die Farbe der Bedachung spielen in der Außenwirkung eines Denkmals eine große Rolle, weshalb Erneuerungen in demselben Material und womöglich mit teilweiser Benutzung der guten Teile der alten Bedachung erfolgen sollen, ungünstig wirkendes Bedachungsmaterial jedoch, wie Eternit, zu vermeiden ist.

#### **b) Tünche**

Ebenso sind zu vermeiden grelle unharmonische Wirkungen bei der Erneuerung des Verputzes oder der Tünche von außen oder im Innern. Ein schreiender roter oder gelber Anstrich, wie er oft noch bei alten Häusern oder Kirchen in der geschmacklosesten Weise angewendet wird, verunstaltet das Gebäude für viele Jahre. In der Regel wirkt bei einfachen Bauten ein schlichter grauer Verputz von außen oder eine weiße oder graue Tünche im Innern am günstigsten.

In Hausteil ausgeführte Gebäude und Gebäudeteile sind unverputzt zu belassen.

c) Fußböden

Auch bei den Fußböden ist es wie bei den Bedachungen am besten, Erneuerungen in demselben Material, aus dem der frühere Fußboden bestand, auszuführen. Billige Surrogate, wie bunte Zementfliesen, sind bei Gebäuden und Räumen, welche auf Würde und Monumentalität Anspruch erheben, zu verwerfen.

### **5. Weitgehende Umgestaltungen und Restaurierungen von alten Gebäuden**

Wo sich aus dem schlechten Zustande eines alten Baues oder aus praktischen Gründen die Notwendigkeit ergibt, Arbeiten vorzunehmen, welche die Substanz und die Form des Denkmals berühren, muß unbedingt fachkundiger Rat eingeholt werden.

Es ist jedoch ein Irrtum, wenn man glaubt, daß ein beliebiger Baumeister oder Architekt diesen Rat erteilen kann oder daß die Anwendung von alten Bauformen allein genügt, einen Architekten als geeigneten Fachmann erscheinen zu lassen. Die Restaurierung und Umgestaltung alter Bauwerke erfordert eine besondere Erfahrung und Vertrautheit mit den Grundsätzen und Erfordernissen der Denkmalpflege. Es ist daher dringend geboten, daß sich Besitzer oder Verweser alter Bauwerke, wenn es sich darum handelt, über einfache Ausbesserungen hinausgehende Restaurierungen, Umbauten oder Adaptierungen vorzunehmen, an berufene Organe der staatlichen Denkmalpflege wenden, denen es obliegt, unentgeltlich Ratschläge zu erteilen, ob und wie die geplanten Arbeiten auszuführen wären und wem sie anvertraut werden könnten.

Das gilt auch von Kirchnerweiterungen und Anbauten an alte Schlösser oder Häuser, die nicht von einem beliebigen Bauunternehmer entworfen werden dürfen, sondern bei denen man mit Verständnis und Sachkenntnis auf dem Gebiete der Aufgaben dieser Art verfaßte Projekte anstreben muß, die bei Wahrung der praktischen Bedürfnisse doch dem alten Bestand den geringsten Schaden zufügen und auf die Gesamtwirkung des alten Baues in seiner Umgebung Rücksicht nehmen.

### **6. Kircheneinrichtung**

Wie das Kirchengebäude, verlangt auch das Kirchenmobiliar ständige Pflege. Sie soll sich jedoch in der Regel auf eine vorsichtige Reinigung und Befestigung der sich loslösenden Teile oder Ergänzung kleiner Fehlstücke beschränken. Das leider vielfach noch immer beliebte Bronzieren oder Anstreichen von alten Statuen oder Holzschnitzereien ist ein Vandalismus.

Doch auch das nicht minder verbreitete Neufassen der Altäre, Kanzeln oder anderer Einrichtungsgegenstände, welches in einer neuen Bemalung und Vergoldung besteht, ist als eine Entwertung der Gegenstände und Verunstaltung der Kirche zu verdammen. Bei Beschädigungen der alten Bemalung und Vergoldung genügt gewöhnlich eine sorgfältige Ausbesserung. Auch wo der Erhaltungszustand des Kirchenmobiliars so schlecht ist, daß es als der Kirche unwürdig erscheint oder in seinem weiteren Bestande bedroht ist, darf es nicht voreilig als unbrauchbar verworfen oder irgendeinem Anstreicher zur „Neuherstellung“ ausgeliefert werden, sondern kann derart restauriert werden, daß es ohne Einbuße an altem künstlerischen Wert seinen Zweck wieder erfüllt und überdies der Kirche zur Zierde gereicht.

Auch da ist eine Anfrage bei den Organen der Denkmalpflege der beste Weg, Mißgriffe und Fehler zu vermeiden.

Es sei noch darauf hingewiesen, daß einer neuen Orgel wegen nicht immer der alte Orgelkasten zerstört werden muß, sondern sehr oft für die neue Maschine benutzt werden kann, und daß man nicht einen ganz neuen Altar ausführen muß, wenn man das alte drehbare Tabernakel durch ein feststehendes ersetzen will.

### **7. Skulpturen**

Werke der plastischen Kunst werden entwertet und verunstaltet, wenn sie überarbeitet, angestrichen oder neu polychromiert werden. Deshalb dürfen Steinskulpturen nicht abgestockt werden, sondern sind nur, wo es notwendig ist, mit weichen Bürsten zu reinigen.

Das Anstreichen der Statuen oder der plastischen Bauglieder und Dekorationen aus Stein oder Stukko mit Ölfarbe oder Tünche ist unzulässig, da dabei die Materialwirkung wie auch die Schärfe und beabsichtigte Wirkung der Formen verloren geht.

Bei plastischen Metallarbeiten ist auf die Erhaltung der Patina zu achten.

Bei Holzfiguren gilt dasselbe, was über Kircheneinrichtungen gesagt wurde: man vernichtet sie zur Hälfte, wenn man sie der alten Polychromie und Vergoldung beraubt.

Unbedingt muß von berufener Seite Rat eingeholt werden, wo es sich darum handelt, Skulpturen, deren wesentliche Teile zerstört wurden oder die in ihrem Material - z. B. Steinarbeiten durch Verwitterung, Holzarbeiten durch Holzwurm oder Fäulnis - bedroht erscheinen, vor weiterem Verfall zu retten und instand zu setzen.

### **8. Wandmalereien**

Die Mehrzahl der mittelalterlichen Kirchen und prunkvolleren Profanbauten war im Innern und oft auch von außen mit Wandmalereien geschmückt, von denen sich ein großer Teil unter der Tünche erhalten hat. Da solche Wandmalereien nicht nur von großer historischer Bedeutung sind, sondern auch einen kostbaren Schmuck der alten Gebäude bedeuten, ist bei Erneuerungen der Tünche oder bei anderen Arbeiten an den Wänden darauf zu achten, daß man die eventuell noch vorhandenen Wandgemälde nicht beschädigt. Sollten Spuren davon zum Vorschein kommen, darf die Bloßlegung nicht gewöhnlichen Mauern überlassen oder, wie so oft geschieht, vom begeisterten Finder selbst vorgenommen werden, sondern es ist eine Anzeige an die Denkmalbehörde notwendig, die dafür zu sorgen hat, daß die Bloßlegung und Sicherung der Malereien durch einen geschulten Restaurator durchgeführt wird, an den man sich auch zu wenden hat, wenn Wandgemälde, die nie unter der Tünche waren oder schon vor längerer Zeit bloßgelegt wurden, gereinigt oder neu an der Wand befestigt und vor Zersetzung geschützt werden sollen. Läßt man alte Wandmalereien übermalen, so bedeutet dies die Vernichtung ihres historischen und künstlerischen Wertes.

### **9. Holz- und Leinwandbilder**

die man nach Möglichkeit vor Kerzenruß und großen Temperaturwechseln wie auch vor Feuchtigkeit schützen soll, können von Zeit zu Zeit vorsichtig mit weichem Tuch abgewischt werden. Andere Manipulationen sind zu unterlassen.

Sollten aber die Bilder Schaden aufweisen, das Holz springen, die Leinwand sich wellen, die Farbe Blasen bilden oder sich abblättern, dürfen sie ebenfalls nicht einem beliebigen Maler oder Dilettanten anvertraut werden, die oft besonders Geistlichen ihre Dienste anzutragen pflegen und die ihnen anvertrauten Bilder nicht retten, sondern ganz zerstören. Auch unter den sogenannten Restauratoren sind nicht alle der schwierigen und verantwortungsvollen Aufgabe der Restaurierung alter Bilder gewachsen, weshalb auch da die größte Vorsicht notwendig ist und nichts ohne Rat der Denkmalbehörde geschehen soll.

### **10. Verschiedene Kunstgewerbliche Gegenstände im Kircheninventar**

In den meisten Kirchen hat sich eine Anzahl von alten kunstgewerblichen Objekten, Gold- und Silberarbeiten, Meßgewändern, Spitzen, Teppichen, Lampen, Leuchtern usw. erhalten. Sie sind in der Regel viel besser als neue Anschaffungen, weshalb man sie, solange sie im

guten Zustände sind, im Gebrauch belassen soll. Sind sie aber so schadhaft geworden, daß man sie nicht mehr benutzen kann, oder wurden sie aus einem anderen Grunde außer Gebrauch gesetzt, soll man sie nicht auf den Dachboden oder in die Rumpelkammer verbannen, wo sie rasch ganz zugrunde gehen oder weggeschleppt werden.

Man bewahre sie vielmehr sorgfältig in geeigneten Räumen unter Verschuß auf. Es werden auf diese Weise mit der Zeit bei den Kirchen kleine Kirchenmuseen entstehen, den Kirchen zur Ehre und zum Nutzen des allgemeinen alten Kunstbesitzes, dem dadurch viel erhalten bleibt, was sonst verloren ginge.

### **11. Kunsthandel**

Neben dem Privatbesitz ist der alte kirchliche Besitz die Hauptquelle des Kunsthandels. Jeder Geistliche soll und muß aber wissen, daß er Kunstwerke von anerkanntem Werte ohne Erlaubnis der höheren kirchlichen Behörden und ohne pflichtgemäße Anzeige an die staatliche Verwaltung zu veräußern nicht berechtigt ist und eine Pflichtverletzung begeht, wenn er dagegen handelt.

Sehr oft werden von Geistlichen alte Kunstwerke bona fide in der Meinung verkauft, daß sie keine besondere Bedeutung haben, wobei die Priester zum Schaden der Kirche und Denkmalpflege betrogen werden. Deshalb sollte sich jeder Priester zum Grundsatz machen, überhaupt nie aus seiner Kirche alte Kunstgegenstände zu verkaufen oder gegen neue zu vertauschen.

Man schenke dem Käufer nicht Glauben, wenn er behauptet, dies oder jenes sei ganz wertlos und er übernehme es nur aus Gefälligkeit oder deshalb, weil er für Gegenstände dieser Art ein besonderes Interesse habe.

Man lasse sich auch nicht durch hohe Summen verführen, die für anscheinend geringfügige Gegenstände geboten werden.

Man beachte nicht die Behauptung der Agenten, dieser oder jener Gegenstand sei der Kirche unwürdig und könnte bei einer Visitation Mißfallen erregen, was zu beurteilen Kunsthändler sicher nicht kompetent sind.

Was Kunsthändler und Sammler besitzen wollen, hat immer einen Wert, der der Kirche beim Verkauf dauernd verloren geht.

Man lasse sich von dem Vorsatze, nichts aus der Kirche zu verkaufen, auch durch einflußreiche Sammler oder durch Kirchenpatrone nicht abbringen.

Mutatis mutandis gelten diese Ratschläge zum großen Teil auch für alle, die für nichtkirchlichen öffentlichen Kunstbesitz verantwortlich sind, und für Privatbesitzer, die ja wohl zum Verkauf ihrer Kunstschatze durch äußere Umstände zuweilen gezwungen werden, die aber im allgemeinen wie in ihrem eigenen Interesse, um sich gegen krasse Übervorteilung zu schützen, nie versäumen sollen, die Kunstwerke, die sie verkaufen müssen, in erster Linie den öffentlichen österreichischen Museen anzutragen.

### **12. Neue Ausschmückung alter Gebäude**

Der größte Schmuck alter Bauten von außen und im Innern ist ihre geschichtliche Form und ihr altes Gepräge. Darauf muß bei jeder Neuausschmückung Rücksicht genommen werden. Besonders in der Neuausschmückung alter Kirchen begeht man da oft große Fehler.

#### a) Neue Ausmalung der Kirchen und neue Glasgemälde

Als das wichtigste Ziel einer neuen Ausschmückung der Kirchen pflegt man eine neue, möglichst reiche Ausmalung und neue, möglichst bunte Glasfenster zu betrachten. Beides kann aber einem alten Bau, statt ihn zu schmücken, den größten Schaden zufügen. In der Regel sind die neue malerische Ausschmückung und die neuen Glasgemälde an und für sich künstlerisch ganz wertlos, eine aus Vorlagebüchern zusammengesetzte unselbständige Sudelei, die die Kirche nicht schmückt, sondern verunstaltet. Dazu kommt, daß das Verständnis und Gefühl für das Zusammenwirken der monumentalen Raumwirkung und der monumentalen Malereien überhaupt als allgemeiner Besitz verloren gegangen ist, so daß in der Regel eine reiche ornamentale oder figurale Ausmalung und neue Glasgemälde in grellen Farben die Innenwirkung alter Bauten nicht wie einst verstärken, sondern zerreißen und zerstören. Deshalb wirkt in allen Kirchen eine einfache Tünchung in einem oder mehreren diskreten Tönen und weißes Kathedralglas in den Fenstern fast immer günstiger und würdiger als eine reiche figurale oder ornamentale Ausmalung oder bunte, neue Glasgemälde.

Wo man jedoch auf einen reichen neuen malerischen Schmuck an den Wänden oder in den Fenstern nicht verzichten zu können glaubt, muß zumindestens dafür gesorgt werden, daß die Entwürfe Künstlern in Auftrag gegeben werden, die nicht nach Schablonen arbeiten, sondern soviel Verständnis und Begabung besitzen, um ein Werk zu schaffen, das selbständigen künstlerischen Wert hat und dabei mit der monumentalen Gesamtwirkung des Baues und dessen altem Gepräge im Einklang steht.

#### b) Neue Kircheneinrichtung

Nebst der Rücksicht auf die Erhaltung des Bestehenden muß da bei Neuanschaffungen als die erste Regel gelten, nur gute und solide Sachen zu kaufen. Wertloser Tand und Fabrikware gehören nicht in ein Gotteshaus. Damit soll nicht gesagt werden, daß alles, was man anschafft, auch in bescheidenen Verhältnissen teuer sein muß. Man wird fast überall noch Handwerker finden, die für schlichte Landkirchen passende und den verfügbaren Mitteln entsprechende Einrichtungsstücke liefern können und deren Arbeiten, mögen sie noch so naiv oder derb sein, nie so beleidigend wirken werden, wie die charakter- und heimatlosen, von den Kunstfirmen nach allen Windrichtungen vertriebenen Massenerzeugnisse.

Wo jedoch in reicheren Kirchen Kunstvolleres, der alten Bedeutung der großen kirchlichen Kunst Entsprechendes geschaffen werden soll, da darf man nicht glauben, daß dies mit einigen hundert Kronen erreicht werden kann. Statt Minderwertiges zu kaufen, ist es besser, zu warten, bis die Mittel ausreichen, um bei hervorragenden Meistern Werke von bleibendem künstlerischen Werte zu bestellen.

### **13. Orts- und Stadtbild**

#### a) Auf dem Lande

So schwierig und mannigfaltig verwickelt die Fragen erscheinen könnten, die mit der Erhaltung der alten, durch zahlreiche neue Forderungen bedrohten Ortsbilder zusammenhängen, so einfach sind doch die Grundsätze, die dabei überall zur Richtschnur dienen sollen.

Man zerstöre nicht Altes nur deshalb, um Neues an dessen Stelle zu setzen.

Man ändere nicht ohne zwingenden Grund die historisch entstandene Anlage der Ortschaften und Städte, die Form der Plätze, die Breite und Richtung der Straßen.

Man zerstöre nicht alte Stadttore, Türme, Stadtmauern, Bildsäulen, selbst wenn sie einige Unbequemlichkeiten bedeuten.

Man opfere nicht alte Bauten dem „Verkehr“, der sich auf dem Lande auch ohne solche Opfer bewältigen läßt.

Man äffe nicht Großstädte nach.

Man baue nicht Häuser oder öffentliche Gebäude mit falschen Präentionen als Talmipaläste in verschiedenen Stilarten, sondern einfach und praktisch, wie sie früher ortsüblich waren und durch eine lange Tradition erprobt und bodenständig wurden.

Man achte darauf, daß sich jeder Neubau seiner Umgebung und dem Gesamtbilde des Ortes unterordne.

Man schone die Vegetation, die dieses Bild belebt und malerisch gestaltet.

b) In der Großstadt

In großen Städten, die in Umbildung begriffen sind und wo die ganze zukünftige Gestalt des Stadtbildes im Spiele ist, betrachte man es als eine selbstverständliche Pflicht, diese Umgestaltung nicht dem Zufall, den materiellen Interessen allein oder dem Gutdünken der gewöhnlichen Bauämter oder Verwaltungsorgane zu überlassen, sondern vertraue sie Männern an, die mit allen nicht nur praktischen, sondern auch ästhetischen Erfordernissen des Städtebaues und den Rechten und Erfordernissen der Denkmalpflege in seinem Rahmen ganz vertraut sind.

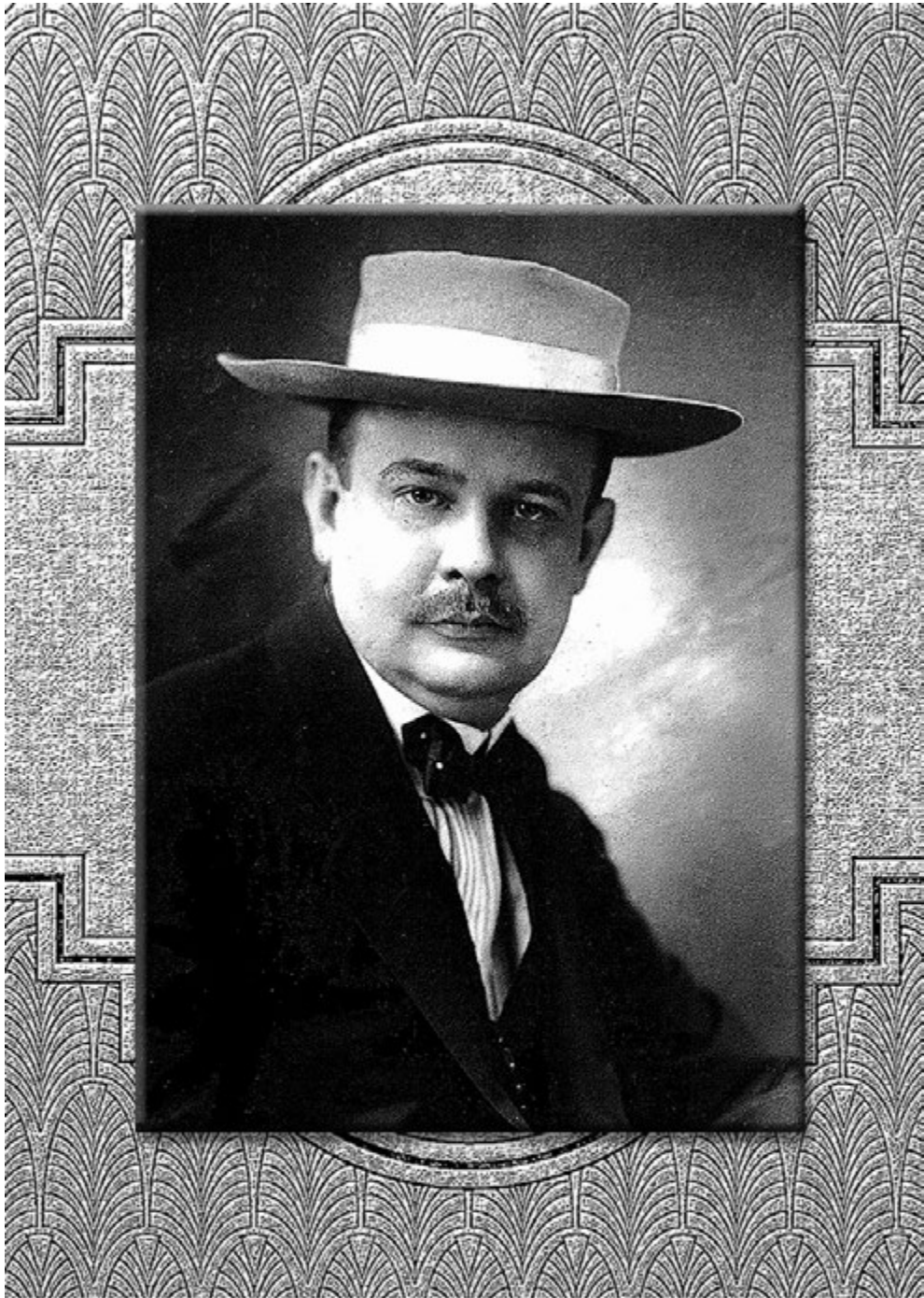
#### ***14. Wo holt man sich Rat und Hilfe?***

Zum Schutze des alten Kunstbesitzes wurde in Österreich ein staatliches Institut eingerichtet. Es ist dies die Zentralkommission für Denkmalpflege, die aus einem Staatsdenkmalamte und aus Landesdenkmalämtern besteht und von einem Stab von ehrenamtlichen Konservatoren und Korrespondenten unterstützt wird.

Diese Ämter sind verpflichtet, in allen Angelegenheiten der Denkmalpflege unentgeltlich zu intervenieren, weshalb man immer und überall ihren Rat und, wo es notwendig ist, auch ihre Hilfe anrufen kann, sei es direkt, sei es durch die Vermittlung der Konservatoren, die die Zentralkommission in bestimmten Bezirken vertreten. Ihre Namen und Adressen kann man bei den Bezirkshauptmannschaften erfahren.

\*

Versión del texto  
en ESPAÑOL



*Dvořák*



# Catecismo del cuidado de los monumentos

MAX DVOŘÁK

Publicación original: Max Dvořák (1916) *Katechismus der Denkmalpflege*, Julius Bard Verlag, Wien.

Traducción de Valeria A. García Vierna

## Introducción

¿Qué es el cuidado de los monumentos? Un ejemplo puede ilustrarlo.

Quienes visitaron la ciudad de N. hace treinta años, se deleitaron con la imagen elegante de la bella y antigua ciudad. Al centro, la iglesia parroquial de estilo gótico ahora grisácea por los años, con su torre barroca y un bello interior también de estilo barroco; una construcción de atmósfera solemne y acogedora, ligada a innumerables recuerdos.

Y quien hubiera tenido el tiempo e interés, podría haber observado de cerca muchas otras cosas hermosas en la iglesia: retablos antiguos, altares tallados elaboradamente, vestimentas suntuosas, trabajos delicados de oro y plata resguardados en la sacristía.

Desde la iglesia, a través de un laberinto de añejas casas pequeñas que hacen que la antigua parroquia parezca aún más imponente, se accede a la agradable plaza del pueblo donde se puede admirar el venerable ayuntamiento del siglo XVII con su acogedora torre de cúpula bulbosa. Amplias y sólidas casas burguesas sin adornos falsos o superfluos, pero aun así agradablemente decoradas con sus arcadas floridas y su porte modesto, conformaban la imagen general de la plaza. Ésta, en su unidad demarcada a pesar de la diferencia temporal de las viviendas que la conforman, habría evocado en los observadores con las más diversas sensibilidades artísticas, o en cualquier persona sensible, una sensación de armonía artística y sentimientos similares a los que producen los acogedores espacios de un antiguo hogar familiar. La pequeña ciudad estaba rodeada por muros a medio caer recubiertos por enredaderas, y un paseo agradable y variado interrumpido sólo por cuatro puertas señoriales de la ciudad, lo que ofrecía un aspecto de lo más pintoresco.

Hoy en día, aquellos visitantes apenas reconocerían la ciudad que vieron hace treinta años.

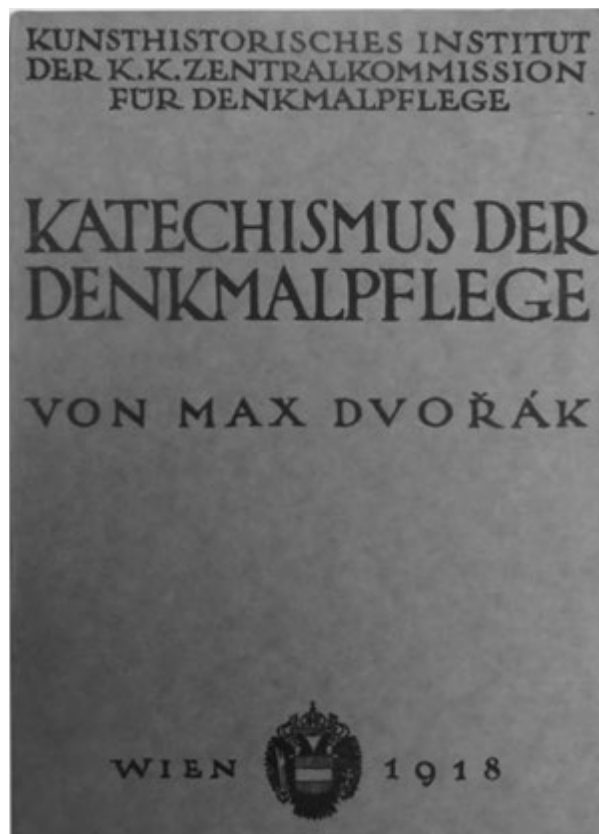
La antigua iglesia parroquial fue "restaurada". Fue demolida la torre barroca, remplazada con una nueva de estilo gótico falso, que sobresale en el paisaje urbano como un espantapájaros en un jardín de rosas. Los espléndidos altares fueron destruidos con el pretexto de que no coincidían con el estilo de la iglesia, y sustituidos por elementos crudos, insípidos, supuestamente góticos, piezas de producción industrial sin estilo alguno. Los muros, que





Abb. 416. Philippof, I., Augustenstraße 8.

PHILIPPHOF, VIENA EN 1900  
*Imagen: Domino público.*



KATECHISMUS DER  
DENKMALPFLEGE  
*Imagen: Domino público.*

antes estaban simplemente encalados de blanco, fueron revestidos con colores estridentes y con adornos sin significado, y con ello, el interior de la iglesia fue despojado de todo vestigio de estilo y dignidad. Y cuando le pregunté al sacristán por los ornamentos y la orfebrería antiguos, por su expresión avergonzada pude adivinar que hacía mucho tiempo que los había vendido a algún anticuario.

La devastación en las cercanías de la iglesia fue aún peor. Las casas antiguas fueron arrasadas y reemplazadas por un supuesto parque con algunos arbustos achaparrados y marchitos. En este entorno, la iglesia, una vez imponente, parecía ahora escuálida y decadente.

Y esto se acrecentaba.

El exquisito ayuntamiento antiguo fue demolido para dar paso a un nuevo edificio, parecido a algo intermedio entre un cuartel y una sala de exposiciones. Las viejas casas burguesas tuvieron que dar paso a viviendas de alquiler y abominables tiendas departamentales construidas fraudulentamente con materiales baratos y siguiendo modelos de manuales, sin ninguna originalidad y sin un rastro de la más mínima sensibilidad artística. Las puertas de la ciudad fueron demolidas con el pretexto de que obstaculizaban el [nulo] tráfico; las paredes fueron derribadas para que la ciudad pudiera un día –tal vez en cien años– ampliarse. De esta manera, muy poco quedó de la antigua belleza de la ciudad, sin que se creara ningún tipo de reemplazo artístico.

Impedir tales pérdidas y tal devastación es la tarea del cuidado de los monumentos.

## **I. Peligros que amenazan a los monumentos antiguos**

La tarea más importante del cuidado de los monumentos es trabajar para que se conserven aquellos antiguos.

Aunque los estragos maliciosos, sin sentido y generalizados contra los vestigios del pasado no persisten más, sí fue algo muy común durante guerras y revoluciones, razón por la cual se establecieron en el siglo pasado las instituciones públicas para la protección de monumentos. Los peligros que amenazan al patrimonio artístico, sin embargo, aún son muchos, y se basan en 1) la ignorancia y la negligencia; 2) la codicia y el engaño; 3) las ideas erróneas de progreso y de las presuntas exigencias de la edad moderna, y 4) el afán sin sentido de embellecimiento y de renovación, la falta de educación estética o el mal gusto.

Estas causas, de las cuales deriva la continua pérdida de obras de arte, no sólo dependen de errores de individuos; constituyen también un fenómeno generalizado que debe ilustrarse con más detalle para ser analizado.

### ***1. Destrucción o deformación de obras de arte antiguas por ignorancia y negligencia***

La magnitud de los deterioros provocados año con año en monumentos debidos a la ignorancia es tal, que por desgracia es evidente ya en casi todas partes. Por fortuna, los días en los que se vendían archivos antiguos para ser usados como papel de embalaje o para ser quemados, han quedado en el pasado gracias a que la comprensión del valor de los documentos históricos se ha extendido a más estratos de la sociedad. Pero ¡cuán lejos están aún de ser considerados parte del ámbito del arte antiguo! Ningún museo del mundo es lo suficientemente grande como para contener todo el mobiliario de iglesias, altares, retablos, cubiertas de órgano, púlpitos, sillerías de coro y pinturas que en Austria han sido quemados o vendidos por ignorancia, durante los últimos años. Ahora, justo como antes, las esculturas antiguas se desmontan o son extraídas de las iglesias; las paredes son despojadas de sus

pinturas murales o se les recubre con aplanados tras su descubrimiento; las murallas de las ciudades se desmantelan para ser usadas como canteras de material; e innecesariamente se destruyen capillas, fuentes y edificios hermosos y bien conservados. Sería una lista interminable, en caso de querer compilar todas las obras de arte que han sido destruidas en los últimos años en Austria, sólo por ignorancia.

Uno podría sorprenderse por esto, sobre todo al considerar lo que se ha logrado en cuanto al avance y la difusión del conocimiento de la historia del arte durante casi cien años. El conocimiento de la historia del arte ciertamente contribuye mucho a llamar la atención sobre el arte antiguo, pero no es suficiente. No se puede esperar que cada persona lo posea, pero sí al menos uno de carácter más o menos general que puede no cubrir aquel de la historia del arte local, cuya historia a menudo no se comprende.

Lo que sí puede despertarse en todos y puede ser obtenido de forma individual sin estudios específicos ni conocimientos especiales –si tan sólo se cuenta con la voluntad para hacerlo– es el respeto por todo aquello que ha devenido histórico. Ésta no es sólo una cuestión de conocimiento, o mejor, no se requiere casi ninguno; es una cuestión de formación de la mente y del carácter. Las personas que desdeñan la memoria de sus padres y ancestros, y se deshacen de preciosos o humildes recuerdos en la basura, son seres desconsiderados e irrespetuosos. Y al mismo tiempo son enemigos de sus antecesores, porque destruyen la evidencia obvia de aquellas sensaciones que en el contexto de la vida familiar le dan un mayor contenido espiritual a la existencia humana.

Pero no es diferente de todo aquello que conviene preservar o traer a la memoria sobre el pasado histórico y evocar así el sentido de pertenencia a entidades religiosas, gubernamentales o nacionales mayores, a una iglesia, a una ciudad, a un país o a un reino. Las obras de arte son esto, en primer lugar y ante todo; son la expresión visible de aquello que conecta el pasado con el presente en la vida emocional y en la imaginación; son un legado ancestral, y honrarlas debería de ser para todos una responsabilidad moral, tanto como lo es el respeto a la propiedad ajena. Un sacerdote que innecesariamente destruye el arte sacro histórico atenta no sólo contra el arte y la ciencia, sino que socava ambos fundamentos morales que se encuentran entre los pilares de la vida religiosa. Con un viejo altar, con una antigua capilla desaparecen también miles de recuerdos –recuerdos que eran sagrados para los residentes de pueblos y ciudades– y que fueron un firme sostén ante las tempestades de la vida. De forma similar, junto con ayuntamientos antiguos, puertas de la ciudad y plazas destruidas, se pierden ricas fuentes de civismo y amor a la patria. Cualquiera que las destruya es un enemigo de su ciudad natal y de su patria. Al hacerlo daña a la comunidad, porque las obras de arte públicas se han creado no sólo para unos cuantos, y porque lo que encarna el valor de las obras de arte, su encanto pintoresco, su contenido emocional, los recuerdos, u otros sentimientos es un patrimonio comparable con las creaciones de los grandes poetas o con los logros de la ciencia.

Tener conciencia de esto debería de ser una obligación para toda persona educada.

Además de la destrucción por ignorancia o malintencionada, también el abandono negligente es la causa de muchos de los peores daños a los monumentos antiguos que aún perduran. ¿Con qué frecuencia bellas pinturas o estatuas arcaicas son desterradas, y aunque no son destruidas se les desvincula de la iglesia y se les confina al sótano o al ático, en algún depósito húmedo donde perecen rápidamente debido al hollín, al polvo o a la humedad? Por desgracia, es un hecho muy común que monumentos antiguos, pinturas, esculturas o altares se destruyan prematuramente –cuando aún podrían ser disfrutados y admirados por muchas generaciones– porque las medidas más simples de protección contra los agentes destructivos no se aplicaron o por la falta de atención inmediata a daños incipientes por mera indiferencia. Cuántas iglesias se pueden encontrar en las que el agua subterránea

asciende por los muros, y la de lluvia penetra a través del techo dañado; donde faltan los entablamentos del techo; las que nunca se ventilan, lo que causa que los hongos lo invadan todo; cuyos altares presentan partes flojas, sin que alguien piense en fijarlas nuevamente; donde pinturas del altar revolotean en su marco como banderas o terminan quemadas por las velas. Aquello que por consideraciones económicas en un hogar razonablemente ordenado nunca se toleraría, a menudo se encuentra en espacios de culto, en los que no se da el más pequeño paso para proteger del deterioro y la destrucción a aquellos edificios o a las obras de arte visual que ya no están más en uso.

Se trata de un incumplimiento inexcusable de un deber.

## ***2. Daños a los monumentos antiguos como resultado de la avaricia y el fraude***

Un riesgo igualmente grave para las obras de arte antiguas desde tiempos inmemoriales, y en mayor medida en la actualidad que en épocas pasadas, es el lucro y la especulación. En otros siglos se destruyeron monumentos históricos por un interés en los materiales con los que fueron construidos: por ejemplo, se desmantelaron edificios para ser usados como canteras, se destruyeron esculturas de piedra para quemar cal, y se fundieron trabajos de orfebrería para reusar el oro. Es probable que esto suceda todavía sólo de forma excepcional, no porque se valoren más las obras de arte antiguas, sino porque la experiencia ha mostrado que se obtiene una ganancia mayor al ser vendidas a comerciantes o a coleccionistas.

Es un fenómeno que se explica con facilidad: con la certeza de que las obras de arte históricas reciben un valor por su calidad artística y por su relevancia histórica, el deseo de poseerlas también crece, ya sea por el placer de disfrutarlas, o como sucede más a menudo, por la arrogancia y presunción de poder alardear con la preciosa posesión. Esto no es nada nuevo, porque ya en los siglos XVII y XVIII los coleccionistas de obras de arte pagaban precios muy altos; aunque entonces había una cantidad reducida de coleccionistas y un relativamente pequeño número de obras de arte, que en su mayoría eran objetos sin procedencia conocida y que llevaban mucho tiempo circulando en el mercado. Desde el siglo pasado el comercio de antigüedades creció de tal manera que se convirtió en una de las mayores amenazas para el patrimonio artístico. Los coleccionistas, ya no conformes con obtener los artefactos por medio de las vías normales del mercado, van sistemáticamente en su búsqueda saqueando aquellos lugares con patrimonio artístico. Hay dos razones principales que causan esto. La primera es que los países y territorios (como América, pero también algunas zonas de Europa) que no han jugado o han tenido un rol muy limitado en el desarrollo histórico del arte quieren procurarse un mayor significado cultural con la adquisición de tesoros artísticos extranjeros, sin que importe su procedencia. La segunda tiene que ver con personas o clases sociales que se han enriquecido de súbito, ya sea por el comercio o la industria, que antes no tenían propiedades artísticas y de pronto buscan adquirir obras de arte antiguas a cualquier precio; compran bienes históricos y artísticos que les proporcionen un prestigio social al hacer visible su riqueza.

Esto ha convertido a las obras de arte históricas en materia de especulación, cuyo valor comercial depende de la demanda respectiva. Así, objetos de arte que están de moda son susceptibles no sólo al tráfico y regateo sin precedentes, del cual sólo los comerciantes obtienen un beneficio, sino más aún porque al haber insuficientes objetos en el mercado, se recurre a todo tipo de artimañas para obtener estos bienes tan preciados: persuasión, astucia, fraude y violencia aplicada a propietarios y a administradores de obras de arte, con el fin de obtener los bienes por cualquier medio. Grupos organizados recorren Austria cada año utilizando toda clase de estratagemas para lograr su objetivo. Saben cuándo se llevarán a cabo visitas de autoridades eclesiásticas, y hacen creer a capellanes inexpertos que, para darles un digno recibimiento a dichas visitas en la casa de Dios, deben deshacerse de todas aquellas cosas viejas, las cuales —muy convenientemente— se ofrecen a comprar como baratijas. O con ese mismo motivo, se aprovechan de intenciones patrióticas, haciéndose pasar por comisionados que compran obras de arte para museos y colecciones de alto nivel.



IGLESIA DE ROSENKRANZ, VIENA EN 1940. Imagen: *Domino público*.

Y si logran desarraigar y llevarse éste o aquel objeto de arte, sólo entonces comienza la extorsión. Se exhiben todas las claves de la publicidad y los precios se inflan artificialmente como una especulación del mercado de valores, por lo que el dueño original de la obra, el comprador final, y el público son engañados por igual. Es indigno por parte de la Iglesia vender sus obras de arte antiguo; con ello socava su autoridad y su ideal de misión, nada menos que si fuera a hacer un negocio fuera de su tradición religiosa. Pero este tipo de irreverencia es al mismo tiempo una simonía (es decir, la venta ilegal de artículos religiosos) y el beneficio de una ventaja personal, y causa irresponsablemente un daño al patrimonio sacro. Pero tanto como el vendedor, el comprador resulta perjudicado, porque no sólo está en total desventaja por las argucias de los intermediarios, sino porque en muchos casos él mismo se convierte en un enemigo del arte y no como cree, en amigo de las artes, ya que se roba una porción considerable del valor de los bienes que está vinculado con su sitio de origen. Del mismo modo apoya la absurda inflación, la cual sólo acarrea aspectos negativos y es responsable directa del saqueo que presenciamos hoy en día. De peor manera que grupos hostiles en el pasado, el saqueo que cometen estos traficantes ha transformado gradualmente áreas de monumentos artísticos en lugares y territorios desolados.

Evitar esto en la medida de lo posible es responsabilidad de todas aquellas personas para quienes el patriotismo y el amor a la cultura no son palabras vacías.

### ***3. Destrucción de obras de arte antiguas por ideas malentendidas de progreso y por las exigencias del presente***

No menos calamidades ha causado el supuesto antagonismo entre el progreso y la historia. Obras de arte históricas han sido destruidas sólo por el mero hecho de ser antiguas o porque no se les considera valiosas en “la nueva era”. En el siglo anterior —y de hecho aún ahora— muchos consideran que el desprecio por las obras del pasado es una manifestación progresista que denota una actitud liberal y filantrópica. En algunos círculos se considera como un

deber cívico y una virtud "limpiar" las ciudades y deshacerse de todos los "trapos viejos": todo aquello que recuerde al pasado y las condiciones políticas, sociales o religiosas de entonces; pero también, el solo hecho de evocar rastros de un estilo de vida permeado por el arte es percibido como una acusación desagradable.

Así que todos esos escudos familiares, esas esculturas de santos y los monumentos erigidos en piedra han sido a menudo destruidos o retirados por su vinculación política u otras razones partidarias y, en los pueblos, antiguas murallas, torres o jardines han sido destruidos por la creencia de que les "llegó el momento de irse". Pero en realidad, estos actos de vandalismo sólo denotan ignorancia y atraso cultural. Cada vez más, monumentos e incluso pueblos enteros son destruidos con el pretexto de que eran ya viejos. La transformación de la vida que se ha dado durante los últimos cien años sobre la base de las nuevas tecnologías condujo a una idolatría de las innovaciones técnicas que no sólo provoca que se olviden otras consideraciones, sino que a menudo también excede los límites de lo puramente necesario y técnicamente oportuno.

Es cierto que las casas antiguas a veces resultan incómodas, así como insalubres en cierta medida. Pero aun así no es necesario ni prudente derribar todas y cada una de ellas con el argumento de que no cumplen con las reglas, ya que pueden arreglarse para ser confortables y apegarse a las reglamentaciones de higiene, a un relativo bajo costo; y porque en muchos casos presentan ventajas que sólo podrían acaso obtenerse en casas nuevas a muy alto costo. Espacios bellos, amplios, construidos sólidamente son con frecuencia sustituidos por edificios hacinados y de espacio restringido; no son viviendas sino prisiones de paredes delgadas que no ofrecen protección alguna contra el frío o el calor. Y los grandes y agradables patios con árboles y prados son reemplazados por pozos de luz estrechos y sombríos, que son caldo de cultivo para las enfermedades. No se puede contrarrestar este argumento de que los nuevos edificios pueden ser equipados con las ventajas que poseen algunas casas antiguas. Eso está fuera de cuestión. Pero entonces tampoco es cierto que las casas antiguas deban ser reconstruidas en su totalidad; pueden conservarse después de que se hayan realizado las adecuaciones apropiadas. Y lo que se aplica a casas también se aplica a pueblos enteros.

Los tremendos cambios en las condiciones de vida y sus requerimientos técnicos han implicado un enorme crecimiento de las grandes ciudades que, como nunca, han adquirido un nuevo significado. Las antiguas capitales y ciudades residenciales fueron los centros culturales y administrativos del país; su forma externa se ha ido definiendo a través del desarrollo histórico gradual y por su ampliación con propósitos artísticos. En cambio, las inmensas ciudades de la actualidad van tomando más y más la forma de centros comerciales, donde la mayor parte de aquello que había sobrevivido del pasado es sacrificado ante las exigencias actuales del comercio, como medios y vías de transporte, negocios, edificios de oficinas, almacenes departamentales y alojamiento en masa barato. Esta transformación sucedió de forma tan rápida que no se consideró ni el tiempo ni los problemas para evaluar lo que era necesario, y así pueblos y pequeñas ciudades fueron inconscientemente destruidos para ser reemplazados por nuevos. Para la mayoría apenas se recurrió a soluciones provisionales, parecidas al estilo del viejo Oeste, no tanto por sus cualidades estéticas como en términos de su importancia práctica.

Sería sin duda injusto e imprudente querer impedir cualquier concesión a las nuevas exigencias de las ciudades, pero muchas veces estaban en juego reurbanizaciones monótonas donde las partes viejas de la ciudad fueron destruidas por completo por el trazo de nuevas calles innecesarias, diseñadas con nada más que una regla; o donde mucho de lo que pudo haber sido salvado (con un poco de buena voluntad) de hecho fue destruido insensiblemente para siempre. Poco a poco ha resultado evidente que, entre el crecimiento de las grandes ciudades,

que corresponde con los requerimientos y visiones del presente, y la preservación de ciertas zonas antiguas, en realidad no existe el antagonismo que antes se suponía, sino que de hecho pueden conciliarse ambas exigencias. Por ello, las preguntas que pueden surgir no se pueden responder, como tan a menudo sucedió en el pasado, con frases acerca del progreso y de los nuevos tiempos, sino que deben responderse sobre una base de caso por caso, por expertos y personas con sensibilidad artística, a la luz de las experiencias de la urbanística moderna que concilia la preservación histórica siempre que sea posible. Es deber de las autoridades de la ciudad asegurarse de no escatimar ningún sacrificio o esfuerzo en cuestiones relacionadas con el destino de edificios y barrios antiguos, porque son tan responsables de ellos como de las innovaciones técnicas. Cada monumento sacrificado sin una justificación razonable debe ser considerado como signo de incapacidad o negligencia de la administración de la ciudad.

En pequeños pueblos y en la provincia es evidente cómo las supuestas exigencias de nuestros tiempos son simplemente lemas inventados y sin sentido, usados con argumentos poco claros. En ciudades con unos cuantos miles de habitantes, donde cada día circulan apenas veinte automóviles y el número de peatones es mínimo, se derriban las puertas antiguas de la ciudad, las casas y las iglesias, y se hacen anchas avenidas para facilitar el "tráfico", provocando que el otrora encanto de un pueblito acogedor parezca ahora la parodia de una metrópoli enorme e inhóspita. En los pequeños poblados se construyen casas, imitando los bloques de habitaciones en renta de los grandes centros urbanos, que le quitan toda su impronta distintiva al lugar; estas casas no son sólo inadecuadas para el campo, sino que en general representan también un deterioro significativo de las condiciones de vida. Así como algunos bienes artísticos muebles son víctimas del comercio de antigüedades, así innumerables ciudades son víctimas de modernizaciones erróneas como ésta cuando se olvida que las innovaciones técnicas no son fines en sí mismos, sino simplemente el medio para hacer las condiciones de vida más fáciles y más agradables.

Pero pierden su justificación cuando ya no sirven a este propósito o niegan otros intereses vitales importantes o cualidades de la existencia. Fue un error lamentable que las personas creyeran que las nuevas instalaciones técnicas eran tan importantes que se podían poner en un primer plano con un brutal desprecio por todo lo demás, y que todo lo demás debía ceder, por ejemplo, por un complejo industrial, un ferrocarril, o en aras de la regulación, de la conducción de un río, de tal manera que ya nada quedara de los antiguos parajes en las riberas. Casi siempre es posible lograr los mismos fines prácticos sin tal devastación. Los desarrolladores públicos o privados, los consejos y las autoridades que no se preocupan por hacerlo así, deben ser considerados como negligentes en su deber y perjudiciales para la comunidad en general.

#### ***4. Destrucción de los monumentos antiguos por la obsesión de un falso embellecimiento***

Tal como con el progreso mal entendido, muchos monumentos históricos han sido víctimas de una obsesión por el embellecimiento; esto sucede tanto en los bienes de la Iglesia como en el arte secular.

En el pasado, todo aquello que era más valioso artísticamente era considerado digno para decorar la casa de Dios. Hoy, esto parece haber cambiado a justamente lo opuesto; lo más valioso es a menudo arrasado en las iglesias para ser sustituido por productos de baja calidad. Todo el procedimiento suele ocurrir de la siguiente manera. La gente comienza por recaudar fondos para el "embellecimiento" de la iglesia. Cuando se ha recolectado un centenar de coronas, se solicitan presupuestos y, con base en ellos, altares, pinturas, confesionarios y órganos son elegidos y adquiridos sin consultar antes a un conocedor artístico. El mobiliario antiguo es desechado o vendido, y ahora hermosas obras de arte adornan el salón de algún millonario, mientras que, como un intento de embellecimiento, se sustituyen los objetos históricos y la

casa de Dios recibe un pedazo de basura que cualquier persona con la más mínima idea sobre arte sólo podría considerar como una desfiguración vergonzosa y un testimonio de la baja calidad artística en la que se ha hundido el arte religioso. Además, las paredes ahora están cubiertas con pinturas de atributos tan pobres, que serían indignas incluso para un teatro de variedades; las ventanas son esmaltadas con vitrales de colores estridentes, y los pisos se pavimentan con azulejos vidriados como los que se ven en baños y piscinas. Este triunfo del mal gusto, por el cual se destruye aquello que las generaciones del pasado crearon en una noble rivalidad, se celebra como un evento alegre y un acto piadoso. En realidad, tal mejora representa una lamentable pérdida y —aunque las intenciones hayan sido buenas— resulta un gran error que tardaría mucho tiempo en ser revertido. El falso brillo de los productos industriales pronto se desvanece; las piezas de ornamento son trabajadas de forma tan precaria, que no tardan en desmoronarse en pedazos; y la decoración sin valor artístico, una vez que ha perdido el poder de la novedad, se hace insostenible incluso para quienes fueron responsables de ésta. Tal falso embellecimiento es defendido con el argumento de que se obedece a los deseos de la población, misma que se encuentra a favor de este cambio, o alegando que el antiguo local era demasiado simple y antiestético. La población rara vez tiene algún juicio artístico independiente —gusta de lo nuevo sólo porque lo es—, y aunque algunos de los flamantes productos sin valor son preferidos por gente ignorante, es claramente erróneo evaluarlos por sí mismos, en oposición a aquello de valor artístico ahora ya destruido. En cada etapa de su larga historia, la Iglesia ha ofrecido a la población el más alto nivel del arte y jamás ha sacrificado nada por la ignorancia de la gente, ni cedido ante ella. Ya sean preciosas u ordinarias, ricas o simples, las obras de arte religioso tienen estilo y carácter; cuando se les contempla se puede percibir que fueron creadas con sensibilidad artística, con amor, cuidado y consideración. El *genius loci*, la tradición local y los logros universales del arte hablan de ellas, mientras que la mayoría de los artefactos a los que tienen que ceder su lugar no son creaciones de un nuevo arte eclesástico, sino sustitutos de arte estériles e indigentes, sin carácter ni contenido artístico, cuyos fabricantes y vendedores rara vez tienen relación alguna con la Iglesia o con el arte; más bien, como los comerciantes de antigüedades, sólo están interesados en hacer negocio.

Los regidores y propietarios particulares también causan muchos estragos con su ciega obsesión por el embellecimiento. Cuántas antiguas casas de gobierno y otros bellos edificios públicos han sido derribados en las últimas décadas sólo para ser reemplazados por nuevos inmuebles que se supone son más “adecuados para la imagen de la ciudad”, cuyo aspecto más digno aparentemente consiste en sobreponer, sin ninguna lógica, obras que no han sido diseñadas por artista alguno, sino ensambladas al azar por simples contratistas, con formas y motivos repetitivos de moda tomados de cualquier libro, o con estructuras estandarizadas de algún local de renta. Mientras que el viejo arte patricio era modesto y funcional —es decir, obra de buena artesanía regional— la gente quiere hoy palacetes urbanos en todos lados. Las antiguas y bellas casas burguesas son sacrificadas para darles paso y, puesto que la gente no puede encontrar ni fondos ni artistas para construirlos, sus palacetes en su mayoría toman la forma de aberraciones repulsivas de la arquitectura. Como resultado de este falso esplendor una triste conformidad ha tomado el lugar del viejo arte local: se han destruido sus obras, ha ocurrido un robo que sustrae la belleza de lugares antiguos y los transforma en ciudades anónimas y escuálidas, privadas de arte.

Resta por último decir que la “modernización y el embellecimiento” de la ciudad es muy a menudo sólo un pretexto; la razón real es el beneficio que se deriva de los especuladores de la construcción de tal deformación, en detrimento de la economía pública. Todo el que aprecia de corazón el carácter de su tierra natal debería de rechazar esto.



## II. El valor del patrimonio artístico antiguo

Ahora que conocemos los peligros que amenazan al patrimonio artístico antiguo, es preciso indicar nuevamente por qué es necesario luchar con todos los medios contra estos peligros, ya sea por razones ideales o por razones económicas.

No es sólo, como a veces se supone, un asunto que concierne exclusivamente a las clases educadas o a los amantes del arte. Sin duda, es de suma importancia para la historia del arte que sus fuentes, los monumentos históricos estén protegidos de la destrucción, y también sin duda, la destrucción de obras de arte antiguas excepcionales significa una pérdida incalculable para todos aquellos que dedican su vida al arte. Pero al mismo tiempo se trata de una cuestión de algo que es incomparablemente más importante y tiene un significado para todas las personas, tengan o no una formación artística.

Nuestra vida está impregnada, más que nunca, del esfuerzo material y de las instituciones: la industria, el comercio internacional y los logros técnicos dominan mucho más que los valores espirituales, por lo que no hay motivo para temer quedarse atrás, en este sentido. Y sin embargo, es notable que conforme más avanza la industrialización de la vida, crece la convicción de que estas cosas no constituyen todas las necesidades de la vida, y el anhelo por los placeres y sentimientos que elevan al hombre por encima de las dificultades materiales de la existencia, se vuelve cada vez más poderoso. Nadie negaría que los tranvías eléctricos, las amplias vías para que circulen los automóviles, los ascensores y teléfonos, los bancos y complejos industriales son elementos muy útiles, y merecen ser introducidos en todas partes. Pero hoy, no obstante, nos hacemos cada vez más conscientes del hecho de que, ya que el hombre no es una máquina, su bienestar no reside únicamente en estas cosas. Y que no se le escape al observador cuidadoso, que junto a estos logros materiales, no todo lo que no se puede medir en la escala de producción técnica o material representa una ganancia en jerarquía en el día a día, ya sea desde las bellezas inteligibles de la naturaleza a las profundidades de una concepción nueva, sincera e ideal de la vida. Junto con estos nuevos productos ideales, el patrimonio artístico antiguo es de hecho uno de los más importantes como fuente de emociones similares a aquellas evocadas por las bellezas de la naturaleza, que elevan al espectador por encima de los afanes materiales y de los esfuerzos de la vida cotidiana.

Estas emociones son de los más diversos tipos: pueden depender del valor artístico de los monumentos, de su efecto en el paisaje, de su relación con el paisaje urbano, de los recuerdos vinculados con ellos o de los vestigios del paso del tiempo que los enaltece y, al mismo tiempo, de la reflexión sobre el paso del tiempo en el espectador mismo. El mayor valor del disfrute de las obras de arte antiguo hoy radica en el hecho de que no está limitado a determinados grupos de monumentos o clases de personas. La sencilla capilla de una aldea, una ruina revestida de hiedra o un pueblo antiguo pueden otorgar tanto deleite como una orgullosa catedral, un palacio principesco o un museo ricamente dotado. Y este placer es accesible a cualquier persona que sea sensible a los placeres espirituales e intelectuales. No sólo las obras de arte antiguas han ganado valor, también todo lo que el arte antiguo ha creado se ha convertido en algo precioso, y esto no como una suma de hechos históricos o de modelos estéticos, sino como uno de los contenidos transcendentales de nuestra vida espiritual en su totalidad.

Tal vez esto encuentra su expresión más clara en el creciente número de visitantes a pueblos o ciudades que tienen monumentos antiguos. Los lugares cuya belleza radica en sus monumentos son una atracción no menos importante para el público como lo puede ser un paisaje hermoso de una región y, por lo tanto, la destrucción de los monumentos antiguos es perjudicial para el público en general por motivos puramente económicos. Nadie buscará visitar lugares que han sido modernizados, desarrollados como siguiendo un molde y que han sido despojados de sus monumentos.

El empobrecimiento espiritual y artístico vinculado claramente con esta devastación representa una pérdida mucho mayor que la económica. No todos pueden viajar grandes distancias para buscar obras de arte en países lejanos, y muchas personas se pierden de todo lo que el arte antiguo puede ofrecer si se destruyen los monumentos artísticos de su país. Si sus entornos se ven artísticamente empobrecidos, su vida también se verá empobrecida y los estrechos lazos que los unen a su patria resultarán mermados.

### III. El ámbito de protección de los monumentos

Este nuevo valor que han adquirido las obras de arte antiguo en nuestra vida le otorga un significado universal a la protección de los monumentos. No sólo se basa en el esfuerzo para salvaguardar el arte y la ciencia; también es necesario desde la perspectiva de los derechos universales de las personas, como la educación. De lo que se ha dicho, empero, se infiere que la protección de los monumentos no puede limitarse sólo a casos particulares de obras de arte excelentes, sino que, por el contrario, debe abarcar todo aquello que puede considerarse como patrimonio artístico común en el sentido antes mencionado. Y las cosas de menor importancia a menudo necesitan mayor protección que aquellas más significativas. Seguramente nadie sería tan necio como para querer destruir pinturas de Durero o de Tiziano, o para exigir la desaparición de la iglesia de San Esteban.<sup>1</sup> Pero todo aquello que no esté ilustrado cientos de veces en los manuales de Historia del Arte o que no esté marcado con una estrella en las guías turísticas, está realmente en peligro y necesita protección, pues en su propio derecho es tan irremplazable que tiene un efecto igualmente ennoblecedor que el de las más famosas obras de arte mundial.



CATEDRAL DE SAN ESTEBAN, VIENA. *Imagen: Domino público.*

<sup>1</sup> Catedral de San Esteban, Viena. Nota de la traductora.

Así como no puede limitarse exclusivamente a obras de arte famosas, la protección de monumentos tampoco puede limitarse a uno u otro estilo. En el siglo pasado, cuando la gente comenzó a preocuparse por las obras de arte antiguas, se dejaron llevar ellos mismos por el sesgo de un estilo particular, bajo las tendencias artísticas de dicho momento, declarándolo entonces como el único autorizado. Así, hubo clasicistas, goticistas y amantes del Renacimiento que consideraron al griego clásico, al gótico o al estilo renacentista como los únicos hermosos, abogando sólo por éstos. Pero esta unilateralidad por parte de los artistas y críticos de arte resultó doblemente desastrosa con respecto al cuidado de los monumentos, ya que no sólo mantuvieron sus prejuicios por un cierto estilo, sino que al mismo tiempo declararon a los demás como aberraciones y como falta de gusto. En particular el Barroco, el más reciente de los estilos históricos y el que la mayoría de las personas han despreciado en favor de periodos artísticos más antiguos, recibió prácticamente una condena universal. Esto no sólo causó que monumentos barrocos fueran excluidos de ser protegidos debido a su supuesta escasez de valor, sino que su destrucción se estableció también como una exigencia artística. Muchos edificios de estilo barroco, esculturas y pinturas fueron víctimas de esta demanda.

Más desastrosa resultó una segunda conclusión de este dogmatismo estilístico. Debido a que se consideraba un solo estilo como el imperante, determinaron para las obras arquitectónicas formadas de manera paulatina a través de diversas épocas, ampliadas o transformadas en el transcurso de los años y a cuyo proyecto decorativo y mobiliario había sido provisto en diferentes épocas, que todas las alteraciones posteriores o que contradijeran el estilo original de los elementos tendrían que ser eliminadas. Este punto de vista dio lugar a algunas de las mayores calamidades, en especial para el arte religioso. Muchos edificios religiosos no eran coherentes con su estilo porque la mayoría de ellos –por razones prácticas o debido a esfuerzos para hacerlos más vistosos– se modificaron o fueron objeto de nuevos proyectos decorativos basados en el núcleo antiguo; y en muchos casos se convirtieron en el reflejo de la creatividad artística de varias generaciones y épocas. Esto fue considerado como una desfiguración, y en innumerables iglesias todo lo que no correspondiera al estilo original del edificio fue removido o destruido, y sustituido por imitaciones en ese mismo estilo. Los más espléndidos y hermosos altares, los más ricos estucos, importantes esculturas y pinturas fueron sacrificados bajo este falso principio, en particular lamentable para nosotros, en Austria, porque en su mayor parte las iglesias contenían elementos decorativos de los siglos XVII y XVIII. En incontables casos, bajo el lema de la deseada unidad estilística y su pureza, también intentaron deshacer los cambios estructurales que las iglesias habían experimentado a lo largo de su historia, por lo que las adiciones de periodos posteriores fueron demolidas, y las piezas fueron rehechas en el “estilo original”. Hoy se reconoce, en general, que con estas acciones se cometieron daños irreparables a edificios históricos. Pero dado que estas tendencias todavía no han desaparecido por completo, especialmente entre el clero, es necesario señalar como falsos los supuestos en los que se sostienen.

Sobre todo, es erróneo considerar a un solo estilo como el único digno de ser tomado en cuenta, dado que el arte, con su desarrollo milenario, no puede juzgarse sobre la base de una fórmula universal, sino que debe valorarse en función de sus intenciones y logros artísticos, los cuales son obviamente diferentes en tiempos y en países diversos. El arte no sería arte, como uno de los profetas de cierto estilo pronunció en el siglo pasado, si sus obras se hubieran realizado siguiendo una receta precisa. El arte se ha desarrollado junto con nuevos requerimientos y nuevas ideas, como sucede con la lengua y la literatura, y resultaría una teoría infundada o un prejuicio arbitrario si se retuviera como válido únicamente aquello que surgió en cierto momento, considerando todo lo demás –que encarna los esfuerzos y los ideales artísticos de muchos siglos– como inferior y sólo digno de destrucción. Es una vanidad absurda designar el arte que creó obras como la iglesia de San Carlos en Viena o la colegiata en Melk como un adefesio sin valor. Incluso cuando exista una preferencia o un interés más general por un estilo particular, quedará todavía un largo camino para justificar que se elimine todo lo demás, porque lo que para unos no es supuestamente digno de atención, puede resultar muy valioso en otra época, como ha sucedido con obras del arte Barroco.



IGLESIA DE SAN CARLOS BORROMEEO, VIENA. J.F. Wizzoni (1822). Grabado. Imagen: Domino público.



COLEGIATA DE MELK. Imagen: Domino público.

A menudo esta preferencia por un estilo particular también hace referencia a ciertas razones que poco tienen que ver con la forma artística y sí más con otros puntos de vista; por ejemplo, el estilo gótico se declara más cristiano que el barroco, lo cual carece de justificación, ya que el estilo barroco está vinculado con el mayor florecimiento de la vida religiosa y, particularmente en Austria, sin duda tiene más que ver con las tradiciones cristianas presentes que el gótico, el cual surgió en la Edad Media francesa.

La inmensa mayoría de las personas para quienes los monumentos históricos son una fuente de alegría y un placer saben muy poco de estilos históricos, y cuando miran con asombro una antigua iglesia o un pueblo histórico maravilloso apenas consideran si las formas pertenecen a éste o ese estilo. El efecto de un monumento histórico en la imaginación y en la mente de una persona no depende de ninguna ley estilística: hace referencia a fenómenos concretos que nacen al combinar las formas universales del arte con las tradiciones locales y su carácter personal, así como con todo el entorno y con todos los medios que han elevado ese bien a la categoría de monumento, mediante el proceso histórico, como marcador en su paisaje. Iglesias u otros edificios, calles y plazas que han obtenido poco a poco su carácter artístico y lo han conservado a lo largo del tiempo; carácter que consta de diferentes elementos estilísticos —este tipo de cosas puede compararse con los seres con alma—, pero pierden toda su vida y su atractivo al ser convertidos en ejemplos aburridos de libros cuando son sujetos a la violenta visita de la unificación estilística.

Así, la protección de los monumentos no sólo debe extenderse a todos los estilos del pasado, sino también ha de conservar las peculiaridades locales e históricas de los monumentos, pues no estamos autorizados a corregir según reglas de ningún tipo porque, en general, es justo con estas correcciones que se destruye todo aquello que otorga, incluso a los más modestos monumentos, su valor insustituible.

#### **IV. Falsas restauraciones**

También es erróneo creer que los edificios puedan regresar a su forma original con las así llamadas renovaciones y reconstrucciones estilísticamente fieles. Esto es simplemente imposible porque, como regla general, no se sabe cómo se obtuvo su forma original, y así uno debe conformarse con algo que se acerque a como se podría haber hecho. Pero tal aproximación nunca puede reemplazar a lo que una vez realmente existió, porque los edificios no fueron ejecutados conforme a un molde, como sí muchos de los modernos. Cada edificio fue una solución artística condicionada de manera diferente; una solución que podría ser tan poco posible como lo sería intentar despertar de su tumba a un hombre del Medioevo.

Aun cuando haya uno o dos puntos de referencia que indiquen cómo fue originalmente construido el edificio, la reconstrucción no puede sustituir las partes de la concepción perdidas en el transcurso del tiempo, pues una imitación simplemente nunca podrá reemplazar al original. El efecto de una obra de arte depende de su idea general y de su ejecución. Aunque se esté convencido de que una columna, un pilar o pedazo de moldura estuvo situado aquí o allá, la nueva columna, el pilar nuevo, la nueva moldura, sin embargo, siempre se verán como un elemento ajeno, porque la originalidad como la escritura, se manifiesta en cada lineamiento y nunca puede lograrse ni siquiera por los más doctos reconstructores. Se sacrifica el original genuino moldeado a lo largo del tiempo sin aportar otra cosa que una imitación más o menos torpe que, como saben los anticuarios, es inútil. Cualquier persona con sensibilidad artística percibe tales reconstrucciones como una estafa ilegítima y una profanación intolerable y repugnante.

Se deben por lo tanto evitar las renovaciones y reconstrucciones extensas de monumentos históricos, con el argumento de impedir que se destruyan valiosos monumentos de épocas posteriores, y además porque estas modificaciones alteran arbitrariamente la forma y el aspecto del monumento, devaluando así su efecto artístico e histórico. Pero lo mismo aplica para cualquier restauración que intente ir más allá de los límites de la necesidad. Naturalmente, la mayoría de las obras de arte históricas no se han conservado intactas.

La arquitectura antigua exhibe varios deterioros: los muros agrietados o disgregados a causa de los agentes atmosféricos, las piezas decorativas de los edificios estropeadas, la madera de altares podrida; retablos oscurecidos, mientras que sólo se conservan fragmentos de los murales, convertidos en polvo o desmoronados. Por el bien de la conservación de estos monumentos, tales daños deben corregirse siempre que sea posible.

No obstante, 90% de las medidas de conservación en las últimas décadas fue más allá de los límites de la necesidad. En estas supuestas restauraciones se sustituyeron todos los faltantes y se renovaron las zonas dañadas, en lugar de simplemente consolidar el tejido existente. Se reconstruyeron y transformaron las ruinas de castillos de manera falsa; se completaron o renovaron los elementos arquitectónicos faltantes o dañados; se volvió a trabajar en las estatuas sustituidas por copias o repintadas; las pinturas antiguas se repintaron simplemente, en lugar de protegerlas de mayores daños. Estas restauraciones no previenen el deterioro de los monumentos antiguos; por el contrario, los arruinan en todos los sentidos. Cuando se modifican de manera arbitraria, pierden parte su valor histórico y se convierten en testimonio dudoso de las intenciones artísticas y de las habilidades del pasado, ya que son privados del valor de la originalidad. Un mural antiguo repintado tiene un valor prácticamente nulo como monumento histórico, y se puede comparar con un documento adulterado. Toda persona educada sabe que la falsificación de documentos históricos no es permitida y, sin embargo, en el arte antiguo esta práctica no solamente todavía es aceptada, sino que de hecho es muy popular. No se requiere de ninguna prueba para demostrar que con restauraciones arbitrarias e invasivas también se destruye el valor histórico de las obras de arte antiguas. Éstas se convierten en obras del restaurador, quien no siempre es de la mejor calidad, y que incluso si lo fuera jamás podría reemplazar a un monumento antiguo intacto; en el arte deseamos admirar lo añejo y no lo nuevo. Un antiguo altar gótico pierde dos tercios de su valor artístico si las esculturas que lo adornan son decoradas, retrabajadas o repintadas con colores llamativos, pues una restauración tan radical no deja casi nada del carácter individual que toda obra de arte antigua genuina posee, y es lo que la distingue de imitaciones. Pero si se destruye este carácter original, también se anula en la mayoría de los casos cualquier otro efecto que un monumento intacto ejerce sobre el espectador. Si una iglesia antigua oscurecida por los años se restaura para que se vea totalmente como nueva, con el mobiliario interior renovado, dorado y brillante; las paredes deslumbrantes por los encalados o repintadas en varios colores; y los techos recubiertos con Eternit,<sup>2</sup> ésta pierde casi todo lo que una vez la hizo parecer tan encantadora y valiosa. Después de la restauración se asemeja a un banal edificio moderno: la poesía, el humor, el atractivo pintoresco que la rodeaban desaparecen, y el resultado de la restauración, que a menudo implica grandes costos, no es su preservación, sino destrucción y desfiguración. Con un enorme grado de negligencia, tales restauraciones fueron confiadas con escandalosa ligereza a manos incompetentes, lo cual ha dado lugar a la desaparición de innumerables obras de arte del pasado. Deben, por lo tanto, ser combatidas con la mayor determinación.

Pero es no quiere decir, como a veces se podría suponer, que las iglesias deban convertirse en museos. Para nosotros, el arte del pasado vale incomparablemente más que un simple museo. Justo por esta razón es necesario que se mantenga en constante conexión con la vida y que no sea considerado o tratado como un ser independiente del presente.

---

<sup>2</sup> El nombre Eternit® es a veces utilizado como término genérico para fibrocemento, pero de hecho es una marca registrada de fibrocemento, actualmente poseída por la compañía belga Etex [<https://es.wikipedia.org/wiki/Eternit>] (consultado el 15 de noviembre de 2017). Nota de la traductora.

Es por lo tanto indispensable hacer todas las restauraciones necesarias si no se quiere privar a las obras de arte de su función inicial. Qué tan lejos se puede llegar es algo que debe dejarse a juicio de las instituciones apropiadas. Sin embargo, puede tomarse como regla general que la restauración nunca puede ser vista como un fin en sí misma, sino como un medio para salvaguardar el estado actual y el efecto de un monumento, y conservarlo piadosamente para las generaciones futuras.

#### V. Funciones públicas

Estos peligros que amenazan a los monumentos históricos le imponen obligaciones a la sociedad que me gustaría retomar una vez más aquí, debido a que en este ámbito es necesaria la máxima energía.

Cada creación artística es un producto preciado del desarrollo espiritual, cuyo mantenimiento es del interés del público en general e impone obligaciones precisas a cada uno: comunidad o pueblo, Iglesia y Estado. El mantenimiento debería de estar considerado entre los deberes de cada persona culta. Quien ve a los monumentos históricos sólo como basura que se debería eliminar tan pronto como las circunstancias lo permitieran, o piensa que se puedan convertir en un beneficio, como un horno de cal, edificios nuevos, un horno de fusión, o en el distribuidor de segunda mano, esa persona –cualquiera que sea el estrato social al que pertenezca– es una salvaje sin cultura ni educación; debería de ser juzgada o tratada del mismo modo que alguien que haya violado el más elemental respeto que todo ser civilizado debe tener por el patrimonio ideal común.

El cuidado de los monumentos debería de considerarse como uno de los deberes propios de las comunidades y de las naciones. Difícilmente puede haber una comunidad o una nación que no esté orgullosa de las obras de arte vernáculas que se han reunido en sus museos. Estas obras se exhiben a los visitantes con dignidad, y uno tendría toda la razón para indignarse si alguien robara o destruyera estos tesoros artísticos. Y sin embargo los museos, por más tesoros que contengan, sólo son lugares de refugio de obras de arte dispersas, mientras que el mayor legado artístico del pasado comunal o nacional reside en los monumentos que se conservan en su sitio original, arraigados al territorio. Muchas personas han sido conscientes de ello durante mucho tiempo, por lo menos en lo que se refiere al arte extranjero: emprenden largos viajes para conocer obras de arte antiguas en el contexto y las condiciones en que surgieron. No obstante, esas mismas personas observan de manera pasiva, o incluso a veces ayudan, cuando en su propia patria se destruyen los monumentos del pasado, como si los de allá tuvieran un menor valor que los de Italia o de los Países Bajos. Ellos, por lo tanto, no sólo son culpables de un pecado cometido contra el patrimonio cultural común, sino también –y en especial– contra sus pueblos y su nación, ya que depredan mucho más de esta forma que si vendieran o destruyeran aquello que se recolectó en un museo. Esto es particularmente cierto para las administraciones municipales y para todas las instituciones de bienestar nacional. Resulta una hipocresía hablar de patriotismo y a la vez destruir o malgastar aquello que, junto con la naturaleza, le da a la patria su carácter manifiesto: las obras de los antepasados que la habitaron, las huellas del espíritu artístico que la vivificaron y que residen en su imagen, en sus monumentos. Con la excepción de un cambio violento de la lengua, nada puede ser más perjudicial para el legado espiritual de un pueblo que la violenta destrucción de sus monumentos históricos. Así, proteger a los monumentos es equivalente a proteger a la patria misma –patriotismo aplicado–, y si el espíritu público, el amor a la patria y el honor nacional no son sólo meras palabras vacías, deberían de ser por todas partes y con la mayor insistencia, implementadas por las corporaciones y agencias cívicas, así como inculcadas en cada individuo.

El cuidado de los monumentos debería de ser una de las obligaciones del clero, tanto por razones públicas como religiosas. Los sacerdotes que destruyen y venden obras de arte históricas sin razón siguen el ejemplo de los iconoclastas quienes, bajo la influencia de la Revolución Francesa, devastaron testimonios del pasado. Al hacerlo, corren el riesgo de ser juzgados de igual manera. Sus acciones transgreden el interés público y van en contra de la cultura en un área de la formación espiritual, ahí donde, en épocas anteriores, la Iglesia había abierto el camino y tenía un efecto ennoblecedor. Además, esto daña la vida religiosa directamente, porque socava la conciencia de continuidad histórica y ofende los sentimientos que en realidad deben dar sustento como fuente de misericordia y una concepción profunda de la vida.

De lo dicho se desprende que la preservación de los monumentos del pasado también tiene que ser uno de los deberes de las autoridades del Estado. Esto no sólo porque como valor cultural universal su protección es una obligación del Estado de todos modos, sino porque los monumentos históricos deben ser considerados entre lo más precioso de los productos materiales y culturales en la vida de cualquier país. Las bases espirituales más importantes de la autoridad del gobierno y de la educación derivan de los testimonios monumentales de su pasado, que lo distinguen de otras entidades políticas emergentes. Las autoridades gubernamentales que destruyen edificios antiguos u otros monumentos, o simplemente los dejan derruirse sin razones convincentes, descuidan deberes tanto como si desperdiciaran otro bien público o estatal. Y las consideraciones financieras no pueden ser vistas como razones convincentes, ya que los más altos intereses del Estado están en juego aquí; intereses que no se pueden valorar en términos de ahorro económico nada más. De hecho, estos bienes son tan importantes, que cualquier institución gubernamental que actúe contra ellos o que incluso sólo falle en su cuidado, merecería calificarse de desleal y peligrosa para el público en general.

Justamente por la gran importancia que la protección de los monumentos reviste para el público y sobre todo para los intereses del Estado, se han creado instituciones oficiales por todas partes, con funcionarios a quienes se les encomienda el cuidado del patrimonio artístico.

Contrario a brindar apoyo a estas instituciones, las personas a menudo hacen su tarea más difícil. Se les considera alborotadores incómodos que se inmiscuyen en asuntos que no les conciernen y que desean limitar los derechos de libre disposición de los propietarios. Por desgracia todavía hay muchas personas de alto rango en la sociedad que tienden a decir: "ciertamente no dejaré jamás que el conservador *x* o *y* dicte lo que yo debo o no debo hacer". Pero en esto olvidan que el interés público exige la intervención del Estado en muchas otras cuestiones, como en materia de reglamentos de construcción general, derechos de agua, silvicultura o higiene, por dar algunos ejemplos. Toman estas incursiones por sentado, considerándolas por completo justificadas y pertinentes, por lo que no tratan de probar su suerte con ello. Olvidan que no se trata del conservador *x* o *y*, sino de los requerimientos y obligaciones que cualquier persona bien educada debe recordar, como mantener buenos modales y buena moral.

A veces se dice que las opiniones de los conservacionistas en cuanto a lo que debería de hacerse en éste o aquel caso, no son del todo claras, y que cualquier decisión en última instancia es cuestión de gusto, para lo cual no existen regulaciones.

Pero esto es completamente falso.

Lo que se exige y siempre debe pretenderse es el debido respeto a los monumentos históricos que nos han sido heredados, así como la preservación de su forma histórica, de su apariencia y del entorno, tanto como sea posible. Ésta es una exigencia clara, inequívoca, y no depende de quien la sugiere. Tener que hacer un llamado a ello aún ahora no es particularmente loable.



Desde hace mucho tiempo, en la mayoría de los países se le dotó de una forma jurídica a la preservación de los monumentos, y donde esto no es todavía el caso, como sucede en Austria, debe promoverse más enfáticamente para compensar la falta de obligación legal con buena voluntad y buen ejemplo.

Esto aplica en especial a los coleccionistas, cuyo apasionado deseo de allegarse obras de arte a cualquier precio –uno que sólo puede ser demasiado barato desde la perspectiva de la preservación– es el principal factor que contribuye en el desarraigo sistemático de los bienes muebles históricos, una vez fuera de su contexto de procedencia, sólo para ser esparcidos en el viento.

Pero esto es también un llamado a los artistas. Por desgracia, hay todavía muchos de ellos, particularmente arquitectos, que consideran al arte histórico como su enemigo, ya sea porque quieren emanciparse de él (como si esto no pudiera lograrse asimilándolo por completo y superándolo artísticamente), o porque lo miran como competencia para su propio trabajo. Y hay otros que fingen admiración por las obras de arte del pasado, pero que en realidad las saquean, mancillándolas con imitaciones pobres o recibiendo algún beneficio por medio de restauraciones sin criterio. Todo esto no es digno de un artista genuino y es perjudicial tanto para el arte moderno como para el antiguo. Quien no venera toda la creación artística tendrá que aceptar que su arte no será tomado en serio –como un producto de mercado, valorado sólo por el precio y la demanda–; y para cualquiera para quien el carácter artístico de las obras del pasado no es sacrosanto, no puede esperar que otros juzguen su propio trabajo con estándares diferentes.

En otras palabras, y esto no sólo se aplica a los artistas, las obras de arte históricas deben significar más para nosotros que simplemente lo que son en términos materiales; deben ser más, mucho más que meras antigüedades, modelos estilísticos o fuentes históricas. Deben ser percibidas como una parte viva, integral de nuestro ser, de nuestro desarrollo, de nuestra patria<sup>3</sup> de la cultura nacional y universal europea, así como de nuestros logros espirituales y nuestras prerrogativas éticas. Y deben ser consideradas en tan alta estima como los tesoros del desarrollo lingüístico y literario, de las que son contraparte.

## VI. Algunos puntos de asesoramiento

### 1. *Consideraciones generales*

Los principios generales del cuidado de los monumentos son claros y simples, y se les puede resumir en dos postulados:

- a. La preservación del monumento en su función original y en su entorno tanto como sea posible
- b. La preservación de su forma y aspecto verdaderos

En la práctica, estos principios dan lugar a una gran variedad de tareas y deberes que no pueden ser cubiertos exhaustivamente por las normas, pero, sin embargo, esbozar unos pocos puntos específicos de asesoramiento puede ser útil.

### 2. *Ruinas*

Con las ruinas se debe tener cuidado de garantizar que lo que les da su encanto único no sea destruido. Este encanto deriva del carácter de un edificio que ha sido sometido a la acción del tiempo y a su aspecto pintoresco en el paisaje. Una ruina reconstruida no es ya una ruina, sino un edificio nuevo y mediocre, en el mejor de los casos.

---

<sup>3</sup> *Heimat* en el texto original. Nota de la traductora.

Algunas medidas para prevenir el rápido deterioro son: rellenar las grietas en los muros, apuntalar las paredes vencidas, sostener los techos que están en peligro de colapsar y volver a colocar las piezas que se desarticulan. Pero estos apoyos deben aplicarse de tal forma que no alteren la apariencia general de la ruina: cuando se rellenen grietas y huecos, las paredes no deberán ser embadurnadas con cal, y las partes altas irregulares de los muros no deberán nivelarse, sino respetarse en su forma irregular. La vegetación debe eliminarse donde puede dañar la mampostería; de otra forma, deberá mantenerse. Cualquier estructura auxiliar que fuera necesaria debe ejecutarse de forma simple, orientada a un propósito, que no difiera del aspecto general y sin usar formas que imiten su aspecto histórico. Las instalaciones técnicas que pudieran afectar los cimientos o socavar no deberán colocarse en las cercanías de las ruinas.

### **3. Mantenimiento de edificios históricos en uso**

Éstos deben atenderse continuamente para evitar que las restauraciones extensas sean necesarias.

#### *a. Control de la humedad*

La humedad es uno de los peores enemigos de un edificio antiguo y debe evitarse. A menudo es causada por falta de ventilación, especialmente en las iglesias, por lo que debe asegurarse que ésta sea constante y adecuada. Además, los techos requieren mantenerse en buen estado. Se debe poder drenar libremente el agua de lluvia, y las cubiertas defectuosas deben repararse sin demora. Es necesario instalar sistemas de drenaje apropiados en los sitios donde las aguas subterráneas sean la causa de la humedad.

#### *b. Reparaciones*

Los edificios antiguos casi siempre requieren reparaciones de algún tipo debido al deterioro por el paso del tiempo. Los pisos se desgastan, los marcos de puertas y ventanas se dañan, las yeserías se desmoronan a pedazos. Dichos daños no deben rebasar cierto límite, pues rectificar pequeños problemas a tiempo puede evitar mayores daños, ahorrar costos y contribuir a mantener monumentos en buen estado. Pero las reparaciones deben llevarse a cabo siempre de manera que no tengan un efecto perjudicial; su forma y materiales deben encajar respetuosamente con el carácter histórico del edificio.

### **4. Rehabilitaciones extensivas**

Se debe tener un extremo cuidado cuando sea necesario llevar a cabo intervenciones más amplias. Aunque no afecten el núcleo estructural del edificio, pueden resultar desastrosas para el aspecto del monumento. Esto se aplica principalmente a la renovación de pisos, techos y acabados.

#### *a. Techado*

No sólo la forma de los techos, sino también los materiales y el color contribuyen mucho al efecto externo de un monumento, razón por la cual las reparaciones deben realizarse con los mismos materiales y, siempre que sea posible, con el uso parcial de los techos viejos. Deben evitarse los materiales inadecuados para el techado, como el Eternit, ya que pueden producir un efecto desagradable.

#### *b. Acabados*

Se deberá evitar el uso de colores chillones y efectos disonantes en la renovación de acabados externos e internos. La vulgar práctica de aplicar una capa de pintura roja o amarilla a casas o iglesias antiguas deja a los edificios desfigurados durante muchos años. Para edificios sencillos, aplanados en color gris para la pintura exterior y blanca o gris en el interior, por lo general, producen el efecto más favorable. Los edificios o sus partes ejecutados con sillares se dejan sin aplanar.

### *c. Pisos*

Para hacer reformas tanto en los pisos como en los techos, es mejor utilizar en el mismo material del piso anterior. Se deben rechazar las alternativas baratas, como mosaico de cemento en colores vivos, en aquellos edificios y espacios que aspiran a la dignidad y a la monumentalidad.

### **5. Modificaciones y restauraciones extensas de edificios antiguos**

Se debe recurrir a cualquier costo a la asesoría especializada cuando el mal estado de un edificio antiguo u otras consideraciones prácticas requieran obras que afectarán la forma y la sustancia del monumento.

Pero sería un error pensar que la asesoría puede ser proporcionada por cualquier arquitecto o constructor, o que el uso de formas arquitectónicas antiguas en un edificio histórico es una razón suficiente para hacer de un arquitecto un especialista. La restauración e intervención de edificios requiere una experiencia especial y un profundo conocimiento de los principios y los requisitos del cuidado de los monumentos. Por lo tanto, en aquellos casos en los que las restauraciones, reconstrucciones o adaptaciones rebasen los márgenes de simples reparaciones, se exhorta enérgicamente a los dueños y administradores de edificios antiguos para que se pongan en contacto con las instituciones gubernamentales pertinentes para el cuidado de los monumentos. Aquellas están obligadas a proporcionar asesoramiento gratuito en cuanto a la conveniencia y la manera en que deben llevarse a cabo los trabajos, así como a quién le podrían ser confiados.

Lo anterior también se aplica a ampliaciones en iglesias y adiciones constructivas en castillos o casas antiguos, que no deben ser elaboradas por cualquier contratista. Por el contrario, se debe intentar desarrollar proyectos con plena comprensión y adecuado conocimiento de este tipo de tareas; proyectos que causen el mínimo daño posible en el tejido existente y que consideren el efecto total del edificio histórico y su entorno, asegurando que también se cumplan los requisitos prácticos.

### **6. Mobiliario de iglesias**

Como el inmueble mismo, el mobiliario de una iglesia también exige atención constante. Sin embargo, esto generalmente debe limitarse a una limpieza cuidadosa, la recolocación de piezas que estén desarmándose y la sustitución de pequeñas piezas faltantes. El dorado y repintado de estatuas o tallas en madera –prácticas que por desgracia siguen siendo populares en muchos lugares– se consideran actos de vandalismo.

Pero las no menos frecuentes alteraciones que involucran pintura y dorado de los altares, púlpitos y otros muebles, también son condenables, porque los objetos se degradan y desfiguran la iglesia. Las reparaciones cuidadosas por lo general son suficientes cuando se trata de pintura antigua o dorado. Incluso cuando la condición del mobiliario de la iglesia es tan pobre que lo hace parecer indigno o que pone en tela de juicio su existencia, no debe descartarse prematuramente como inservible o dársele a un pintor para que le dé “un nuevo aire”. Por el contrario, puede restaurarse de manera que pueda cumplir su función sin perder su valor histórico-artístico, y que a la vez pueda servir, nuevamente, como un elemento decorativo de la iglesia.

Aquí también se necesita información por parte de las instituciones para el cuidado de los monumentos, ya que es la mejor manera de evitar desaciertos y falsificaciones.

Cabe también mencionar que la caja de un órgano no necesita necesariamente ser destruida a causa de la llegada de un nuevo órgano. Muy a menudo puede ser reutilizada para el nuevo. Del mismo modo, no se necesita construir un altar del todo nuevo si uno viejo giratorio puede reemplazarse al ser fijado.

## 7. Esculturas

La reelaboración, el repintado o la aplicación de acabados de policromía nueva en obras plásticas de arte las devalúa y estropea. Las esculturas de piedra, por lo tanto, no deben removerse, sino simplemente ser limpiadas con un cepillo suave en caso de ser esto necesario.

No es admisible pintar estatuas, elementos decorativos de edificios y motivos de piedra o estuco con pinturas de aceite o lechadas de cal, puesto que el efecto del material, así como la nitidez y el impacto de las formas previsto se pierde por completo.

Las obras plásticas en metal deben ser cuidadas para conservar su pátina.

Lo que se ha dicho con respecto al mobiliario de iglesias también aplica para figuras de madera: éstas se arruinan cuando son despojadas de su antigua policromía y sus capas de dorado.

En esculturas cuyas partes esenciales han sido destruidas o cuya sustancia material se ha visto comprometida por la erosión de piedra, la carcoma o la putrefacción de la madera, por ejemplo, se debe obtener a cualquier costo el consejo de expertos calificados para prevenir mayores deterioros y para la restauración de las obras.



SAN MIGUEL. Imagen: Domino público.



VIRGEN CON EL NIÑO. Imagen: Domino público.

### **8. Pinturas murales**

La mayoría de las iglesias medievales y los grandes edificios seculares fueron decorados con pinturas murales en espacios internos y, a menudo también, externos, y gran parte de éstas se han preservado bajo lechadas de cal. Estos murales no son sólo de gran valía histórica; también son importantes como parte del valioso programa decorativo de los edificios históricos. Por lo tanto, al renovar la pintura o al efectuar otros trabajos en los muros, se debe tener cuidado para asegurar que los murales potencialmente existentes no se dañen. En caso de que salga a la luz cualquier rastro de un mural, su descubrimiento no debe dejarse en manos de un albañil regular, y tampoco debe ser asumido por quien lo halle, como suele ocurrir a menudo. Más bien, es indispensable notificar a las autoridades responsables de los monumentos, cuya tarea es garantizar que el descubrimiento y la conservación de las pinturas se lleven a cabo por restauradores capacitados. Uno debe acercarse también a estas autoridades en aquellos casos en los que los murales nunca han estado bajo lechadas de cal o han estado expuestos durante mucho tiempo, para que sean limpiados o fijados bien a los muros, y protegidos de la desintegración. Pintar sobre antiguas pinturas murales es destruir su valor histórico y artístico.

### **9. Pinturas sobre madera y lienzo**

Éstas deben ser protegidas del hollín de las velas, de grandes cambios de temperatura y de humedad cuando sea posible; pueden ser limpiadas cuidadosamente con un paño suave de vez en cuando. Otras manipulaciones deben evitarse.

Pero cuando las pinturas muestren daños evidentes –grietas de la madera, deformación del lienzo, ampollas de la pintura o escamas despegadas– éstas no deberán confiarse a cualquier pintor o aficionado, quienes tienden a ofrecer sus servicios especialmente al clero y arruinan las pinturas que se les confían en vez de protegerlas. Incluso algunos de los supuestos restauradores no poseen por igual conocimiento sobre todas las tareas difíciles y responsabilidades que están implicadas en la restauración de pinturas antiguas, por lo que es necesario tomar la mayor precaución posible; nada debe hacerse sin el asesoramiento de las autoridades de monumentos.

### **10. Artículos diversos en el inventario de las iglesias**

La mayoría de las iglesias posee alguna cantidad de artefactos artísticos artesanales antiguos: trabajos en oro y plata, vestimenta litúrgica, encajes, alfombras, lámparas, candelabros y otros. Como una regla general, son mucho mejores que los adquiridos recientemente, por lo que se deben mantener en uso mientras se encuentran en buen estado. Pero si están tan dañados que ya no resultan útiles, o si se han retirado por alguna otra razón, no deben ser desterrados en el ático o el sótano, donde se deterioran por completo o son robados.

Se debe tener cuidado de mantenerlos bajo resguardo en habitaciones adecuadas. De esta manera, poco a poco surgirán museos de arte sacro en las iglesias –para honor de las iglesias y en beneficio de nuestro patrimonio común–. Mucho de lo que podría perderse, se conservará de esta manera.

### **11. El mercado del arte**

Además de la propiedad privada, el patrimonio artístico religioso es la principal fuente de abastecimiento para el mercado del arte. Cada clérigo, sin embargo, debe saber que él no tiene derecho de vender obras de arte de valor conocido sin el permiso de las autoridades superiores de la Iglesia, y sin la notificación obligatoria de la administración del Estado, y que al actuar de forma contraria comete una negligencia de derecho.

Con frecuencia, los sacerdotes venden las obras de arte antiguas de buena fe pues consideran que ya no son de ninguna importancia. Y así los sacerdotes son engañados en detrimento de la preservación de la iglesia y del monumento mismo. Todo sacerdote, por tanto, debería de tener como un principio básico que los objetos de arte antiguos pertenecientes a su iglesia nunca podrán ser vendidos o cambiados por nuevos.

Uno no debe otorgarle ninguna credibilidad a un comprador cuando afirma que éste o aquel objeto es absolutamente inútil, que lo lleva sólo por cortesía o simplemente porque tiene un interés particular en él.

Tampoco se debe caer en la tentación de las grandes sumas de dinero que ofrecen para artefactos aparentemente insignificantes.

No se debería poner atención a agentes que dicen que éste u otro artefacto es indigno de la iglesia y podría provocar la desaprobación durante visitas de autoridades eclesiásticas —esto es algo que los mercaderes de arte no tienen ninguna competencia para juzgar.

Las cosas por las que los coleccionistas y mercaderes de arte muestran interés son siempre de valor; un valor que la Iglesia pierde permanentemente cuando las vende.

Uno nunca se debe desviar de la decisión de no vender nada de la Iglesia, incluso por influyentes coleccionistas o mecenas de la Iglesia.

Este consejo se aplica también, *mutatis mutandis*, a cualquier persona que sea responsable de patrimonio artístico público no religioso, así como para los propietarios privados que ahora y después se vean obligados a vender sus tesoros artísticos por circunstancias externas. En este caso es de interés público, así como de su propio interés (es decir, con el fin de protegerse de ser engañado) que cualquier obra de arte que tuviera que vender la ofrezca en primera instancia a los museos públicos austriacos.

## **12. Decoración nueva en edificios antiguos**

El mejor adorno de un edificio antiguo, en el interior y en el exterior, es su forma envejecida y su carácter histórico. Esto tiene que ser considerado al emprender cualquier tipo de renovación. Los mayores errores se cometen a menudo en la redecoración de iglesias antiguas.

### *a. Pintura de iglesias y nuevos vitrales*

Los proyectos pictóricos más ricos y viables, y los nuevos vitrales con tanto colorido como sea posible tienden a considerarse como el objetivo más importante cuando las iglesias van a ser redecoradas. Pero en lugar de ataviar al edificio antiguo, causan algunos de los peores daños. Como regla general, la decoración pintada y los vitrales multicolores nuevos no tienen gran valor artístico en sí mismos; son poco originales, garabatos copiados de libros, que desfiguran la iglesia más que adornarla. Además, la comprensión y el sentimiento de interacción por parte del público general con el espacio, así como el efecto de la pintura monumental se pierden totalmente. Un rico programa de pintura ornamental o figurativa, y los vitrales nuevos de brillantes colores, no suelen reforzar el efecto interno de un edificio antiguo, como sucedía en el pasado; lo quiebra y lo arruina. Por lo tanto, un simple encalado en uno o más tonos discretos y vidrios blancos en las ventanas, casi siempre producirán un efecto más favorable y digno que un proyecto recargado de pintura figurativa u ornamental, o vidrieras coloridas nuevas. En caso de que no se crea posible hacerlo sin una nueva decoración pictórica en las paredes o las ventanas, por lo menos se deberá encargar el diseño a artistas que no trabajen con base en plantillas. Los artistas deben tener la comprensión y el talento necesarios para crear una obra de un valor artístico independiente, que también concuerde con el efecto monumental del conjunto del edificio y con su carácter histórico.

#### *b. Mobiliario nuevo de iglesia*

Aun considerando que es necesario conservar aquello que existe, en el caso de nuevo mobiliario la primera regla para adquirirlo debe ser comprar cosas buenas y sólidas. Los productos de baja calidad y fabricados en serie no pertenecen a una casa de Dios. Esto no quiere decir que todo lo nuevo deba ser caro. Casi en todas partes todavía se encuentran artesanos que pueden proporcionar mobiliario simple para iglesias acorde con los medios disponibles, y cuyo trabajo, por rústico o ingenuo que sea, nunca será tan ofensivo como la masa de productos sin carácter que se distribuye a todos los puntos cardinales. Sin embargo, en las iglesias más ricas, en donde algo más ingenioso puede ser creado —algo acorde con la gran importancia histórica del inmueble para el arte sacro— no se debe creer que esto puede lograrse con unas 100 coronas. En lugar de comprar algo barato, es mejor esperar hasta tener los medios suficientes para comisionar trabajos de perdurable valor artístico a destacados maestros.

### **13. Paisajes rural y urbano**

#### *a. En la provincia*

Las cuestiones relacionadas con el mantenimiento de paisajes históricos —lugares que son amenazados por los numerosos requisitos modernos— bien pueden parecer difíciles y de cierta complejidad y, sin embargo, los principios que sirven como guía para su preservación son bastante simples y deben servir de norma en cada nivel.

Lo antiguo no debe ser destruido sólo para ser reemplazado con lo nuevo.

No debe modificarse la traza histórica de pueblos y ciudades, la forma de sus viviendas, la amplitud y dirección de las calles.

No se deben destruir las puertas antiguas de las ciudades, torres, murallas y columnas icónicas, aunque causen algunos inconvenientes menores. Los edificios no deben ser sacrificados por el “tráfico” —el país puede hacer frente igual de bien a la circulación de vehículos sin la necesidad de tales sacrificios—.

No se debe imitar a las grandes ciudades.

Las casas y edificios públicos no deben ser construidos con falsas pretensiones, como palacios simulados en todo tipo de estilos. Por el contrario, deben ser tan sencillos y prácticos como una vez fueron, siguiendo las costumbres locales, garantizadas y probadas por tradiciones antiquísimas. Cada nuevo edificio debe diferir de la apariencia de su sitio, mientras que la vegetación que da vida al ambiente y le otorga su cualidad pintoresca debe mantenerse.

#### *b. En las grandes ciudades*

En las grandes ciudades que sufren transformaciones drásticas, de hecho, en aquéllas en donde la forma entera del futuro del paisaje urbano está en juego, se debe considerar como una obligación natural asegurar que estas restauraciones no queden al azar, sólo a intereses materiales o a la discreción de los departamentos de construcción habituales o de instituciones administrativas.

Por el contrario, sólo se debe confiar a los hombres que están completamente familiarizados con todos los requisitos pertinentes de la planificación de la ciudad: tanto los aspectos prácticos como los requisitos estéticos, así como los derechos y requerimientos de la preservación de monumentos.

#### 14. *Dónde encontrar ayuda y consejos*

Se creó una institución estatal para el cuidado de los monumentos antiguos en Austria. Se trata de la Comisión Central para el Cuidado de los Monumentos, formada por una oficina estatal y oficinas regionales, apoyadas por un equipo mayor de conservadores y de corresponsales honorarios.

Estas oficinas tienen la obligación de intervenir en todas las cuestiones relacionadas con el cuidado de los monumentos de forma gratuita, por lo que se puede recurrir a ellas para solicitar asesoría y ayuda en cualquier momento, si es necesario, ya sea directamente o con la mediación de los conservadores que representan a la Comisión Central en distritos específicos. Sus nombres y direcciones se pueden obtener con las autoridades distritales.

\*



STIFTSKIRCHE, KLOSTERNEUBURG. Imagen: Domino público.





ANDREAS LEHNE



## ANDREAS LEHNE

Nació en Innsbruck, en 1951. Estudió Historia del Arte y Arqueología en la Universität Wien. De 1977 a 2016 trabajó en la institución estatal austriaca para monumentos Bundesdenkmalamt y enseñó en la Universität für angewandte Kunst. El foco de sus publicaciones está en la historia de la arquitectura austriaca de los siglos XIX y XX, así como en la teoría y la historia de la conservación del patrimonio.

Portada interior: **SCHÖNBÜHEL, WACHAU**  
*Imagen: Domino público.*



# Alois Riegls letzte Worte

ANDREAS LEHNE

## *Zusammenfassung*

*Es wird der Versuch unternommen, Riegls letzten Aufsatz Neue Strömungen in der Denkmalpflege von 1905 in einen weiteren Kontext zu stellen. Herangezogen werden dafür Riegls Biographie, die politische und kulturelle Situation der Donaumonarchie aber auch eine Analyse der für die Jahrhundertwende charakteristischen Vorstellung von „Stimmung“ als eines gleichsam religiösen Gefühles.*

*Stichworte: Alois Riegl, Donaumonarchie, Jahrhundertwende, Umgang mit dem Erbe, „Stimmung“ als Konzept der Philosophie.*

Vor wir uns mit Alois Riegls Denkmaltheorie und vor allem seinem letzten Aufsatz *Neue Strömungen in der Denkmalpflege* auseinandersetzen ist es vielleicht sinnvoll, ein wenig auf das Umfeld einzugehen, in dem diese Gedanken entstanden sind.

Die **Österreichisch-Ungarische Monarchie** war ein Vielvölkerstaat. Zahlreiche ganz unterschiedliche Territorien im Großraum Mitteleuropas waren im Lauf von Jahrhunderten unter die Regentschaft der Habsburger geraten. Die Zugehörigkeit zur Person des regierenden Herrschers bildete das wichtigste Bindeglied. Das zeigt sich am besten am sogenannten *Großen Titel* des Kaisers, in dem die einzelnen Kronländer angeführt waren. Die Aufzählung, die von jedem Schulkind der Monarchie auswendig gelernt werden musste, beginnt mit den Worten: „Seine kaiserliche und königliche Majestät Franz Joseph von Gottes Gnaden Kaiser von Österreich, König von Ungarn und Böhmen, von Dalmatien, Kroatien, Slawonien, Galizien, Lodomerien und Illyrien“ dann folgen die Herrschaftstitel von weiteren 43 Ländern und Städten, deren Bewohner Untertanen des Habsburgers waren. Die Doppelmonarchie reichte von der dalmatinischen Adriaküste bis Galizien (das heute zur Westukraine bzw. zu Südpolen gehört) und von Vorarlberg an der Grenze zur Schweiz bis nach Transsylvanien, das heute zu Rumänien gehört. In diesem Reich lebten 48 Millionen Menschen unterschiedlicher Volkszugehörigkeit, man sprach deutsch, ungarisch, polnisch, tschechisch, serbokroatisch, slowenisch, ruthenisch, italienisch, rumänisch. Die Verwaltung dieses riesigen komplexen Gebildes war einerseits föderal (die einzelnen Territorien verfügten über lokale Parlamente), es gab allerdings eine zentralstaatliche Aufsicht. Die lokale Gesetzgebung wurde von Statthaltern kontrolliert. Das Zusammenleben der unterschiedlichen Völker war allerdings von Auseinandersetzungen und dem Streben nach nationaler Eigenständigkeit geprägt. Nach 1848 hatten sich bereits



KAISER FRANZ JOSEPH  
Bild: Öffentliche Domäne.

große Teile der italienischen Besitzungen nach Revolution und Kriegen dem neuen Königreich Italien angeschlossen. In Ungarn war eine Revolution zwar niedergeschlagen worden, in der Folge hatte man im sogenannten „Ausgleich“ (1867) der ungarischen Reichshälfte (die ihrerseits wieder aus unterschiedlichen Völkern zusammengesetzt war), ein hohes Maß an Selbstständigkeit zuerkannt. Vor allem die Forderungen der slawischen Länder waren allerdings unberücksichtigt geblieben. Die zentrale Kulturpolitik der Monarchie war daher bestrebt, nationale Tendenzen eher zu unterdrücken und bei aller anerkannten Vielfalt der unterschiedlichen Kronländer gesamtstaatliche, übernationale Interessen zu verfolgen. Dabei hat man gerade um die Zeit der Jahrhundertwende auf eine positiven versöhnende Wirkung der Kunst gesetzt<sup>1</sup>.

Schon 1850 wurde eine k.k. **Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale** gegründet<sup>2</sup>, die zunächst als eine wissenschaftliche Vereinigung konzipiert war und nur über geringe öffentliche Mittel verfügte. Ehrenamtlich tätige Konservatoren und Korrespondenten sammelten zunächst eher unsystematisch Erkenntnisse zum Denkmalbestand der Monarchie. Die Ergebnisse ihrer individuellen Forschungen wurden ab 1856 in der wissenschaftlichen Fachzeitschrift *Mitteilungen der k.k. Central-Commission* publiziert.

<sup>1</sup> Zur Kulturpolitik der Monarchie siehe unter anderem Jeroen Bastiaan van Heerde (1993).

<sup>2</sup> Zur Gründung dieser Institution siehe Walter Frodl (1988).

Die Kommission sollte sich zwar auch für die Erhaltung von Denkmälern einsetzen, hatte dabei aber nur eine beratende Funktion und war auf die freiwillige Kooperation von Eigentümern und Verwaltungsbehörden angewiesen. Ein unbefriedigender Zustand, der nur durch ein entsprechendes Denkmalschutzgesetz, mit dem die Erhaltung von Baudenkmalen unter Umständen auch gegen den Willen ihrer Eigentümer durchzusetzen wäre, beendet werden hätte können. Es gab daher einige Initiativen für den Beschluss eines solchen Gesetzes, sie scheiterten jedoch am Widerstand des Adels und vor allem auch der Kirche, die eine Beschränkung ihrer Eigentumsrechte nicht hinnehmen wollten. Ein solcher Gesetzesentwurf wurde 1903 von Alois Riegl, dem damaligen Generalkonservator der k.k. Zentralkommission verfasst, sein berühmter Aufsatz *Der moderne Denkmalkultus*<sup>3</sup> war als eine Art Vorwort zu diesem Gesetzesentwurf gedacht.

Vor wir uns nun der Person Alois Riegl zuwenden erscheint es noch notwendig, auf den für sein Denken wesentlichen Begriff „**Stimmung**“ näher einzugehen, der seit der Romantik des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts häufig im Zusammenhang mit Kunst auftaucht, so spricht man von „Stimmungskunst“, „Stimmungsliteratur“ oder auch „Stimmungsmalerei“. Das Wort Stimmung bezeichnet dabei sowohl die Qualität eines Objektes als auch den Gemütszustand, den das Betrachten, oder besser das sich Einlassen auf das Objekt beim Rezipienten auslöst. Dieses Objekt kann ein Musikstück bzw. ein Wohlklang, ein Artefakt aber auch ein Naturprodukt, eine Landschaft oder ein atmosphärischer Zustand (etwa: „Abendstimmung“) sein. Die Wirkung die davon ausgeht, berührt das Gefühl mehr als den Verstand, sie wird zwar bewusst aber emotional, nicht analytisch verarbeitet. Aber lassen wir Alois Riegl selbst diesen Zustand definieren. In dem Aufsatz „Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst“<sup>4</sup> (1899) beschreibt er den Eindruck, den der von einem Berggipfel aus genossene Anblick einer Alpenlandschaft auf ihn ausübt:

*Was nun die Seele des modernen Menschen bewußt oder unbewußt ersehnt, das erfüllt sich dem einsam Schauenden auf jener Bergeshöhe. Es ist nicht der Friede des Kirchhofs, der ihn umgibt., tausendfältiges Leben sieht er ja sprießen; aber was in der Nähe erbarmungsloser Kampf, erscheint ihm aus der Ferne friedliches Nebeneinander, Eintracht, Harmonie. So fühlt er sich erlöst von dem bänglichen Drucke, der von ihm keinen Tag seines gemeinen Lebens weicht. Er ahnt, das weit über den Gegensätzen, die ihm seine unvollkommenen Sinne in der Nähe vortäuschen, ein Unfaßbares, eine Weltseele alle Dinge durchzieht und sie zu vollkommenen Einklänge vereinigt. Diese Ahnung aber der Ordnung und Gesetzlichkeit über dem Chaos, der Harmonie über den Dissonanzen, der Ruhe über den Bewegungen nennen wir Stimmung. Ihre Elemente sind Ruhe und Fernsicht (Rosenauer, 1996: 28).*

Stimmung bedeutet für Riegl also letztlich eine spirituelle Sensation, die auch einem aufgeklärten Bewusstsein, einem agnostischen Intellekt<sup>5</sup> eine Art pantheistische Offenbarung ermöglicht.

---

<sup>3</sup> Der Originaltitel der 1903 im Verlag Braumüller erschienenen Teilausgabe lautet: *Der moderne Denkmalkultus Sein Wesen und seine Entstehung*.

<sup>4</sup> Zitiert nach: Artur Rosenauer (Hg.) (1996: 27-37).

<sup>5</sup> Dass Riegl Agnostiker war, lässt sich aus einigen Sätzen am Ende des zitierten Aufsatzes schließen „Die Erkenntnisse des Wissens sind uns häufig peinlich; oft überkommt uns der Gedanke, daß strenggläubige Geschlechter im allgemeinen glücklicher gewesen sein möchten als wir und der Pessimismus ist nicht zufällig eine Sondererscheinung unseres modernen Geisteslebens“ (Riegl im Rosenauer, 1996: 33).



HALLSTATT. Bild: Öffentliche Domäne.



FRANZ-JOSEPH-PLATZ (HAUPTPLATZ), LINZ, 1900. Bild: Öffentliche Domäne.

**Wer war nun dieser Alois Riegl?** Wir wissen viel über sein reiches, vielfältiges und bis in die Gegenwart wirkmächtiges kunsthistorisches Oeuvre<sup>6</sup> aber nur wenig über seine Persönlichkeit. Riegl entstammte einer deutschsprachigen Familie – er wurde 1858 in Linz, der Hauptstadt Oberösterreichs geboren. Sein Vater arbeitete als Beamter für die vom Staat kontrollierte Tabakregie. Als solcher wurde er nach Galizien im heutigen Polen versetzt, wo der Sohn Alois lokale Gymnasien besuchte und so schon sehr früh mit den unterschiedlichen Lebensrealitäten der Habsburger-Monarchie konfrontiert wurde. Nach dem frühen Tod des Vaters kehrte die Familie nach Oberösterreich zurück. Alois vollendete das Gymnasium in einer von Benediktinern geführten Klosterschule, studierte zunächst auf Anweisung eines Vormunds Jus, wandte sich dann der Geschichte und schließlich der Kunstgeschichte zu. Die wohl genaueste Schilderung seines Werdegangs als Kunsthistoriker stammt von Max Dvořák, Riegls Schüler und Nachfolger im Amt des Generalkonservators. In einem in den *Mitteilungen der Zentralkommission*<sup>7</sup> erschienenen umfangreichen Nachruf geht Dvořák vor allem auf Riegls Karriere als Wissenschaftler bzw. seine Verdienste für die Entwicklung der kunsthistorischen Methode ein, gibt aber auch sporadische Hinweise auf seinen Charakter. So spricht er von einer puritanisch strengen Erziehung, die ihn geformt und seine Einstellung gegenüber der Welt bestimmt habe:

*Denn so fröhlich und heiter und hoffnungsvoll selbst in den schwersten Zeiten seines Lebens Riegl auch gewesen war, so war der doch fast sakrale Ernst, mit welchem er alle Fragen, die ihn beschäftigten... in ihren allertiefsten Ursachen selbst sub species aeternitatis zu erfassen bestrebt gewesen ist... einer der Hauptzüge seines Wesens (Dvořák, 2010: 267).*

Dvořák berichtet von Riegls freudvollen Zuversicht gegenüber der von ihm selbst vorangetriebenen Entwicklung der Kunstgeschichte als Wissenschaft, aber auch von der tiefgehenden Enttäuschung als er nicht mit der von ihm angestrebten Leitung des Museums für angewandte Kunst (als dessen Kustos er elf Jahre gearbeitet hatte) betraut wurde. Dvořák spricht von Riegl als einem glänzenden Vortragenden, dessen Rednergabe vor allem darin bestanden habe „dass er durch eine aus tiefster Überzeugung und Arbeitsfröhlichkeit hervorquellenden Beredsamkeit den mitdenkenden Hörer auf den Weg seiner Ideen mitzunehmen wusste“ und fügt dann hinzu „wenn ich an jene Zeit zurückdenke, so scheint es mir, als ob er damals schon geahnt hätte, dass ihm kein langes Leben bestimmt sein würde“ (Dvořák, 2010: 278). Alois Riegl wurde 1903 zum Mitglied der Zentralkommission berufen und war in seinen letzten beiden Lebensjahren nämlich von 1904 bis zu seinem Tod am 17. Juni 1905 Generalkonservator dieser Institution. Dvořák, der diesen letzten Lebensabschnitt den „tragischen Schluss“ (Dvořák, 2010: 281) nennt, schreibt: „Der stille einsame Mann, der bis dahin schon durch seine Schwerhörigkeit von der Welt halb abgesondert, fern dem Tagesleben und den Tageskämpfen seinen Ideen und Forschungen lebte, ist plötzlich ein glühender, unermüdlicher Organisator geworden.“ Riegl „der damals schon ein todkranker Mann war“ (Dvořák, 2010: 281) habe sich mit seiner letzten Energie der Aufgabe einer grundlegenden Reform der österreichischen Denkmalpflege gewidmet: „Mit den edelsten Waffen hätte da einer der edelsten Männer ein Werk geschaffen, welches eine neue, dauernde Grundlage unserer künstlerischen Kultur geworden wäre. Nicht weit vom Ziel ist er zusammengebrochen“ (Dvořák, 2012: 282)<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Zur Relevanz von Riegls kunsthistorischen Arbeiten siehe u.a. Peter Noever, Artur Rosenauer und Georg Vasold (2010).

<sup>7</sup> *Mitteilungen der k.k. Zentralkommission*, 3. F., 4, 1905, Sp. 255-276. Hier zitiert nach: Max Dvořák (2012: 267-282).

<sup>8</sup> Die angestrebten Reformen wurden teilweise 1910 durchgeführt. Thronfolger Franz Ferdinand, ab 1910 Protektor der k.k. Zentralkommission verfügte die Umwandlung dieser Kommission zu seiner Behörde, dem Staatsdenkmalamt.

Riegls in „Der moderne Denkmalkultus“<sup>9</sup> entwickelte Theorie der Denkmalwerte ist mittlerweile durch umfangreiche Sekundärliteratur kommentiert, sodass sie hier nur stark verkürzt referiert werden soll: Der Autor beginnt mit einer Analyse der Begriffe und konstatiert drei verschiedene „Erinnerungswerte“. Er unterscheidet zunächst gewollte Denkmale („geschaffen, um einzelne menschliche Taten oder Geschicke ... stets gegenwärtig und lebendig zu erhalten“ (Rosenauer, 1996: 139)) und „ungewollte“ Denkmale, denen erst von der Nachwelt – subjektiv – ihre Bedeutung zuerkannt wird. Da aber die ursprünglichen Adressaten meist nicht mehr existierten, sind letztlich alle gewollten Denkmale auch „ungewollte“. Diese ungewollten Denkmale wurden damals in Österreich mit dem offiziellen Fachterminus „Kunst- und historische Denkmale“ bezeichnet. Hier meint Riegl, dass es sich quasi um eine Tautologie handle, alle historischen seien auch kunsthistorische, alle kunsthistorischen auch historische Denkmale, insofern als sie Phasen einer (Form)Entwicklung markierten. Auf Grund dieser Qualität hätten sie „historischen Wert“. Schließlich gibt es dann noch den Alterswert. Er kommt dem Objekt einzig und allein auf Grund seines Alters zu „sofern es nur äußerlich hinreichend sinnfällig verrät, daß es bereits geraume Zeit vor der Gegenwart existiert und `durchlebt` hat“ (Dvořák, 2012: 145). Das gealterte Objekt, das sichtlich den auflösenden Kräften der Natur ausgesetzt ist, dient als „Substrat“ (wir könnten auch sagen Katalysator), es versetzt den Betrachter in eine Stimmung, die ihm den ewigen Kreislauf von Werden und Vergehen, dem auch er selbst unterworfen ist, nicht nur erträglich sondern als versöhnlich erscheinen lässt.

Diese Reihenfolge entspricht nach Riegls Auffassung auch der chronologischen Entwicklung der Denkmale: Im Altertum und Mittelalter hat es nur „gewollte“ Denkmale gegeben, ab der Renaissance wird vermehrt der historische Wert gesehen, dem im 19. Jahrhundert ganz besondere Bedeutung zugemessen wird. Im 20. Jahrhundert gewinnt dagegen der Alterwert immer mehr an Boden. Parallel zu dieser Entwicklung vollzieht sich die Emanzipation des Individuums. Der Alterwert wendet sich unmittelbar an dieses Individuum, den „modernen Stimmungsmenschen“, und verspricht ihm nichts geringeres als „Erlösung“. Mehrfach vergleicht Riegl dieses sich Versenken in den Alterwert mit dem religiösen Gefühl. Margaret Olin hat das in ihrem profunden Aufsatz von 1985 schon im Titel auf den Punkt gebracht: „The cult of monument as a state religion in late 19<sup>th</sup> century Austria.“ Ähnlich wie die Religion sei der Alterswert allen zugänglich – im Gegensatz zum „historischen Wert“ der Vorwissen verlangt. Der Alterswert sei zunächst nur von einer kleinen Gruppe von Enthusiasten erkannt worden, werde aber „von Tausenden längst instinktiv empfunden“ und habe das Potential „eine ganze Zukunft zu beherrschen“ (Rosenauer, 1996: 158).

Wie sollen nun Denkmale behandelt werden? Riegls Antwort: je nachdem welche Werte überwiegen, wobei man verstehen muss, dass die Werte nie rein vorliegen sondern fast immer gemeinsam vorhanden sind und mit einander konkurrieren. Betrachtet man also nur den Alterswert, sollte man das Objekt dem allmählichen Verfall preisgeben, um ungestört beobachten zu können, wie es sich langsam in der amorphen „Allnatur“ auflöst. Der „Historische Wert“ allerdings verlangt nach der Erhaltung einer möglichst unverfälschte Urkunde. Daher: Konservieren, den weiteren Verfall stoppen, nichts hinzufügen. Dagegen erfordert die Konzentration auf den „Gewollten Erinnerungswert“ die möglichst vollständigen Überlieferung der ursprünglichen Botschaft des Artefakts. Seine Aussage muss lesbar bleiben (oder wieder werden); das bedeutet im Extremfall: Rekonstruktion.

Um die Sache dieses Kampfes der Werte um die Vorherrschaft noch komplizierter (aber auch realistischer) zu machen, führt Riegl schließlich auch eine Reihe von „Gegenwartswerten“ ein. Es handelt sich um jene Fähigkeiten, die sinnliche oder geistige Bedürfnisse befriedigen, für deren Stillung sich ebenso gut neue, moderne Gebilde eignen würden.

---

<sup>9</sup> *Der moderne Denkmalkultus Sein Wesen und seine Entstehung.*



Da ist etwa der „Gebrauchswert“ zu dem natürlich auch die Funktionen der Repräsentation und des „Dekorums“ oder auch der Religionsausübung im Fall von Kirchenbauten gehören, der eine entsprechende Erhaltung und Pflege erfordert. Dazu gehört aber auch der „Kunstwert“ – ästhetische Bedürfnisse können ebenso gut von modernen wie von historische Kunstobjekten befriedigt werden. Wobei es hier noch weiter zwischen dem „Neuheitswert“ (dem „elementaren“ Kunstwert) und dem „relativen“ Kunstwert zu unterscheiden gilt. Der Neuheitswert haftet automatisch an allem Frischen, Neuen, in sich abgeschlossenen, er ist (noch) der Kunstwert der großen Massen und der erbitterteste Feind des Alterswertes. Der relative Kunstwert hingegen ist, da es keinen objektiv gültigen Kunstkanon gibt, ständigen Schwankungen unterworfen. Die Beobachtung dieses Kunstwertes kann aber doch auch die Beseitigung von Altersspuren, unter Umständen eine *Restauratio in integrum* notwendig machen – womit auch der relative Kunstwert zum Gegner des Alterswertes werden kann.

Riegls wohldurchdachtes System konkurrierender Denkmalwerte erscheint in sich logisch, seine größte Schwäche war wohl die Überbetonung des spirituell aufgeladenen „Alterwertes“. Einer der wichtigsten Kritiker seiner Denkmaltheorie war der Kunsthistoriker Georg Dehio der in einer am 27. Jänner 1905 aus Anlass des Geburtstags des deutschen Kaisers gehaltenen Rede diesem Konzept widersprach<sup>10</sup>: „Wir konservieren ein Denkmal nicht, weil wir es für schön halten, sondern weil es ein Stück unseres nationalen Daseins ist. Denkmale schützen heißt nicht Genuss suchen, sondern Pietät üben.“<sup>11</sup> Dehio fordert Achtung vor der historischen Existenz als solcher und tut dies auf der Grundlage des Patriotismus: „In allen Schichten muss das Gefühl eindringen, dass das Volk, das viele Denkmale besitzt ein vornehmes Volk ist.“<sup>12</sup>

In seinem letzten, im Todesjahr 1905 verfassten Aufsatz „**Neue Strömungen in der Denkmalpflege**“ antwortet Riegl auf diesen Angriff, indem er sich dezidiert dagegen ausspricht, Patriotismus als Fundament des Denkmalschutzes zu betrachten. Als Argumentationshilfe zieht er ein ganz aktuelles Beispiel heran: Historische Bauten in der Wachau, einem als besonders pittoresk geschätzten Abschnitt des Donautales in Niederösterreich, sind durch ein Bahnbauprojekt gefährdet, der drohender Verlust wurde bereits öffentlich bedauert<sup>13</sup>. Er beschreibt zunächst die relativ groben und primitiven Formen dieser anonymen Architekturen und kommt zu dem Schluss, dass ihnen kein künstlerisch-architektonischer Wert zukomme. Was ist es aber, was dieses Bedauern über den bevorstehenden Verlust auslöst?

*Es kann nichts anderes sein als das „Alte“ an und für sich, das Nichtmoderne, das Zeugnis eines Schaffens früher Generationen, deren Nachfahren wir selbst bilden.... Solchermaßen erscheinen uns die Häuser von Weißenkirchen [einer Ortschaft in der Wachau] in der Tat als Stück unseres eigenen Daseins und insofern als sie einstmals von Deutschösterreichern gebaut wurden und wir uns während ihrer Betrachtung als Deutschösterreicher fühlen, auch als ein Stück unseres nationalen Daseins. Aber wenn man selbst davon absieht, dass die Wiege so manches also empfindenden fern von der Wachau gestanden war, und seine Vorfahren sich nicht immer zur deutschösterreichischen Nationalität bekannt haben, vermögen gewiß viele das Bewußtsein nicht zu unterdrücken, daß ihnen etwa die Lauben in Trient oder die aus ganz anderen Kulturverhältnissen entstandenen Gäßchen im Palastviertel von Spalato genau das gleiche Gefühl der unbedingten Lust an der Anschauung des Alten an und für sich einzuflößen pflegen als die Wachauer Häuser (Zitiert nach Bacher, 1995: 222).*

<sup>10</sup> Zum Verhältnis Dehio-Riegl siehe: Norbert Huse (2006: 124-ff).

<sup>11</sup> Zitiert nach [[http://www.denkmaldebatten.de/fileadmin/dateien/Download-Materialien/G.\\_Dehio\\_-\\_Denkmalschutz\\_und\\_Denkmalpflege.pdf](http://www.denkmaldebatten.de/fileadmin/dateien/Download-Materialien/G._Dehio_-_Denkmalschutz_und_Denkmalpflege.pdf)] (Abfrage am 8. Jänner 2018), 4.

<sup>12</sup> Zitiert nach [[http://www.denkmaldebatten.de/fileadmin/dateien/Download-Materialien/G.\\_Dehio\\_-\\_Denkmalschutz\\_und\\_Denkmalpflege.pdf](http://www.denkmaldebatten.de/fileadmin/dateien/Download-Materialien/G._Dehio_-_Denkmalschutz_und_Denkmalpflege.pdf)] (Abfrage am 8. Jänner 2018), 8.

<sup>13</sup> Die erste politische Begehung der Bahntrasse fand im Winter 1904/5 statt.



WACHAU. Bild: Öffentliche Domäne.

Diese

*erscheinen uns gewiß auch als Stück unseres Daseins, aber nicht des nationalen, sondern des menschlichen Daseins. Der Nationalegoismus erscheint damit zu einem Menschheitsegoismus abgeschwächt, das der Denkmalpflege zugrunde liegende Gefühl einem rein altruistischen wesentlich nähergebracht (Zitiert nach Bacher, 1995: 222).*

Schließlich geht Riegl aber noch einen Schritt weiter: In dem er seine Überlegungen auf den Schutz der Natur ausweitet:

*So sehen wir den modernen Denkmalkultus immer mehr dahin drängen, das Denkmal nicht als Menschenwerk, sondern als Naturwerk zu betrachten.... Ein gigantisch wilder Waldbaum oder eine senkrecht gewachsene Felswand ist von der Natur selbstständig hervorgebracht, ohne Zutun menschlicher Hände. Warum reklamieren wir auch für diese Naturerzeugnisse das Recht, sich gleichsam ungestört ausleben zu dürfen? Wir achten eben auch in ihnen die Zeugnisse vergangenen Daseins, Lebens und Schaffens, aber allerdings nicht des Daseins der Nation und auch nicht des Daseins der Menschheit, wie auf der vorher fixierten Entwicklungsstufe überhaupt, sondern des Daseins der Natur. Im Kultus der Naturdenkmale ist der letzte Rest von Egoismus – der auf die Menschheit bezügliche – überwunden und mit der Teilnahme an den Geschicken der außermenschlichen Natur der volle Altruismus erreicht (Zitiert nach Bacher, 1995: 223).*

Am Schluss betont Riegl nochmals, dass es nicht die ästhetischen Qualitäten oder der historische Zeugniswert der Denkmale sei, die einen staatlichen Denkmalschutz begründen könnten, sondern lediglich ihre Fähigkeit, Gefühle auszulösen.

*Nur auf dem Vorhandensein und der allgemeinen Verbreitung eines Gefühls, das, verwandt dem religiösen Gefühle, von jeder ästhetischen oder historischen Spezialbildung unabhängig, Vernunftbegründungen unzugänglich, seine Nichtbefriedigung einfach als unerträglich empfinden lässt, wird man mit Aussicht auf Erfolg ein Denkmalschutzgesetz begründen können (Zitiert nach Bacher, 1995: 226).*

Es sind also zwei wesentliche Argumente, die Riegl in diesem letzten Aufsatz betont, das eine ist die schon im Denkmalkultus entwickelte Basierung der Denkmalschutzes auf Emotionen, die „vergleichbar dem religiösen Gefühl“ über vom Alterwert stimulierte Meditation ausgelöst werden, die zweite ist die Gleichsetzung von Denkmalschutz mit Naturschutz, bzw. der Betrachtung des Denkmalschutzes als Naturschutz. Jedes in früheren Zeiten gewordene Produkt von „bestimmten individuellem Charakter“ habe ein Recht seine natürliche Lebensdauer auszufüllen, jeder Eingriff in diesen Zyklus würde als Frevel empfunden. Wir wissen nicht, ob Riegl selbst zu dieser Erkenntnis, die den „vollsten Altruismus“ und die Hintanstellung aller egoistischen, nationalegoistischen oder menscheitsegoistischen Interessen verlangt, selbst gelangt ist, ob diese, in gewisser Weise der Gedankenwelt des Buddhismus verwandten Überlegungen durch die Beschäftigung mit Philosophen, wie etwa Schopenhauer beeinflusst worden sind. Leider haben wir von Riegls Bibliothek bzw. den von ihm bevorzugten Autoren keine Kenntnis. Ganz sicher ist Riegl in seiner Ablehnung des Nationalismus (und der darauf begründeten Gegnerschaft zu Georg Dehio) von seiner Loyalität zum übernationalen Vielvölkerstaat der Monarchie geleitet, bei der Beurteilung seines letzten Aufsatzes mit der Forderung nach einem interessenlosen „Menschheitsgefühl“ ist aber wohl auch die aktuelle Lebenssituation Riegls und die psychologische Verfasstheit Riegls, der um sein nahes Ende wusste, in Betracht zu ziehen.

\*

#### **Anmerkungen**

Bacher, Ernst (Hg.) (1995) *Alois Riegl, Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege*, Deutsche Stiftung Denkmalschutz, Wien, Köln, Weimar.

Dehio, Georg (2018) "La protección y el cuidado de los monumentos en el siglo XIX", *Conversaciones... con Georg Dehio, Alois Riegl y Max Dvořák* (5): 29-44.

Dvořák, Max (2012) *Schriften zur Denkmalpflege, gesammelt und kommentiert von Sandro Scarroccchia*, Böhlau Verlag, Wien.

Frodl, Walter (1988) *Idee und Verwirklichung. Das Werden der staatlichen Denkmalpflege in Österreich*, Böhlau Verlag, Wien.

Huse, Norbert (Hg.) (2006) *Denkmalpflege, Deutsche Texte aus drei Jahrhunderten*, C.H. Beck, München.

Noeuer, Peter, Artur Rosenauer und Georg Vasold (Hrsg./eds.) (2010) *Alois Riegl revisited: Beiträge zu Werk und Rezeption. Contributions to the opus and its reception*, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien.

Olin, Margaret (1985) "The cult of monument as a state religion in late 19<sup>th</sup> century Austria", *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* (38): 177-198.

Riegl, Alois (1996) [1899] "Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst", in: Artur Rosenauer (Hg.), *Alois Riegl, gesammelte Aufsätze*, Klassische Texte der Wiener Schule der Kunstgeschichte, WUV-Universitätsverlag, Wien, S. 27-37.

Riegl, Alois (1903) *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*, K.K. Zentral-Kommission für Kunst- und historische Denkmale, Wien.

Rosenauer, Artur (Hg.) (1996) *Alois Riegl, gesammelte Aufsätze*, Klassische Texte der Wiener Schule der Kunstgeschichte, WUV-Universitätsverlag, Wien.

Van Heerde, Jeroen Bastiaan (1993) *Staat und Kunst: Staatliche Kunstförderung, 1895-1918*, Böhlau Verlag, Wien.

Versión del texto  
en ESPAÑOL



# Las últimas palabras de Alois Riegl

ANDREAS LEHNE

*Traducción de Daniela Sauer*

## **Resumen**

*Intento colocar el último ensayo de Riegl Nuevas tendencias en la conservación de monumentos de 1905 en un contexto más amplio. Recorro a la biografía de Riegl y a la situación política y cultural de la monarquía del Danubio, pero también uso un análisis de la concepción de Stimmung<sup>1</sup> como sentimiento religioso, característico para el cambio del siglo.*

**Palabras clave:** Alois Riegl, monarquía del Danubio, cambio de siglo, gestión de patrimonio, Stimmung como concepto de la filosofía.

Antes de abordar la teoría de los monumentos de Alois Riegl y especialmente su último ensayo *Nuevas corrientes en el cuidado de los monumentos*, puede tener sentido tomar en consideración el contexto en el cual se formaron estos razonamientos.

El Imperio austrohúngaro era un Estado multiétnico. Durante el curso de siglos, muchos territorios diversos entre ellos habían caído bajo el dominio de la Casa de Austria. Entre ellos, la afiliación a la figura del soberano regente era el elemento en común más evidente. Esto lo demuestra perfectamente el así llamado *Gran Título* del emperador, en el cual están alistados los países de la corona. La lista que cada escolar en la monarquía tenía que aprender de memoria empieza con las palabras: "Su majestad imperial y real Franz Joseph por Gracia de Dios emperador de Austria, rey de Hungría, rey de Bohemia, de Dalmacia, de Croacia, de Eslavonia, de Galitzia y Lodomeria, y de Iliria", y después siguen los títulos de otros 43 países y ciudades más, cuyos habitantes eran súbditos de los Habsburgo. La doble monarquía se extendía desde la costa adriática de Dalmacia hasta Galitzia (que hoy pertenece a Ucrania occidental y a Polonia meridional) y de Vorarlberg al borde de la frontera suiza hasta Transilvania, que hoy está situado en Rumania. En este Imperio vivían 48 millones de personas de diferentes proveniencias étnicas, se hablaba alemán, húngaro, polaco, checo, serbocroata, esloveno, ruteno, italiano, rumano. Por un lado, la administración de esta enorme entidad compleja era federal (los territorios tenían parlamentos locales); por el otro lado se ejercía una supervisión por parte del Imperio central. La legislación local estaba controlada por gobernadores. Sin embargo, la convivencia de los pueblos estaba caracterizada por conflictos y por la aspiración a independencia nacional. Ya a partir de 1848, después de la revolución

---

<sup>1</sup> Sentimiento. Nota de la traductora.



EMPERADOR FRANCISCO JOSÉ  
*Imagen: Domino público.*

y de diversas guerras, grandes partes de los territorios italianos se habían unido a la nueva monarquía italiana. Si bien es cierto que en Hungría se había podido reprimir una revolución, a continuación, el llamado *Ausgleich* (1867), el Compromiso austrohúngaro, comportaba una concesión importante de autonomía a la mitad húngara del Imperio, que a su vez estaba compuesta por diferentes grupos étnicos. Aun así, sobre todo las exigencias de los países eslavos no habían sido tomadas en consideración. Por esta razón, la política cultural central de la monarquía tenía como objetivo la represión de las tendencias nacionales y, a pesar del reconocimiento de la diversidad de los diferentes países de la corona, se perseguían intereses unitarios y supranacionales. En este sentido, sobre todo en el periodo a finales del siglo XIX, se habían puesto esperanzas en un efecto positivo y propiciatorio del arte.<sup>2</sup>

Ya en el año 1850 se había fundado la *k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*,<sup>3, 4</sup> que inicialmente fue concebida como una asociación científica y, como tal, disponía solamente de limitados fondos públicos. Actuando en función de voluntarios los Conservadores y Corresponsales coleccionaban, al principio de manera más bien no sistemática, documentación sobre el estado de conservación de los monumentos de la monarquía. Los resultados de las investigaciones individuales se publicaron a partir de 1856 en el periódico científico *Mitteilungen der k.k. Central-Commission*.<sup>5</sup> Aunque la Comisión estuviera encargada también de promover la conservación de los monumentos, en esto tenía solamente un papel consultivo y dependía de la cooperación voluntaria de los propietarios y

<sup>2</sup> Sobre la política cultural de la monarquía, véase entre otros a Jeroen Bastiaan van Heerde (1993).

<sup>3</sup> Imperial y Real Comisión Central para la Investigación y el Cuidado de los Monumentos Arquitectónicos. Nota de la traductora.

<sup>4</sup> Sobre la fundación de esta institución, véase Frodl (1988).

<sup>5</sup> Comunicaciones de la Imperial y Real Comisión Central. Nota de la traductora.

de las autoridades administrativas. Ésta era una condición insatisfactoria, a la cual solamente se hubiera podido poner fin con una ley de tutela de los monumentos que hubiera permitido imponer la conservación de los monumentos arquitectónicos también en contra de la voluntad de sus propietarios. Por este motivo había algunas iniciativas a favor de la ratificación de una ley en este sentido, aunque fracasaron todas por la oposición por parte de la aristocracia y sobre todo también por parte de la iglesia, que no quiso tolerar una limitación de sus derechos de propiedad. Un proyecto semejante de ley fue redactado en 1903 por Alois Riegl, en ese tiempo conservador general de la Imperial y Real Comisión Central; su famoso ensayo *El culto moderno de los monumentos*<sup>6</sup> había sido pensado como una especie de preámbulo para este proyecto legislativo.

Antes de concentrarnos en la persona de Alois Riegl, nos parece importante entrar en detalle en torno al concepto de *Stimmung*, una noción central para su teoría, un término que aparece ya a finales del siglo XVIII y a principios del siglo XIX en relación con el arte en general. Se habla por ejemplo de *Stimmungskunst*,<sup>7</sup> *Stimmungsliryk*<sup>8</sup> o también de *Stimmungsmalerei*.<sup>9</sup> La palabra *Stimmung* se refiere a la calidad de un objeto, pero también al estado de ánimo que la contemplación, o mejor dicho la interlocución con el objeto produce en el recipiente. Este objeto puede ser una obra musical, un sonido agradable, un artefacto, pero también un producto de la naturaleza, un paisaje o una condición atmosférica (por ejemplo, *Abendstimmung*).<sup>10</sup> El efecto que el objeto origina emociona más al sentimiento que a la razón, y será elaborado de manera consciente pero emocional, no analítica. Pero dejemos que Riegl nos proporcione la definición de esta condición por él mismo. En el ensayo *Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst*<sup>11</sup> (1899) describe la emoción que le produce un paisaje alpino contemplado desde la cima de una montaña:

*Lo que el alma del hombre moderno desea conscientemente o inconscientemente, se realiza para el contemplador solitario situado en la cima de una montaña. No es la tranquilidad del camposanto que lo circunda, porque mil formas de vida brotan en su alrededor; más lo que de cerca es una lucha sin piedad, desde lejos se antoja como pacífica coexistencia, concordia, armonía. Así el hombre se siente liberado del peso tormentoso, que ningún día de su común existencia lo abandona. Intuye que allende los contrastes, que simulan sus sentidos imperfectos en la cercanía, algo incomprensible, un alma mundial atraviesa todas las cosas y las une en perfecta armonía. Esta idea de la existencia de un orden y una ley sobre el caos, de armonía sobre la disonancia, de calma sobre el movimiento la llamamos Stimmung. Sus elementos son la calma y una visión lejána<sup>12</sup> (Rosenauer, 1996: 28).*

---

<sup>6</sup> El texto original de la edición parcial de 1903 publicada por Braumüller se intitula *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*.

<sup>7</sup> Arte del sentimiento. Nota de la traductora.

<sup>8</sup> Lírca del sentimiento. Nota de la traductora.

<sup>9</sup> Pintura del sentimiento. Nota de la traductora.

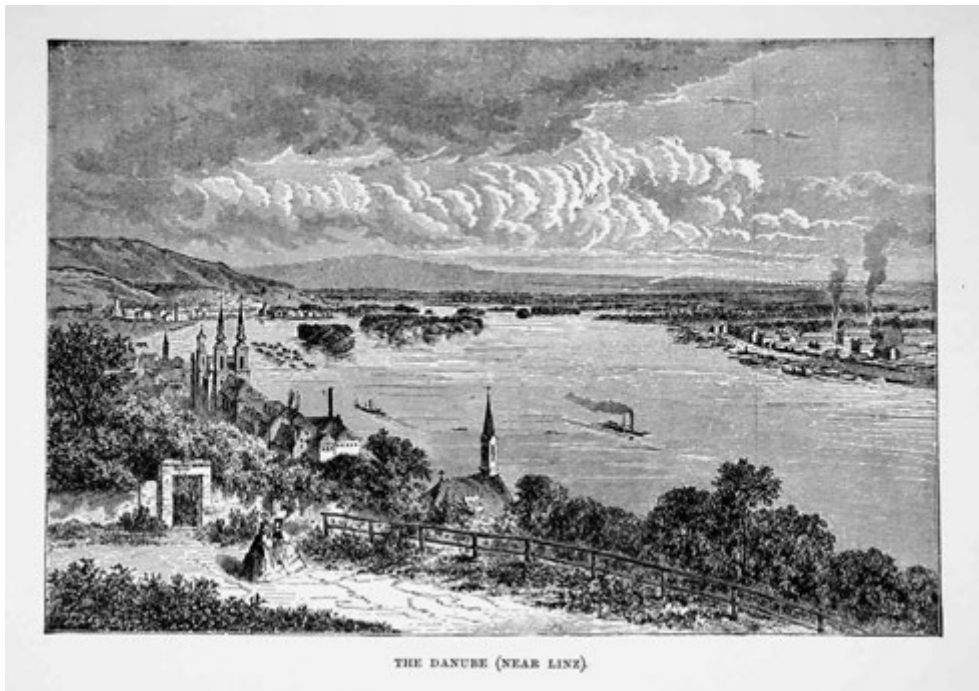
<sup>10</sup> Sentimiento o atmósfera del anochecer. Nota de la traductora.

<sup>11</sup> El sentimiento como tema del arte moderno. Nota de la traductora.

<sup>12</sup> Cita original: *Was nun die Seele des modernen Menschen bewußt oder unbewußt ersehnt, das erfüllt sich dem einsam Schauenden auf jener Bergeshöhe. Es ist nicht der Friede des Kirchhofs, der ihn umgibt., tausendfältiges Leben sieht er ja sprießen; aber was in der Nähe erbarmungsloser Kampf, erscheint ihm aus der Ferne friedliches Nebeneinander, Eintracht, Harmonie. So fühlt er sich erlöst von dem bangen Drucke, der von ihm keinen Tag seines gemeinen Lebens weicht. Er ahnt, das weit über den Gegensätzen, die ihm seine unvollkommenen Sinne in der Nähe vortäuschen, ein Unfaßbares, eine Weltseele alle Dinge durchzieht und sie zu vollkommenen Einklange vereinigt. Diese Ahnung aber der Ordnung und Gesetzmäßigkeit über dem Chaos, der Harmonie über den Dissonanzen, der Ruhe über den Bewegungen nennen wir Stimmung. Ihre Elemente sind Ruhe und Fernsicht.*



HALLSTATT. Imagen: Domino público.



DANUBIO CERCA DE LINZ. Grabado en madera, 1890. Imagen: Domino público.



De consecuencia *Stimmung* significa para Riegl una sensación espiritual, que permite también a una conciencia ilustrada, a un intelecto agnóstico<sup>13</sup> una especie de revelación panteísta.

**¿Quién fue entonces este Alois Riegl?** Sabemos mucho sobre su rica, polifacética obra histórico-artística<sup>14</sup> que extiende su influencia hasta el presente, pero poco de su personalidad. Riegl desciende de una familia de lengua alemana. Nació en el año 1858 en Linz, la capital de Alta Austria (*Oberösterreich*). Su padre trabajaba como funcionario para la empresa pública de tabacos, la *Tabakregie*. Como tal fue transferido a Galitzia, en la actual Polonia, donde el hijo Alois frecuentaba *gimnasios*<sup>15</sup> locales y así ya muy temprano fue confrontado con las diferentes realidades de vida de la monarquía de los Habsburgo. Después de la muerte precoz del padre, la familia vuelve a Alta Austria. Alois acaba el gimnasio en una escuela monástica benedictina; más tarde inicia estudios en derecho, siguiendo las instrucciones de su tutor, pero luego se dedica primero a la historia y después a la historia de arte. La descripción más precisa de su formación como historiador de arte es probablemente la de Max Dvořák, discípulo de Riegl y su sucesor en el cargo de conservador general. En una detallada necrología publicada en el periódico *Mitteilungen der Zentralkommission*,<sup>16</sup> Dvořák se focaliza sobre todo en su carrera científica y en sus méritos como desarrollador de la metodología histórico-artística, pero también da indicaciones esporádicas sobre su carácter. Así habla de su educación severa y puritana, que lo ha formado y ha determinado su percepción del mundo:

*Porque por lo alegre y animado y lleno de esperanza Riegl haya sido hasta en los tiempos más difíciles de su vida, uno de los más importantes rasgos de su personalidad fue siempre la seriedad casi sagrada, con la que abordaba todas las cuestiones que lo preocupaban para comprender las sub especies aeternitatis hasta sus más profundas causas*<sup>17</sup> (Dvořák, 2010: 267).

Dvořák describe la alegre confianza en el desarrollo de la historia del arte como ciencia, que él mismo había llevado adelante, pero también de su profunda decepción cuando no le fue asignada la dirección del *Museum für Angewandte Kunst*, a la cual había aspirado y donde había trabajado durante 11 años como curador. Riegl fue un disertante brillante según Dvořák y su habilidad en el exponer sus conceptos consistía sobre todo en el hecho “que con una elocuencia alegre fruto de una profunda convicción sabía llevar al público atento por el camino de sus ideas”,<sup>18</sup> y después continúa: “si pienso en aquellos tiempos, me parece como si él ya hubiese tenido el presentimiento de que no le estaría concedida una vida larga”<sup>19</sup> (Dvořák, 2012: 278). En 1903 Alois Riegl fue llamado a formar parte de la *Zentralkommission* y fue en sus dos últimos años de vida, es decir desde 1904 hasta su muerte el 17 de junio de 1905, conservador general de esta institución. Dvořák, que llama a esta última etapa de su vida “el final trágico” (Dvořák, 2010: 281), escribe: “el hombre silencioso y solitario,

<sup>13</sup> Que Riegl fuese agnóstico se deduce de algunas de las últimas frases al final del ensayo citado: “Algunas veces nos avergonzamos delante de la cognición del saber; muchas veces nos sobrecoge el pensamiento que otras generaciones más ortodoxas por lo general hubiesen sido más felices que nosotros y que el pesimismo no fuese sólo casualmente un fenómeno de nuestra vida espiritual moderna” (Riegl, en Rosenauer, 1996: 33).

<sup>14</sup> Sobre la relevancia del trabajo histórico-artístico de Riegl, véase entre otros a Peter Noever, Artur Rosenauer y Georg Vasold (2010).

<sup>15</sup> Los gimnasios son centros oficiales de enseñanza media de algunos países europeos. Nota de la traductora.

<sup>16</sup> *Mitteilungen der k.k. Zentralkommission*, 3. F., 4, 1905, Sp. 255-276. Citado aquí de: Dvořák (2012: 267-282).

<sup>17</sup> Cita original: *Denn so fröhlich und heiter und hoffnungsvoll selbst in den schwersten Zeiten seines Lebens Riegl auch gewesen war, so war der doch fast sakrale Ernst, mit welchem er alle Fragen, die ihn beschäftigten... in ihren allertiefsten Ursachen selbst sub species aeternitatis zu erfassen bestrebt gewesen ist... einer der Hauptzüge seines Wesens.*

<sup>18</sup> Cita original: *dass er durch eine aus tiefster Überzeugung und Arbeitsfröhlichkeit hervorquellenden Beredsamkeit den mitdenkenden Hörer auf den Weg seiner Ideen mitzunehmen wusste.*

<sup>19</sup> Cita original: *wenn ich an jene Zeit zurückdenke, so scheint es mir, als ob er damals schon geahnt hätte, dass ihm kein langes Lebens bestimmt sein würde.*

que ya vivía medio apartado del mundo por su sordera, lejos de la vida y de las batallas cotidianas, dedicado a sus ideas y sus investigaciones, de repente se convirtió en un ferviente e incansable organizador”.<sup>20</sup> Riegl, “quien ya en esos tiempos era un hombre muy enfermo”<sup>21</sup> (Dvořák, 2012: 281), había dedicado sus últimas energías a una reforma fundamental de la tutela de los monumentos en Austria. “Con los instrumentos más nobles uno de los más nobles hombres hubiera creado una obra, que se habría convertido en un nuevo duradero fundamento de nuestra cultura artista. Poco antes de llegar al final se desplomó”<sup>22</sup> (Dvořák, 2012: 282).<sup>23</sup>

La teoría sobre los valores del monumento que Riegl desarrolla en *El culto moderno de los monumentos* ha sido comentada por literatura secundaria, por lo cual aquí será referida sólo brevemente. El autor empieza con un análisis de los términos y constata tres diferentes valores rememorativos. Diferencia primero monumentos con valor rememorativo intencionado (“creados para mantener permanentemente vivos y actuales algunas obras o acontecimientos humanos”<sup>24</sup> (Rosenauer, 1996: 139)) y monumentos con valor rememorativo “no intencionado”, a los cuales solamente posterior y subjetivamente viene atribuido un significado. Por el hecho de que en muchos casos los destinatarios originales ya no existen, al final también los monumentos con valor rememorativo intencionado son monumentos con “valor rememorativo no intencionado”. Entonces estos monumentos con valor rememorativo no intencionados fueron denominados en Austria con el término oficial “monumentos de historia y de arte”. Aquí opina Riegl que se trata casi de una tautología, todos los monumentos históricos son al mismo tiempo también histórico-artísticos, y todos aquellos histórico-artísticos también históricos, por el hecho que documentan fases de un desarrollo de una forma de expresión, y por esta calidad también tienen “valor histórico”. Finalmente existe el valor de lo antiguo. Este valor se atribuye al objeto únicamente por su antigüedad por “el hecho que externamente demuestra suficientemente, que ya ha existido y ‘vivido’ durante un tiempo antecedente al presente”<sup>25</sup> (Dvořák, 2010: 145). El objeto envejecido, expuesto visiblemente a las fuerzas de la naturaleza, se revela como “sustrato” (también podríamos decir catalizador), y transfiere al contemplador un estado de ánimo, donde el eterno ciclo de creación y descomposición al cual el mismo está sometido, le parece no solamente aceptable sino conciliador.

Este orden corresponde según la concepción de Riegl también al desarrollo cronológico de los monumentos: en la Antigüedad y en el Medioevo existían solamente monumentos con “valor rememorativo intencionado”, durante el Renacimiento se atribuye progresivamente valor histórico, al cual en el siglo XIX se da un valor muy especial. Al contrario, en el siglo XX, el valor de lo antiguo conquista más y más importancia. Paralelamente a esta evolución se cumple la emancipación del individuo. El valor de lo antiguo se refiere directamente a este individuo, el *Stimmungsmensch* [el hombre moderno del sentimiento] y le promete nada menos que la “salvación”. Más de una vez Riegl compara esta inmersión en el valor de lo antiguo con un sentimiento religioso. Ya en el título de su profundo ensayo de 1985 Margaret Olin llegó al fondo de la cuestión: “The cult of monument as a state religion in late 19<sup>th</sup> century Austria”.<sup>26</sup> Parecido a una religión el valor de lo antiguo es accesible a todos –al contrario

<sup>20</sup> Cita original: *Der stille einsame Mann, der bis dahin schon durch seine Schwerhörigkeit von der Welt halb abgesondert, fern dem Tagesleben und den Tageskämpfen seinen Ideen und Forschungen lebte, ist plötzlich ein glühender, unermüdlicher Organisator geworden.*

<sup>21</sup> Cita original: *der damals schon ein todkranker Mann war.*

<sup>22</sup> Cita original: *Mit den edelsten Waffen hätte da einer der edelsten Männer ein Werk geschaffen, welches eine neue, dauernde Grundlage unserer künstlerischen Kultur geworden wäre. Nicht weit vom Ziel ist er zusammengebrochen.*

<sup>23</sup> Las reformas aspiradas fueron realizadas parcialmente en 1910 por el sucesor al trono Franz Ferdinand, quien desde esa fecha era Protector de la Imperial y Real Comisión Central, y quien ordenó la transición de esta Comisión a una Agencia de Gobierno, el *Staatsdenkmalamt* [Administración para la Tutela de los Monumentos. Nota de la traductora].

<sup>24</sup> Cita original: *geschaffen, um einzelne menschliche Taten oder Geschehnisse [...] stets gegenwärtig und lebendig zu erhalten.*

<sup>25</sup> Cita original: *sofern es nur äußerlich hinreichend sinnfällig verrät, daß es bereits geraume Zeit vor der Gegenwart existiert und ‘durchlebt’ hat.*

<sup>26</sup> El culto a los monumentos como religión de Estado a finales del siglo XIX en Austria. Nota de la traductora.

del “valor histórico” que requiere conocimiento previo. En un principio el valor de lo antiguo habría sido reconocido solamente por un pequeño grupo de entusiastas, mientras “miles de personas lo sienten ya instintivamente” y tendría el potencial “de reinar sobre un entero futuro”<sup>27</sup> (Rosenauer, 1996: 158).

¿Cómo debemos de tratar entonces a los monumentos? La respuesta de Riegl: depende de cuáles son los valores predominantes, en donde hay que comprender que los valores nunca se manifiestan separados, sino que casi siempre coexisten y concurren entre ellos. Si se toma en consideración solamente el valor de lo antiguo, se debería de exponer el monumento al deterioro progresivo para poder contemplar sin disturbios cómo se disuelve poco a poco en la naturaleza omnipresente y amorfa. El “valor histórico”, por otro lado, requiere la preservación de un valor documental lo más auténtico posible. Por esto: conservar, poner fin a un deterioro progresivo sin añadir nada. Por otro lado, la concentración en el “valor conmemorativo intencionado” reclama la transmisión más completa posible del mensaje original del artefacto. Su significado debe resultar permanentemente legible (o volverlo a ser); esto significa en el caso extremo: reconstrucción.

Para complicar aún más la competencia de los valores (y para hacerla más realista también) Riegl introduce también una serie de “valores de contemporaneidad”. Se trata de aquellas propiedades que satisfacen necesidades espirituales o intelectuales, que hubieran podido ser satisfechas igualmente por parte de objetos contemporáneos, modernos.

Entre ellos se sitúa por ejemplo el “valor instrumental” al cual pertenecen naturalmente también las funciones de representación y de “decoro” o también de ejercicio de funciones religiosas en el caso de edificios religiosos que requieren una adecuada manutención y cura. A esta categoría pertenece también el “valor artístico” —la satisfacción de necesidades estéticas se puede obtener también con obras de arte modernas como con obras históricas. Aquí hay que hacer otra distinción entre el “valor de novedad” (el valor artístico “elemental”) y el valor “artístico relativo”. El valor de novedad está automáticamente en todo lo fresco, nuevo, en sí mismo concluido, sigue siendo (aún) el valor artístico de las grandes masas y el enemigo más acérrimo del valor de lo antiguo. Al contrario, el valor artístico relativo está sometido a continuas variaciones porque aún no hay una escala de valores vigente. La observación de este valor artístico puede llevar también a la eliminación de huellas de antigüedad, en algunos casos puede ser necesaria hasta una *Restauratio in integrum* —en este caso también el valor artístico relativo puede llegar a estar en oposición al valor de lo antiguo.

En el sistema de valores de Riegl, un sistema bien reflexionado de valores del monumento que concurren entre ellos parece lógico en sí mismo, su mayor debilidad ha sido probablemente el hecho de sobreestimar el valor de lo antiguo, interpretándolo también espiritualmente. Uno de los críticos más importantes de su teoría de los monumentos ha sido el historiador de arte Georg Dehio, que en un discurso pronunciado el 27 de enero de 1905 en ocasión del cumpleaños del emperador alemán se opone a este concepto:<sup>28</sup> “No conservamos un monumento por considerarlo bello, sino porque forma parte de nuestra identidad nacional. Proteger los monumentos no significa buscar placer sino ejercer piedad”<sup>29</sup> (Dehio, 2018: 35). Dehio reclama respeto ante la existencia histórica como tal y lo hace con base en el patriotismo “Todas las clases sociales deben llegar a la percepción de que un pueblo que posee tantos monumentos artísticos es un pueblo noble”<sup>30</sup> (Dehio, 2018: 38).

---

<sup>27</sup> Cita original: „von Tausenden längst instinktiv empfunden“ und habe das Potential „eine ganze Zukunft zu beherrschen“.

<sup>28</sup> Sobre la relación Dehio-Riegl, véase Huse (2006: 124-ss).

<sup>29</sup> Cita original: *Wir konservieren ein Denkmal nicht, weil wir es für schön halten, sondern weil es ein Stück unseres nationalen Daseins ist. Denkmale schützen heißt nicht Genuss suchen, sondern Pietät üben.*

<sup>30</sup> Cita original: *In allen Schichten muss das Gefühl eindringen, dass das Volk, das viele Denkmale besitzt ein vornehmes Volk ist.*



DURSTEIN, WACHAU. Imagen: Domino público.

En su último ensayo, escrito en 1905, el año de su muerte, *Nuevas corrientes en el cuidado de los monumentos*, Riegl responde a este ataque, expresando con decisión su desacuerdo de tomar en consideración el patriotismo como fundamento del cuidado de los monumentos. Como apoyo de su argumentación cita un ejemplo muy actual: edificios históricos en la zona del Wachau, una parte particularmente pintoresca del valle del Danubio en la Baja Austria, que estaban en peligro debido a un proyecto de construcción, su pérdida había sido ya públicamente deplorada.<sup>31</sup> Al principio describe las formas relativamente vastas y primitivas de esta arquitectura anónima, y llega a la conclusión de que no tienen valor arquitectónico. ¿En qué consiste entonces el pesar que su inminente pérdida provoca?

*No puede ser otra cosa que lo "antiguo" en sí, lo no-moderno, el testimonio creativo de generaciones precedentes, de cuyos descendientes somos nosotros. ... En este sentido las casas de Weißenkirchen [un pueblo en la región de Wachau] nos parecen efectivamente como una parte de nuestra existencia, y por el hecho de haber sido construidas en algún tiempo por austro-alemanes y porque al observarlas nos sentimos como austro-alemanes, asumimos que forman parte de nuestra existencia nacional. Aun así, y omitiendo el hecho de que algunos de los que piensan de este modo no nacieron en la región de la Wachau, y de que no todos sus antepasados eran de nacionalidad austro-alemana, seguramente muchos no podrán reprimir la realidad de que, por ejemplo, las arcadas en Trento o las pequeñas calles en el barrio del palacio de Split, de origen cultural completamente diferente, provocan en ellos la misma sensación de placer que la contemplación de lo antiguo en las casas de la Wachau<sup>32</sup> (Riegl, 2018: 65).*

<sup>31</sup> La primera marcha de protesta de la vía del tren tuvo lugar en el invierno 1904-1905. Nota de la traductora.

<sup>32</sup> Cita original: *Es kann nichts anderes sein als das „Alte“ an und für sich, das Nichtmoderne, das Zeugnis eines Schaffens früher Generationen, deren Nachfahren wir selbst bilden.... Solchermaßen erscheinen uns die Häuser von Weißenkirchen [einer Ortschaft in der Wachau] in der Tat als Stück unseres eigenen Daseins und insofern als sie einstmals von Deutschösterreichern gebaut wurden und wir uns während ihrer Betrachtung als Deutschösterreicher fühlen, auch als ein Stück unseres nationalen Daseins. Aber wenn man selbst davon absieht, dass die Wiege so manches also empfindenden fern von der Wachau gestanden war, und seine Vorfahren sich nicht immer zur deutschösterreichischen Nationalität bekannt haben, vermögen gewiß viele das Bewußtsein nicht zu unterdrücken, daß ihnen etwa die Lauben in Trient oder die aus ganz anderen Kulturverhältnissen entstandenen Gäßchen im Palastviertel von Spalato genau das gleiche Gefühl der unbedingten Lust an der Anschauung des Alten an und für sich einzuflößen pflegen als die Wachauer Häuser.*

Éstas

*seguramente nos parecerán como parte de la nuestra existencia, pero no de la nacional, sino de la humana. El egoísmo nacional parece reducirse de este modo en un egoísmo de la humanidad, el sentimiento sobre el cual se basa el cuidado de los monumentos parece acercarse a uno puramente altruista<sup>33</sup> (Riegl, 2018: 65).*

Al final va un paso más adelante: extiende sus razonamientos a la protección de los bienes naturales:

*Así vemos que el culto moderno [...] a un árbol salvaje gigante o a una pared de rocas vertical los ha creado la naturaleza misma, sin ningún aporte de manos humanas. Entonces, ¿por qué sentimos como un sacrilegio ponerles las manos encima, cortar el árbol, hacer saltar la pared rocosa, quitándoles en cierto modo la vida? ¿Por qué reclamamos también para estos productos de la naturaleza el derecho de poder vivir en un cierto modo sin importunarlos? La verdad es que respetamos también en ellos la evidencia de testimonio de existencia, de vida y de creación del pasado, aunque no referido a la existencia de la nación ni a la existencia de la humanidad en una etapa anterior de su evolución, sino a la existencia de la naturaleza. En el culto de los “monumentos de la naturaleza” se ha superado también el último residuo de egoísmo –el que se refiere a la humanidad– y, con la participación en las obras de la naturaleza extra-humana, se ha alcanzado el completo altruismo<sup>34</sup> (Riegl, 2018: 67).*

Al final Riegl subraya de nuevo que no son las calidades estéticas o el valor histórico documental de los monumentos, sobre el que se podría fundar un cuidado de monumentos por parte del Estado, sino simplemente la facultad de poder provocar sentimientos.

*... únicamente en la existencia y en la difusión universal de un sentimiento que, parecido al religioso, se diferencia de cualquier erudición estética o histórica, es impenetrable a consideraciones racionales y, si no es apagada, se podrá fundar con éxito una ley para la protección de los monumentos<sup>35</sup> (Riegl, 2017: 70).*

Por lo tanto son dos los argumentos fundamentales que Riegl enfatiza en este último ensayo, por un lado es la fundación de la protección de los monumentos sobre emociones, ya mencionada en el Culto de los monumentos, que “parecidos a un sentimiento religioso” son provocados por una meditación estimulada por el valor de lo antiguo, por el otro lado es la equiparación

<sup>33</sup> Cita original: *erscheinen uns gewiß auch als Stück unseres Daseins, aber nicht des nationalen, sondern des menschlichen Daseins. Der Nationalegoismus erscheint damit zu einem Menschheitsegoismus abgeschwächt, das der Denkmalpflege zugrunde liegende Gefühl einem rein altruistischen wesentlich nähergebracht.*

<sup>34</sup> Cita original: *So sehen wir den modernen Denkmalkultus immer mehr dahin drängen, das Denkmal nicht als Menschenwerk, sondern als Naturwerk zu betrachten [...] Ein gigantisch wilder Waldbaum oder eine senkrecht gewachsene Felswand ist von der Natur selbstständig hervorgebracht, ohne Zutun menschlicher Hände. Warum reklamieren wir auch für diese Naturerzeugnisse das Recht, sich gleichsam ungestört ausleben zu dürfen? Wir achten eben auch in ihnen die Zeugnisse vergangenen Daseins, Lebens und Schaffens, aber allerdings nicht des Daseins der Nation und auch nicht des Daseins der Menschheit, wie auf der vorher fixierten Entwicklungsstufe überhaupt, sondern des Daseins der Natur. Im Kultus der Naturdenkmale ist der letzte Rest von Egoismus –der auf die Menschheit bezügliche– überwunden und mit der Teilnahme an den Geschicken der außermenschlichen Natur der volle Altruismus erreicht.*

<sup>35</sup> Cita original: *Nur auf dem Vorhandensein und der allgemeinen Verbreitung eines Gefühls, das, verwandt dem religiösen Gefühle, von jeder ästhetischen oder historischen Spezialbildung unabhängig, Vernunftbegründungen unzugänglich, seine Nichtbefriedigung einfach als unerträglich empfinden läßt, wird man mit Aussicht auf Erfolg ein Denkmalschutzgesetz begründen können.*

de protección de monumentos culturales con la protección de los monumentos naturales, es decir la interpretación de la tutela de los monumentos como tutela de la naturaleza. Cualquier producto de tiempos pasados de "carácter individual particular" tiene derecho a cumplir su tiempo natural de existencia, cada intervención en este ciclo sería un sacrilegio. No sabemos si Riegl llegó por sí mismo a esta conclusión que requiere "el pleno altruismo" y la negligencia de todo interés egoísta, nacional-egoísta o humanamente egoísta, o si estas reflexiones que de alguna manera se acercan al budismo, han sido influenciadas por el estudio de filósofos como por ejemplo Schopenhauer. Por desgracia no tenemos alguna noticia acerca su biblioteca ni sobre sus autores preferidos. Su rechazo del nacionalismo (y de su enfrentamiento con Georg Dehio basado sobre este rechazo) con seguridad ha sido guiado por su lealtad al estado multiétnico supranacional de la monarquía. Sin embargo, para la interpretación de su último ensayo que contiene la exigencia de un "sentimiento humano" desinteresado hay que tener en cuenta también la situación en la que Riegl vivía y su estado de ánimo, y que el intuía su muerte inminente.

\*

#### Referencias

- Bacher, Ernst (Hg.) (1995) *Alois Riegl, Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege*, Deutsche Stiftung Denkmalschutz, Wien, Köln, Weimar.
- Dehio, Georg (2018) "La protección y el cuidado de los monumentos en el siglo XIX", *Conversaciones... con Georg Dehio, Alois Riegl y Max Dvořák* (5): 29-45.
- Dvořák, Max (2012) *Schriften zur Denkmalpflege, gesammelt und kommentiert von Sandro Scarrocchia*, Böhlau Verlag, Wien.
- Frodl, Walter (1988) *Idee und Verwirklichung. Das Werden der staatlichen Denkmalpflege in Österreich*, Böhlau Verlag, Wien.
- Huse, Norbert (Hg.) (2006) *Denkmalpflege, Deutsche Texte aus drei Jahrhunderten*, C.H. Beck, München.
- Noever, Peter, Artur Rosenauer und Georg Vasold (Hrsg./eds.) (2010) *Alois Riegl revisited: Beiträge zu Werk und Rezeption. Contributions to the opus and its reception*, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien.
- Olin, Margaret (1985) "The cult of monument as a state religion in late 19<sup>th</sup> century Austria", *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* (38): 177-198.
- Riegl, Alois (1996) [1899] "Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst", in: Artur Rosenauer (Hg.), *Alois Riegl, gesammelte Aufsätze*, Klassische Texte der Wiener Schule der Kunstgeschichte, WUV-Universitätsverlag, Wien, pp. 27-37.
- Riegl, Alois (1903) *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*, K.K. Zentral-Kommission für Kunst- und historische Denkmale, Wien.
- Rosenauer, Artur (Hg.) (1996) *Alois Riegl, gesammelte Aufsätze*, Klassische Texte der Wiener Schule der Kunstgeschichte, WUV-Universitätsverlag, Wien.
- Van Heerde, Jeroen Bastiaan (1993) *Staat und Kunst: Staatliche Kunstförderung, 1895-1918*, Böhlau Verlag, Wien.

Versión del texto  
en INGLÉS



# The last words of Alois Riegl

ANDREAS LEHNE

*Translation by Valerie Magar*

## **Abstract**

*This text attempts to place Riegl's last essay *New trends in monument preservation of 1905* into a broader context. In order to achieve this, Riegl's biography and the political and cultural situation of the Danube monarchy are used, as well as an analysis of the lines of thought characteristic of the change of century such as *Stimmung*, feeling.*

**Keywords:** *Alois Riegl, Danube monarchy, change of the century, dealing with heritage, Stimmung as a concept of philosophy.*

Before addressing Alois Riegl's theory on monuments, and especially his last essay *New trends in the care of monuments*, it may be appropriate to take into consideration the context in which these ideas developed.

The Austro-Hungarian empire was a multi-ethnic state. Over the course of several centuries, a large number of very different and varied territories had fallen under the rule of the House of Austria. Among these, the affiliation to the figure of the sovereign ruler was the most evident common element. This is perfectly shown by the so-called *Grand Title* of the Emperor, in which the countries belonging to the crown were listed. This list, which each schoolchild in the monarchy was obliged to memorize, begins with the words: "His Imperial and Royal Majesty Franz Joseph by Grace of God Emperor of Austria, King of Hungary, King of Bohemia, Dalmatia, Croatia, Slavonia, Galicia and Lodomeria, and Illyria", and is then followed by the titles of forty-three other countries and cities, whose inhabitants were subjects of the Habsburgs. The dual monarchy extended from the Adriatic coast of Dalmatia to Galicia (which today belongs to Western Ukraine and Southern Poland) and Vorarlberg on the edge of the Swiss border with Transylvania, which now is located in Romania. Forty-eight million people of different ethnic origins lived in this Empire, where German, Hungarian, Polish, Czech, Serbo-Croatian, Slovene, Ruthenian, Italian and Romanian languages were spoken. On one hand, the administration of this enormous, complex entity was federal (the territories had local parliaments); on the other hand, supervision was carried out by the central empire. The local legislation was controlled by governors. However, the coexistence of the various groups was characterized by conflicts and by an aspiration for national independence. From 1848, after the revolution and various wars, large parts of the Italian territories had united under the new Italian monarchy. While it is true that in Hungary a revolution had been suppressed, the term *Ausgleich* (1867) – the Austro-Hungarian commitment – implied an important concession of autonomy to the Hungarian half of the Empire, which in turn was composed of different



ethnic groups. In spite of this, the majority of the Slavic countries' demands had not been taken into consideration. For this reason, the central cultural policy of the monarchy was aimed at repressing national trends and, in spite of recognizing the diversity of the crown's different countries, unitary and supranational interests were pursued. In this sense, especially during the end of the 19<sup>th</sup> century, hope had been placed on the positive and propitiatory effects of art<sup>1</sup>.

By 1850, the *k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*—the Imperial and Royal Central Commission for the Research and Preservation of Architectural Monuments<sup>2</sup>—had already been founded. It was initially conceived as a scientific organization and, as such, had only limited public funding. Acting as volunteers, the conservators and correspondents collected, at the beginning in a rather non-systematic manner, documentation on the state of conservation of the monarchy's monuments. The results of the individual investigations were published after 1856, in the scientific journal *Mitteilungen der k.k. Central-Commission*, the "Communications of the Imperial and Royal Central Commission." Although the Commission was also in charge of promoting the conservation of monuments, it had only an advisory role, and was dependent on the voluntary cooperation of the owners and of the administrative authorities. This was an unsatisfactory condition, which could only be changed by legislation protecting the monuments, which would have allowed for the imposition of the conservation of architectural monuments efforts even if they were against the will of their owners. Therefore, although there were some initiatives that sought the approval of such legislation, they all failed, due largely to opposition by the aristocracy and, especially by the church, which could not tolerate this limitation or interference with its property rights. A similar legislation project was drafted in 1903 by Alois Riegl, who was general conservator of the Imperial and Royal Central Commission at the time; his famous essay *The modern cult of monuments*<sup>3</sup> had been considered a kind of preamble to this legislative project.

Before focusing on Alois Riegl, it seems important to analyze in detail the concept of *Stimmung*<sup>4</sup>, a notion central to his theory. This term had already appeared at the end of the 18<sup>th</sup> century and at the beginning of the 19<sup>th</sup> century in relation to art in general. One speaks for example of *Stimmungskunst*<sup>5</sup>, *Stimmungslyrik*<sup>6</sup> or also of *Stimmungsmalerei*<sup>7</sup>. The word *Stimmung* refers to the quality of an object, but also to the state of mind that the contemplation of, or rather a dialogue with the object produces in the recipient. This object can not only be a musical work, a pleasant sound, or an artifact, but also a product of nature, a landscape or an atmospheric condition (for example *Abendstimmung*<sup>8</sup>). The effect that the object creates appeals more to emotion than to reason, and will be consciously elaborated, but in an emotional manner, rather than in an analytical one. But let us allow Riegl provide the definition of this condition for himself. In his essay "Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst"<sup>9</sup> (1899), he describes the emotion that is produced by an alpine landscape viewed from mountain top:

---

<sup>1</sup> Quoted from Artur Rosenauer (ed.) (1996: 27-37). On the cultural policy of the monarchy, see, among others, Jeroen Bastiaan van Heerde (1993).

<sup>2</sup> On the creation of this institution, see Walter Frodl (1988).

<sup>3</sup> The original text of the partial edition of 1902, published by Braumüller, is entitled: *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*.

<sup>4</sup> Feeling. Note from the translator.

<sup>5</sup> Art of feeling. Note from the translator.

<sup>6</sup> Lyric of feeling. Note from the translator.

<sup>7</sup> Painting of feeling. Note from the translator.

<sup>8</sup> Feeling or atmosphere of nightfall. Note from the translator.

<sup>9</sup> "The feeling as a theme of modern art". Note from the translator.



HALLSTATT. Image: Public domain.

*What the soul of modern man desires consciously or unconsciously, is fulfilled for the solitary viewer located at top of a mountain. It is not the tranquility of the holy ground that surrounds it, because a thousand forms of life sprout up around it; those things, which up close seem to be in a fight without mercy, from far are give the appearance of peaceful coexistence, concordance and harmony. Likewise, the human feels liberated from the tormenting weight, which never abandons him in his everyday existence. He even senses that beyond the contrasts around him, which simulate his imperfect senses, something incomprehensible, a global soul moves through all things and unites them in perfect harmony. This idea of the existence of an order and a law governing chaos, of harmony above dissonance, of calm over movement, is known as Stimmung. Its elements are calm and a distant vision<sup>10</sup> (Rosenauer, 1996: 28).*

---

<sup>10</sup> Original quotation: *Was nun die Seele des modernen Menschen bewußt oder unbewußt ersehnt, das erfüllt sich dem einsam Schauenden auf jener Bergeshöhe. Es ist nicht der Friede des Kirchhofs, der ihn umgibt., tausendfältiges Leben sieht er ja sprießen; aber was in der Nähe erbarmungsloser Kampf, erscheint ihm aus der Ferne friedliches Nebeneinander, Eintracht, Harmonie. So fühlt er sich erlöst von dem bangen Drucke, der von ihm keinen Tag seines gemeinen Lebens weicht. Er ahnt, das weit über den Gegensätzen, die ihm seine unvollkommenen Sinne in der Nähe vortäuschen, ein Unfaßbares, eine Weltseele alle Dinge durchzieht und sie zu vollkommenen Einklange vereinigt. Diese Ahnung aber der Ordnung und Gesetzlichkeit über dem Chaos, der Harmonie über den Dissonanzen, der Ruhe über den Bewegungen nennen wir Stimmung. Ihre Elemente sind Ruhe und Fernsicht.*

Consequentially, *Stimmung*, for Riegl, means a spiritual sensation, which also allows an enlightened conscience, or an agnostic intellect<sup>11</sup> to have a kind of pantheistic revelation.



FRANCIS JOSEPH SQUARE, LINZ, CA. 1900. Image: Public domain.

**So who was Alois Riegl?** We have a vast knowledge of his rich, multifaceted historical-artistic work<sup>12</sup>, which has extended its influence until the present, but we have little information about his personality. Riegl descended from a German-speaking family. He was born in 1858 in Linz, the capital of Upper Austria (*Oberösterreich*). His father worked as a clerk for the public tobacco company, the *Tabakregie*. In this capacity, he was transferred to Galicia, in present-day Poland, where his son Alois frequented the local *gymnasium*<sup>13</sup>; this allowed him, from early on, to be confronted with the different realities of life within the Habsburg monarchy. After his father's untimely death, the family returned to Upper Austria. Alois finished his studies in a Benedictine monastic school. He later began studying law under the instruction of a tutor, but he then shifted his studies first to history and then to art history.

<sup>11</sup> The fact that Riegl was an agnostic can be deduced from some of the last sentences at the end of the above-mentioned essay: "We are sometimes ashamed in front of the cognition of knowledge; we are often overwhelmed by the thought that other more orthodox generations would usually have been happier than us, and that pessimism would not only casually be a phenomenon of our modern spiritual life" (Riegl, in Rosenauer, 1996: 33).

<sup>12</sup> On the relevance of Riegl's historic-artistic work, see, among others, Peter Noever, Artur Rosenauer and Georg Vasold (2010).

<sup>13</sup> The gymnasium is a secondary education school found in several parts of eastern Europe. Note from the translator.

The most accurate description of his education as an art historian is probably the one made by Max Dvořák, a disciple of Riegl and his successor in the position of general conservator. In a detailed obituary published in the newspaper *Mitteilungen der Zentralkommission*<sup>14</sup>, Dvořák mainly focused on Riegl's scientific career and his merits as a developer of a historical-artistic methodology, but he also gave sporadic insights into his character. He spoke these words about Riegl's rather severe and puritan education, which shaped him and determined his perception of the world:

*No matter how happy, animated and full of hope Riegl was even in the most difficult times of his life, one of the most important traits of his personality was always the almost sacred seriousness, with which he addressed all the matters that concerned him for the purpose of understanding the sub-species aeternitas down to its deepest causes*<sup>15</sup> (Dvořák, 2010: 267).

Dvořák described the happy confidence in the development of the history of art as a science, which he himself had carried forward, but also his deep disappointment when he was not granted the position of director of the *Museum für Angewandte Kunst*, a position to which he had aspired during his eleven years working there as its curator. According to Dvořák, Riegl was a brilliant speaker and his ability to present his concepts "with a cheerful eloquence, which was the fruit of a deep conviction, he knew how to lead the attentive public along the path of his ideas."<sup>16</sup> And he further added "when I think back on those times, it seems to me that he felt even then that he would not be granted a long life"<sup>17</sup> (Dvořák, 2012: 278). In 1903, Alois Riegl was called to become a member of the *Zentralkommission*, and during the last two years of his life, from 1904 until his death on June 17, 1905, he served as the general conservator of this institution. Dvořák, who calls this last stage of his life "the tragic end" (Dvořák, 2012: 281), wrote: "the silent and solitary man, who already lived partially removed from the world because of his deafness, far from life and its daily battles, and who was dedicated to his ideas and his research, suddenly became a fervent and tireless organizer."<sup>18</sup> Riegl "who was already a very sick man in those days"<sup>19</sup> (Dvořák, 2012: 281) had devoted his last energy to a fundamental reform of the care of monuments in Austria. "With the noblest of instruments, one of the noblest of men would have created a work, which would have become a new lasting foundation of our artist culture. But shortly before reaching the end, he collapsed"<sup>20</sup> (Dvořák, 2012: 282).<sup>21</sup>

<sup>14</sup> Mitteilungen der k.k. Zentralkommission, 3. F., 4, 1905, Sp. 255-276. Quoted from Max Dvořák (2012: 267-282).

<sup>15</sup> Original quotation: *Denn so fröhlich und heiter und hoffnungsvoll selbst in den schwersten Zeiten seines Lebens Riegl auch gewesen war, so war der doch fast sakrale Ernst, mit welchem er alle Fragen, die ihn beschäftigten... in ihren allertiefsten Ursachen selbst sub speciei aeternitatis zu erfassen bestrebt gewesen ist... einer der Hauptzüge seines Wesens.*

<sup>16</sup> Original quotation: *dass er durch eine aus tiefster Überzeugung und Arbeitsfröhlichkeit hervorquellenden Beredsamkeit den mitdenkenden Hörer auf den Weg seiner Ideen mitzunehmen wusste.*

<sup>17</sup> Original quotation: *wenn ich an jene Zeit zurückdenke, so scheint es mir, als ob er damals schon geahnt hätte, dass ihm kein langes Lebens bestimmt sein würde.*

<sup>18</sup> Original quotation: *Der stille einsame Mann, der bis dahin schon durch seine Schwerhörigkeit von der Welt halb abgesondert, fern dem Tagesleben und den Tageskämpfen seinen Ideen und Forschungen lebte, ist plötzlich ein glühender, unermüdlicher Organisator geworden.*

<sup>19</sup> Original quotation: *der damals schon ein todkranker Mann war.*

<sup>20</sup> Original quotation: *Mit den edelsten Waffen hätte da einer der edelsten Männer ein Werk geschaffen, welches eine neue, dauernde Grundlage unserer künstlerischen Kultur geworden wäre. Nicht weit vom Ziel ist er zusammengebrochen.*

<sup>21</sup> These wanted reforms were partially undertaken in 1910 by the successor to the throne Franz Ferdinand, who became at that time Protector of the Imperial and Royal Central Commission, and who ordered the transition of that commission into a governmental agency, the *Staatsdenkmalamt* [Administration for the Care of Monuments].

The theory on the values of the monument that Riegl developed in the *The modern cult of monuments* has been tackled by secondary literature, so it will only be referred to briefly here: the author begins with an analysis of the terms and he establishes three different commemorative values. He initially differentiated monuments with intentional commemorative value (“created to keep certain works or human events as permanently alive and current”<sup>22</sup> (Rosenauer, 1996: 139)) and monuments with “non-intentional” commemorative value, to which only subsequently and subjectively a meaning is attributed. Due to the fact that, in many cases, the original recipients no longer exist, at the end of the day monuments with intentional memory value are monuments with “unintentional commemorative value.” Then these monuments with unintended memory value were named in Austria with the official term “monuments of history and art.” Here Riegl believes that it is almost a tautology, all historical monuments are at the same time also art-historical, and all those art-historical are also historical, due to the fact that they document phases of the development of a form of expression, and in this capacity they also have “historical value.” Finally, there is the age value. This value is attributed to the object solely because of its antiquity for “the fact that externally it sufficiently demonstrates that it has already existed and ‘lived’ during a time prior to the present”<sup>23</sup> (Dvořák, 2010: 145). The aged object, visibly exposed to the forces of nature, reveals itself as “substrate” (we could also say catalyst), and transfers to the observer a state of mind, where the eternal cycle of creation and decomposition, to which it is itself subjected to, seems not only acceptable but conciliatory.

This order also corresponds, according to Riegl’s conception, to the chronological development of monuments: in Antiquity and in the Middle Ages there were only monuments with “intentional commemorative value.” During the Renaissance, historical value was progressively attributed, which acquired a very special value in the 19<sup>th</sup> century. On the other hand, in the 20<sup>th</sup> century, the antiquity value gained more and more importance. Parallel to this evolution the emancipation of the individual is fulfilled. The antique value refers directly to this individual, the *Stimmungsmensch*, the modern man of feeling, and promises nothing less than “salvation.” More than once Riegl compares this immersion in the antique value with a religious feeling. In the title of her profound essay of 1985, Margaret Olin got to the bottom of the question: “The cult of the monument as a state religion in late 19<sup>th</sup> century Austria.”<sup>24</sup> Similar to a religion, the value of the ancient is accessible to everyone – in contrast with the “historical value” that requires prior knowledge. At first the antique value would have been recognized only by a small group of enthusiasts, while “thousands of people already feel it instinctively” and would have the potential “to reign over a whole future”<sup>25</sup> (Rosenauer, 1996: 158).

How should we then treat the monuments? The response by Riegl is the following: it depends on the predominant values. It is necessary to understand that the values never appear separated, but almost always coexist and concur with each other. If only the antiquity value is taken into consideration, the monument should be exposed to progressive deterioration in order to be able to contemplate it without disturbances as it dissolves little by little into the omnipresent and amorphous nature. The “historical value” on the other hand requires the preservation of a documentary value, as authentic as possible. Hence:

<sup>22</sup> Original quotation: *geschaffen, um einzelne menschliche Taten oder Geschehnisse ... stets gegenwärtig und lebendig zu erhalten.*

<sup>23</sup> Original quotation: *sofern es nur äußerlich hinreichend sinnfällig verrät, daß es bereits geraume Zeit vor der Gegenwart existiert und ‘durchlebt’ hat.*

<sup>24</sup> *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung.*

<sup>25</sup> Original quotation: “von Tausenden längst instinktiv empfunden” und *habe das Potential* “eine ganze Zukunft zu beherrschen”.

conserve, put an end to progressive deterioration, without adding anything. On the other hand, concentrating on the intentional memory value calls for the most complete possible transmission of the original message of the artifact. Its meaning must be permanently legible (or making it readable again); this means in an extreme case: reconstruction.

To further complicate the responsibility of values (and to also make it more realistic Riegl introduces a series of “values of contemporaneity.” These imply those characteristics that satisfy spiritual or intellectual needs, which could have been equally satisfied by contemporary, modern objects.

Among these, for example, is the “instrumental value” to which the functions of representation and “decorum” also naturally belong, as well as the exercise of religious functions in the case of religious buildings that require adequate maintenance and care. This category also includes the “artistic value” –the satisfaction of aesthetic needs can also be obtained with modern works of art, in the same manner as with historical ones. Here we must make another distinction between the “value of novelty” (the “elemental” artistic value) and the “relative artistic value.” The value of novelty is automatically in everything that is fresh, new, concluded in itself; it (still) is the artistic value of the great masses and the most bitter enemy of the antiquity value. On the contrary, the relative artistic value is subject to continuous variations because there is not yet a valid scale of values. The observation of this artistic value can also lead to the removal of traces of antiquity, in some cases even a *Restauratio in integrum* may be necessary – in this case too, the relative artistic value may become opposed to antiquity value.



SCHÖNBÜHEL CASTLE, WACHAU. *Image: Public domain.*

In Riegl's value system, a well-thought-out system of a monument's values that concur seems logical in itself, its greatest weakness has probably been the overestimation of the antiquity value, also interpreting spiritually. One of the most important critics of his theory of monuments has been the art historian, Georg Dehio, who in a speech delivered on January 27, 1905, on the occasion of the birthday of the German emperor, opposed this concept<sup>26</sup>: "We do not preserve a monument for its beauty, but because it is part of our national identity. Protecting monuments does not mean to seek pleasure, but to exercise piety<sup>27</sup>" (Dehio, 2018: 19). Dehio demands respect for historical existence as such and he does so on the basis of patriotism "All classes must reach the perception that the people who own many monuments are a people noble<sup>28</sup>" (Dehio, 2018: 20).

In his last essay, written in 1905, the year of his death *New trends in the care of the monuments*, Riegl responds to this attack, expressing with determination his disagreement to take into consideration patriotism as the basis for the care of the monuments. In support of his argument, he refers to a very current example: historic buildings in the Wachau area, a particularly picturesque part of the Danube valley in Lower Austria, which were in danger due to a construction project, and whose loss had already been publicly deplored<sup>29</sup>. At first he describes the relatively vast and primitive forms of this anonymous architecture and concludes that they have no architectural value. Where does the regret for its imminent loss come from then?

*It cannot be anything other than the 'ancient' in itself, the non-modern, the creative testimony of previous generations, from whom we descend. ... In this sense the houses of Weißenkirchen [a village in the Wachau region] actually appear to us to be a part of our existence, and because they were built at one time by Austro-Germans and because by observing them we felt like Austro-Germans, we think they are part of our national existence. Even so, regardless of the fact that some of those who think in this manner were not born in the Wachau region, and that their ancestors were not always of Austro-German nationality, surely many will not be able to repress the certainty that for example arcades in Trento or the small streets in the palace district of Split, of completely different cultural origin, provoke in them the same feeling of pleasure than the contemplation of the ancient in the houses of the Wachau<sup>30</sup>* (quoted in Bacher, 1995: 222).

<sup>26</sup> On the relation Dehio-Riegl see: Norbert Huse (2006: 124-ff).

<sup>27</sup> Original quotation: *Wir konservieren ein Denkmal nicht, weil wir es für schön halten, sondern weil es ein Stück unseres nationalen Daseins ist. Denkmale schützen heißt nicht Genuss suchen, sondern Pietät üben.*

<sup>28</sup> Original quotation: *In allen Schichten muss das Gefühl eindringen, dass das Volk, das viele Denkmale besitzt ein vornehmes Volk ist.*

<sup>29</sup> The first demonstration related to the railway took place in the winter of 1904-105.

<sup>30</sup> Original quotation: *Es kann nichts anderes sein als das „Alte“ an und für sich, das Nichtmoderne, das Zeugnis eines Schaffens früher Generationen, deren Nachfahren wir selbst bilden.... Solchermaßen erscheinen uns die Häuser von Weißenkirchen [einer Ortschaft in der Wachau] in der Tat als Stück unseres eigenen Daseins und insofern als sie einstmals von Deutschösterreichern gebaut wurden und wir uns während ihrer Betrachtung als Deutschösterreicher fühlen, auch als ein Stück unseres nationalen Daseins. Aber wenn man selbst davon absieht, dass die Wiege so manches also empfindenden fern von der Wachau gestanden war, und seine Vorfahren sich nicht immer zur deutschösterreichischen Nationalität bekannt haben, vermögen gewiß viele das Bewußtsein nicht zu unterdrücken, daß ihnen etwa die Lauben in Trient oder die aus ganz anderen Kulturverhältnissen entstandenen Gäßchen im Palastviertel von Spalato genau das gleiche Gefühl der unbedingten Lust an der Anschauung des Alten an und für sich einzufüßen pflegen als die Wachauer Häuser.*

These

*will surely appear to us as a part of our existence, but not of a national existence, but of a human one. National selfishness seems to be reduced in this way into a selfishness of humanity, the feeling on which the care of monuments is based seems to approach a purely altruistic feeling<sup>31</sup> (quoted in Bacher, 1995: 222).*

In the end he goes one step further: he extends his reasoning to the protection of natural heritage:

*Thus we see that the cult modern for a giant wild tree or a vertical rock wall has been created by nature itself, without any contribution of human hands. So, why does it feel like a sacrilege when someone puts their hands on them, cuts down the tree, blows up the rock wall, takes life away in a certain manner? Why do we also claim for these products of nature the right to be able to live in a certain way without being bothered? The truth is that we also respect in them the evidence of testimony of existence, of life and of creation of the past, although not referred to the existence of the nation or to the existence of humanity at an earlier stage of its evolution, but to the existence of nature. In the cult of the 'monuments of nature' the last residue of selfishness – the one referring to humanity – has also been overcome and, with the participation in the works of extra-human nature, complete altruism has been achieved<sup>32</sup> (quoted in Bacher, 1995: 223).*

In the end Riegl stresses again that it is not the aesthetic qualities or the historical documentary value of the monuments, on which a care of monuments by the State could be based, but simply the faculty of being able to provoke feelings.

*Only on the existence and the universal dissemination of a feeling that, while resembling a religious feeling, is independent of any special instruction of an aesthetic or historic character, and separated of a rational observation, and its dissatisfaction is unbearable, can a legislation for the protection of monuments be successfully based<sup>33</sup> (quoted in Bacher, 1995: 226).*

Therefore there are two fundamental arguments that Riegl emphasizes in this last essay, on the one hand is the foundation of the protection of monuments on emotions, already mentioned in the *Cult of monuments*, which "resembling a religious feeling" are provoked by a meditation stimulated by the value of the ancient; on the other side it is the equation of protection of

---

<sup>31</sup> Original quotation: *erscheinen uns gewiß auch als Stück unseres Daseins, aber nicht des nationalen, sondern des menschlichen Daseins. Der Nationalegoismus erscheint damit zu einem Menschheitsegoismus abgeschwächt, das der Denkmalpflege zugrunde liegende Gefühl einem rein altruistischen wesentlich nähergebracht.*

<sup>32</sup> Original quotation: *So sehen wir den modernen Denkmalkultus immer mehr dahin drängen, das Denkmal nicht als Menschenwerk, sondern als Naturwerk zu betrachten.... Ein gigantisch wilder Waldbaum oder eine senkrecht gewachsene Felswand ist von der Natur selbstständig hervorgebracht, ohne Zutun menschlicher Hände. Warum reklamieren wir auch für diese Naturerzeugnisse das Recht, sich gleichsam ungestört ausleben zu dürfen? Wir achten eben auch in ihnen die Zeugnisse vergangenen Daseins, Lebens und Schaffens, aber allerdings nicht des Daseins der Nation und auch nicht des Daseins der Menschheit, wie auf der vorher fixierten Entwicklungsstufe überhaupt, sondern des Daseins der Natur. Im Kultus der Naturdenkmale ist der letzte Rest von Egoismus – der auf die Menschheit bezügliche – überwunden und mit der Teilnahme an den Geschicken der außermenschlichen Natur der volle Altruismus erreicht.*

<sup>33</sup> Original quotation: *Nur auf dem Vorhandensein und der allgemeinen Verbreitung eines Gefühls, das, verwandt dem religiösen Gefühle, von jeder ästhetischen oder historischen Spezialbildung unabhängig, Vernunftbegründungen unzugänglich, seine Nichtbefriedigung einfach als unerträglich empfinden läßt, wird man mit Aussicht auf Erfolg ein Denkmalschutzgesetz begründen können.*



cultural monuments with the one of natural monuments, that is, the interpretation of the protection of monuments as care of nature. Any product of past times of "particular individual character" has the right to fulfill its natural time of existence, each intervention in this cycle would be a sacrilege. We do not know if Riegl came by himself to this conclusion that requires "full altruism" and the neglect of all selfish, national-selfish or humanely-selfish interests, or if these reflections that somehow approach Buddhism have been influenced by the study of philosophers such as Schopenhauer. Unfortunately, we do not have any news about his library or his favorite authors. His rejection of nationalism (and his confrontation with Georg Dehio based on this rejection) has surely been guided by his loyalty to the monarchy's multi-ethnic, supranational state. However, for the interpretation of his last essay which contains the demand for a disinterested "human feeling" we must also take into account the situation in which Riegl lived and his state of mind, and that he sensed his imminent death.

\*



KOHL MARKT AND ST. MICHAEL'S CHURCH, VIENNA, 1900. *Image: Public domain.*

## References

- Bacher, Ernst (Hg.) (1995) *Alois Riegl, Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege*, Deutsche Stiftung Denkmalschutz, Wien, Köln, Weimar.
- Dehio, Georg (2018) "La protección y el cuidado de los monumentos en el siglo XIX", *Conversaciones... con Georg Dehio, Alois Riegl y Max Dvořák* (5): 29-45.
- Dvořák, Max (2012) *Schriften zur Denkmalpflege, gesammelt und kommentiert von Sandro Scarrocchia*, Böhlau Verlag, Wien.
- Frodl, Walter (1988) *Idee und Verwirklichung. Das Werden der staatlichen Denkmalpflege in Österreich*, Böhlau Verlag, Wien.
- Huse, Norbert (Hg.) (2006) *Denkmalpflege, Deutsche Texte aus drei Jahrhunderten*, C.H. Beck, Munich.
- Noever, Peter, Artur Rosenauer und Georg Vasold (Hrsg./eds.) (2010) *Alois Riegl revisited: Beiträge zu Werk und Rezeption. Contributions to the opus and its reception*, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien.
- Olin, Margaret (1985) "The cult of monument as a state religion in late 19<sup>th</sup> century Austria", *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* (38): 177-198.
- Riegl, Alois (1996) [1899] "Die Stimmung asl Inhalt der modernen Kunst", in: Artur Rosenauer (Hg.), *Alois Riegl, gesammelte Aufsätze*, Klassische Texte der Wiener Schule der Kunstgeschichte, WUV-Universitätsverlag, Wien, S. 27-37.
- Riegl, Alois (1903) *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*, K.K. Zentral-Kommision für Kunst- und historische Denkmale, Wien.
- Rosenauer, Artur (Hg.) (1996) *Alois Riegl, gesammelte Aufsätze*, Klassische Texte der Wiener Schule der Kunstgeschichte, WUV-Universitätsverlag, Wien.
- Van Heerde, Jeroen Bastiaan (1993) *Staat und Kunst: Staatliche Kunstforderung, 1895-1918*, Böhlau Verlag, Wien.



SANDRO SCARROCCHIA



## SANDRO SCARROCCHIA

Es arquitecto por la Università di Firenze, con una especialización (Universität Wien y Università di Bologna) y un doctorado (Universität Bonn). En 1976 participó en el Primer Seminario Internacional de Arquitectura en Compostela, dirigido por Aldo Rossi (Colegio oficial de arquitectos de Galicia -COAG- Universidad de Santiago de Compostela). Formó parte del panel examinador científico (papel de catedrático, 2014) en historia del arte. Es docente de Metodología de la Proyección y de Teoría e Historia de la Restauración en la Accademia di Belle Arti de Brera. Ha formado parte del Colegio de docentes del consorcio del doctorado de investigación en proyección arquitectónica "Restauración del Moderno", de la Università di Palermo; de la Red Universitaria *Giornata della memoria*, del *Arbeitskreis Theorie und Lehre der Denkmalpflege*; del Comité científico internacional de Teoría y Filosofía de la Conservación y Restauración de ICOMOS; de *Urbanism of European Dictatorships during the XXth Century. Scientist Network -UEDXX-*. Dirigió la restauración de Villa Colloredo Mels y el montaje del *Museo civico di Recanati* (con Anacleto Scaffi, 1978-1998). Entre sus publicaciones se encuentra: *Albert Speer e Marcello Piacentini* (1999, 2013); *Leopardi e la Recanti analoga* (2001); *Oltre la storia dell'arte. Alois Riegl vita e opera di un protagonista della cultura viennese* (2006); (con D. Primerano) *Il duomo di Trento tra tutela e restauro 1858-2008* (2008); *Max Dvořák. Conservazione e Moderno in Austria 1905-1921* (2009). Editó la versión italiana de los escritos de Alois Riegl (1995; 2003) y la versión alemana de los escritos de Max Dvořák (2012) sobre cuidado del patrimonio; también es editor de los volúmenes *Per Brera Sito Unesco* (2013), *Memoriale italiano ad Auschwitz* (con Giuseppe Arcidiacono, 2014), *Per l'ampliamento dell'accademia di Brera* (con Luca Monica 2015); y *Camillo Boito moderno* (2018).

Portada interior: NEUES STADTHAUS  
Ludwig Hoffmann,  
Neues Stadthaus, 1902-1911, Berlin. Imagen: ©Wolfgang Bittner, Landesdenkmalamt Berlin.

# Dvořák e la tendenza nella conservazione dei monumenti

SANDRO SCARROCCHIA

*In memoria di Vittorio Savi*

## **Riassunto**

*L'attualità del pensiero di Max Dvořák risiede nell'aver accentuato, rispetto alla lezione di Alois Riegl, l'estensione del valore spirituale, pedagogico e formativo di ciò che noi italiani intendiamo per beni culturali, da un lato; nell'aver stabilito l'imprescindibilità di un legame forte tra cultura di tutela e cultura dell'architettura e dell'urbanistica, conservazione e progetto dall'altro. Il primo ambito lo vide attivo e intelligente promotore della topografia artistica austriaca, accanto a studiosi memorabili come Hans Tietze e Erica Tietze-Conrat; il secondo tra i protagonisti della Tendenza, la corrente architettonica teorizzata da Aldo Rossi e assunta in questa sede nella sua potenzialità ermeneutica.*

*Parole chiave: Contesto (del monumento), rapporto antico-nuovo, rapporto conservazione-architettura contemporanea, Tendenza.*

## **Il punto di vista**

Furono Wilhelm Koehler e Dagobert Frey nei necrologi in onore di Max Dvořák a evidenziare che il tratto saliente della lezione del loro maestro consiste nell'aver identificato con chiarezza nell'arte contemporanea, nonostante i pochi interventi a essa specificamente dedicati, la potenza culturale che muove la valutazione e riconsiderazione critica dell'arte del passato e, pertanto, la sua tutela<sup>1</sup>. Tra i pochi storici dell'arte che hanno considerato unitariamente l'opera di Dvořák, Jeromir Nauman, nella ricostruzione del significato che essa ancora deteneva all'inizio degli anni Sessanta, nota che egli nella teoria della tutela si ricollegò a Riegl, ma al contempo ne corresse e ampliò la concezione in maniera significativa: secondo la sua opinione, ciò che ci induce e autorizza alla tutela non è soltanto il *valore dell'antico*, bensì il *valore contemporaneo*, che risiede nella capacità delle opere d'arte del passato di agire sulla contemporaneità in modo vivo e intenso (Neumann, 1962: 177-213).

Neumann si riferisce alla revisione dei valori operata da Dvořák nel saggio *Culto dei monumenti e sviluppo dei valori*, e così continua:

---

\* La traduzione inglese del presente contributo, a opera di Susan Jane Kingshott, è apparsa in *Ars*, rivista dell'Istituto di storia dell'arte dell'Accademia delle Scienze Slovacca, nel n. 44, fasc. 1, del 2011. Ringrazio Giuseppe Arcidiacono e Alberto Giorgio Cassani per la revisione, Bernhard Kohlenbach, Fausto Savoretti e Irene Scarcella per le illustrazioni del testo. Ad eccezione delle specifiche indicazioni in nota, mie sono le traduzioni dei passi citati.

<sup>1</sup> Come ricorda Tilmann Buddensieg in conclusione del suo *Die Karolingischen Maler in Tours und die Bauhausmaler in Weimar. Wilhelm Koehler und Paul Klee*, manoscritto della conferenza tenuta nel dicembre 2006 al Zentralinstitut für Kunstgeschichte di Monaco e nel novembre 2007 all'Institut für Kunstgeschichte dell'Università di Vienna, con riferimento a Koehler (1923: 314-320). Buddensieg ricostruisce l'influsso di Klee e Kandinsky nella rivalutazione delle miniature di Tour effettuata da Koehler sulla base dell'insegnamento di Dvořák. Vedi anche Frey (1921-1922: 1-21).

*Proprio questa tesi, che non ha trovato adeguato approfondimento e considerazione, sembra contenere un notevole stimolo per la tutela contemporanea: Dvořák accentua in questo contesto il significato del valore artistico, e anche senza giungere a una qualche definitiva soluzione teorica dell'intera problematica, la sua concezione e la direzione del suo sviluppo scientifico indicano la via verso una nuova teoria della tutela. Dvořák ha indicato che i monumenti non debbono essere considerati dal solo lato formale, come fa Riegl, che apprezza particolarmente le tracce del tempo, bensì contemporaneamente e soprattutto dal lato del loro contenuto, della comprensione di tutti i momenti storici e della complessa portata ideale, con la quale giunge a espressione il messaggio dell'opera, il suo rapporto con l'ambiente e il suo significato per la contemporaneità (Neumann, 1962: 192).*

Viene riconosciuto così a Dvořák di aver evidenziato l'importanza del valore artistico e il ruolo della ricezione contemporanea, non come acquisizione da parte di una sensibilità moderna di valori dogmaticamente consolidati, ma come possibilità ed esperienza di trasformazione dei dati medesimi, a partire dall'adeguata considerazione della loro moderna acquisizione. Tutto ciò, si badi, non costituisce una novità rispetto al quadro dei valori riegliani: nel valore contemporaneo di Riegl quest'orizzonte è già tutto prospettato e visto come la base conflittuale del restauro come potenza culturale (Scarrocchia, 2004: 19-28; Scarrocchia, 2006a). Sta di fatto che questo profilo evidenziato da Dvořák troverà riscontro nella teoria dei monumenti di Cesare Brandi, che negli anni in cui scrive Neumann giunge a pubblicazione (Scarrocchia, 2006b).

### **Il nuovo paradigma della conservazione e il confronto di Dvořák con Riegl**

Non su quello generale della storia dell'arte, ma sul piano specifico della sua operatività, cioè all'interno della conservazione dei monumenti, è pensabile Dvořák senza Riegl? La risposta è no: senza l'opera di vera e propria fondazione disciplinare compiuta da Riegl con la sua teoria dei valori relativi del monumento e con la sua prassi di magistratura della cura, l'intero arco delle vaste riflessioni di Dvořák, nonché la rilevanza da lui attribuita alla dimensione spirituale, etica, pedagogica e formativa della tutela semplicemente non avrebbe potuto essere (Scarrocchia, 2011b). Bisognava riconoscere la conflittualità tra *valore di novità* e *valore dell'antico*, conflittualità che agisce anche all'interno del *valore storico* e del restauro come suo figlio legittimo, come ha fatto Alois Riegl, perché riportare il *valore artistico* al posto di comando nella tutela, come ha fatto Dvořák, acquisisse un senso positivo, di critica nei confronti della prassi del restauro di rifacimento e oltre il semplice ristabilimento dell'interrotta continuità storica. Bisognava estendere il *valore monumentale* anche alle opere non solo artistiche e non solo intenzionali, come ha fatto il fondatore, perché il prosecutore potesse estendere il riconoscimento di questo valore al contesto, all'intorno, alla superiore unità ambientale che il concetto di *ensemble* esprime<sup>2</sup>.

Naturalmente, tra le due grandi figure di conservatori ci sono continuità e cesure, in egual misura importanti. Come abbiamo modo di apprendere dalle sue lezioni del 1906 e 1910, Dvořák critica la scala dei valori di Riegl, sostanzialmente al fine di riportare l'azione di tutela sotto l'egida della valutazione artistica<sup>3</sup>. Ma non si tratta di un giudizio di valore unico, tanto aristocratico quanto esoterico, bensì basato sul riconoscimento della relatività, cioè pluralità

<sup>2</sup> Come ben sintetizzato da Bentmann (1976).

<sup>3</sup> Vedi *Denkmalpflege Vorlesungensmanuskript* (1906) e *Denkmalpflege Vorlesungensmanuskript* (1910) (Scarrocchia, 2011a: 747-776). Vedi anche Scarrocchia (2004: 359-368).

(dei punti di vista) e mutamento (non staticità della posizione del soggetto) dei giudizi, quindi su base riegliana. Respinge il valore dell'antico, come principio organicista e naturalistico della vita dei monumenti, per sostituirlo con un valore visivo (artistico, purovisibilista, di ordine estetico) che, di fatto, rispolvera il riegliano *Kunstwollen*, esaltandone il contenuto culturale e spirituale, nonché l'altrettanto riegliano concetto di *Stimmung*, ovvero la relazione sentimentale e il fatto emozionale della visione. Dà per acquisito il riconoscimento della necessità della tutela del patrimonio, definendolo uno stadio storico degli inizi della disciplina, e basa il *valore contemporaneo*, che deve spingerne l'azione, sul *valore artistico*. Da ciò dipende la funzione formativa, didattica e pedagogica della tutela, come pure la sua azione fiancheggiatrice dell'*arte* e dell'*architettura contemporanea*. E qui sta una differenza fondamentale rispetto alla lezione di Riegl, che riveste importanza per gli sviluppi disciplinari. Entrambi riconoscono nella contemporaneità il motore della tutela, secondo il principio di matrice hegeliana che un monumento di per sé non è ancora un monumento, ma per Riegl esso coincide con il *valore dell'antico* in quanto quintessenza del conflitto tra *novità* e *storia* nella contemporaneità; per Dvořák esso coincide invece con il *valore artistico*. Perché? Si può vedere la lezione di quest'ultimo come un passo indietro rispetto a Riegl. In questo senso si potrebbero interpretare le schematiche abiure dei restauri ottocenteschi che appaiono nel *Catechismo*, che oggi hanno guadagnato il riconoscimento di valore monumentale<sup>4</sup>. Ma anche come un passo avanti, in quanto lo sguardo di Dvořák è rivolto a interpretare l'altro polo del conflitto tra *novità* e *storia* nella contemporaneità, cioè a misurarsi con il ruolo dell'arte nella *crisi* della cultura e con le implicazioni di questo confronto per le sorti del patrimonio. Secondo questa interpretazione, la militanza di Dvořák nelle file della tutela ne registra il mutamento in un periodo cruciale e aiuta, altresì, a comprendere come l'arte vada caricandosi di un *valore comunicativo* superiore e/o potenziato. A questo si riferiscono altri autori e colleghi come Paul Clemen, con la sua definizione del *valore simbolico*; Hans Tietze e Julius von Schlosser con la teoria dei *valori alti* dell'opera del genio e dell'insularità dell'artista<sup>5</sup>. Senza questi concetti sarebbe difficile pensare l'ermeneutica della monumentalizzazione dell'arte e dell'architettura nei totalitarismi degli anni Trenta.

Non solo. Riconoscendo il valore di *ensemble* come superiore unità monumentale, concetto tematizzato nel *Catechismo* e in molti altri scritti, Dvořák ha legato le sorti della tutela al destino della *pianificazione* e dell'*urbanistica*, cioè alle tecniche novecentesche di modificazione del territorio e gestione dell'ambiente<sup>6</sup>.

Riegl ha posto il monumento *oltre* l'arte, predisponendo la conservazione all'*Entsagung*, cioè alla rinuncia stilistica, aprendo la tutela a un'antropologia della *Mischkultur*, della dissonanza temporale e culturale, nonché attrezzandola alla gestione dei conflitti tra gli interessi conflittuali che producono la crisi e dei valori inconciliabili che la crisi sprigiona. Dvořák ha riportato l'arte al centro della tutela ma in un'accezione, della prima, talmente dilatata da comprendere il quadro urbano, territoriale e ambientale e, della seconda, come fattore propulsivo della *tendenza* dell'arte e dell'architettura contemporanea.

<sup>4</sup> Abiure che contrastano con la pionieristica valutazione riegliana del contributo di Friedrich von Schmidt, ad esempio. Cfr. Riegl (2004: 223-224) e i commenti miei e di Margaret Olin (Riegl, 2004: 70, 100 e 477-479).

<sup>5</sup> Vedi Clemen (1933; 2003: 373-384). Su Schlosser, Tietze e il neo-idealismo viennese vedi Scarrocchia (2006a: 97-121; 2009: 23-27).

<sup>6</sup> Vedi Dvořák (2011a; 2011c; 2011d; 2011e; 2011f; 2011g; 2011h; 2011i; 2011j; 2011p); Scarrocchia (2009: 69-138 e 48-68). Sulle *liaisons dangereuses* tra urbanistica e conservazione vedi Traeger (1996) e Fischer (1996).

## Tutela, arte e architettura contemporanea: Dvořák, Kokoschka, Loos e il Clasico come tendenza

*Ci si potrebbe domandare perché l'antica cultura dovette essere interrotta e la relazione con essa nuovamente trovata?*

Max Dvořák (1912)

Imposta dalla crescita del movimento per la tutela conseguente all'interpretazione estensiva e territorialmente definita dei valori monumentali, oppure dalle istanze del Moderno affermatesi con la rivoluzione industriale e coi nuovi materiali disponibili, la novità nel discorso disciplinare di Dvořák è quella di prendere partito nelle questioni artistiche e di riconoscere l'intreccio tra missione pedagogica della tutela e attività critica. Se un conservatore non potrà essere più "consigliere del gusto", come aveva già proclamato Riegl una volta per tutte, tuttavia, per esercitare il suo magistero non potrà sottrarsi dall'intervenire criticamente sulla tendenza dell'arte e dell'architettura contemporanee.

Il tema che Dvořák pone al centro della riflessione e che guida il suo pensiero anche nell'attività pratica di tutela è quello della *continuità* del classico, ovvero della ricerca artistica che studia e conosce la tradizione, ma la rivive e interpreta soggettivamente; è in grado, cioè, di farla vivere nella contemporaneità<sup>7</sup>. È la tendenza artistica di Kokoschka e di Loos.

In uno dei suoi ultimi scritti Dvořák commenta la serie dei ritratti di Kamilla Swoboda, moglie di Karl Maria, suo assistente, eseguiti da Kokoschka. L'artista riesce a conferire un'oggettività classica e spirituale all'espressione di movenze e sensibilità fortemente soggettive. Dvořák vede in lui la personalità in grado di tradurre il neo-idealismo viennese nella pittura: un'arte nuova e classica, cioè dotata di una unità propria, pertanto innovativa, ma, al contempo, compiuta, dunque classica (Dvořák, 1921; Aurenhammer, 1998: 34-40).

Con Loos Dvořák condivide sia la presa di distanza dalla *Heimatschutzbewegung* che dal Werkbund. Nel 1911 pubblica un manifesto per la riforma delle scuole di architettura che risale al 1801. Dvořák fa suo l'orientamento che circolava all'interno dell'Accademia di Belle Arti di Vienna: «Quantomai errato è ritenere che ogni costruttore possa edificare a suo piacimento, soltanto l'interno gli pertiene, che può far allestire come meglio crede. Ma l'esterno appartiene alla sfera pubblica» (Dvořák, 2011k: 434). Anche Loos aveva difeso il ruolo civile che spetta all'architettura con lo stesso spirito e con parole simili: «La casa deve piacere a tutti, a differenza dell'opera d'arte, che non deve piacere a nessuno. L'opera d'arte è una questione privata dell'artista. La casa no» (Loos, 1962: 314)<sup>8</sup>. Entrambi, Dvořák e Loos, condividono il giudizio che l'ultimo Moderno è stato il classicismo del primo Ottocento e su questo credo basano la critica nei confronti dell'ultimo Modernismo d'inizio Novecento<sup>9</sup>. Il testo-manifesto di questa tendenza è la conferenza di Dvořák del 1912,

<sup>7</sup> Su questo tema in generale, ma anche con alcuni riferimenti, per quanto generici, alla lezione dei maestri viennesi, offre spunti e suggestioni Settis (2004).

<sup>8</sup> Rossi riprenderà il credo di Dvořák e di Loos nei suoi scritti, nella sua opera e nel film *Ornamento e Delitto* (con Gianni Braghieri e Franco Raggi, regia di Luigi Durissi, Contemporafilm, 1973).

<sup>9</sup> Sulla falsarifa di Dvořák, Loos adotta i caratteri di una scuola di tipografia viennese di fine Settecento per la pubblicazione della sua rivista *Das Andere*: «Allora gli uomini del 1783 volevano produrre caratteri, i nostri artisti di oggi vogliono creare caratteri moderni!» (Loos, 1903: 4; 1981: 83), ma anche la gran parte dei suoi interventi raccolti in *Ins Leere gesprochen* e in *Trotzdem* (Loos, 1972; 1982).



intitolata *Die letzte Renaissance*, ovvero l'ultimo Rinascimento, che prende le distanze dal funzionalismo wagneriano, giudicato ancora storicista sul piano compositivo. I pionieri della nuova tendenza sono: Karl Friedrich Schinkel, Alfred Messel, Ludwig Hoffmann (Figure 1-3). Sulla linea, altri comprimari, come Joseph Maria Olbrich, Hermann Billing, Martin Dülfer, e alcune discutibili presenze, come Bruno Schmitz, fortemente criticato da Marcello Piacentini in quanto portatore di un'idea grossolana del monumentale<sup>10</sup>. Ma Loos è l'esponente per eccellenza, come specificato da Hans Tietze, che considera la casa in Michaelerplatz nuovissima per temperamento e aderenza formale alla funzione, ma parimenti rispondente alle esigenze dell'architettura della città, alla sua tradizione e alle particolarità del sito, dunque con un'argomentazione incomprensibile senza il magistero dvořákiano e al di fuori del piano di giudizio da questo imposto (Tietze, 1910: 33-62)<sup>11</sup>.



FIGURA 1. KARL FRIEDRICH SCHINKEL, ALTES MUSEUM, 1825-1830, Berlin, Bodestraße 10.  
Immagine: ©Wolfgang Bittner, Landesdenkmalamt Berlin.

<sup>10</sup> Piacentini considerava un'espressione dell'architettura monumentale "vacua e indigesta" il Monumento della Battaglia di Lipsia del 1913 opera di Bruno Schmitz (Piacentini, 1914: 9-20; Piacentini, 1996: 84-89).

<sup>11</sup> Oltre che sulla nuova costruzione di Loos in Michaelerplatz, Tietze richiama l'attenzione anche su una villa di Josef Hoffmann in Steinfeldgasse sull'Hohe Warte.



FIGURA 2. LUDWIG HOFFMANN, PERGAMONMUSEUM, 1910-1930, sviluppo del progetto di Alfred Messel, 1907-1909, Berlin, Am Kupfergraben. *Immagine: ©Wolfgang Bittner, Landesdenkmalamt Berlin.*



FIGURA 3. LUDWIG HOFFMANN, NEUES STADTHAUS, 1902-1911, Berlin. *Immagine: ©Wolfgang Bittner, Landesdenkmalamt Berlin.*

Loos e Kokoschka rappresentano le lampade della teoria della conservazione di Dvořák. Una sintesi di tale potenza tra vicenda dell'arte, della pittura nello specifico, dell'architettura, in tutta la dimensione critica e civile di cui la carica il maestro costruttore viennese, e cultura di tutela non può non considerarsi straordinaria. Hans Aurenhammer ha ricostruito dal punto di vista storico-artistico la silloge dei rapporti tra le tre personalità in maniera impeccabile, evidenziando il legame che si viene a stabilire, non certo per la prima volta, ma qui in misura davvero rilevante, tra istanze del Moderno e cultura di tutela, impegno critico militante e indirizzo conservativo (Aurenhammer, 1998; Aurenhammer, 1996: 9-39, 289-294; Aurenhammer, 1997: 23-39). Non resta che cercare di svolgere l'originalità di quest'approccio dal punto di vista della tutela dei monumenti, al fine di delinearne l'importanza storico-disciplinare, ma anche per saggiarne l'attualità.

### **"Borromini come restauratore" e sul rapporto tra Manierismo e Moderno (e postmoderno)**

Il manifesto della tutela di Max Dvořák non è, si badi, il *Katechismus*, bensì *Francesco Borromini als Restaurator*. Si tratta di un breve saggio, per nulla minore, comparso nello *Jahrbuch* della Commissione centrale nel 1907. Insolito, per la scarsa attenzione riservata dagli storici dell'arte alla materia del restauro fino a quel momento e per molto tempo ancora, risulta ancor più importante perché dotato di un marcato profilo teorico (Dvořák, 2011: 217-222; Dvořák, 1996: 235-250)<sup>12</sup>. L'autore vi sostiene, sul piano storico-critico, l'applicabilità dei caratteri della composizione spaziale e del rapporto innovativo con l'antico, che egli più tardi individuerà come specifici del Manierismo, all'architettura di cui l'opera di Borromini, dopo Michelangelo, sarebbe somma espressione. Individua in essa, e in particolare nel rifacimento della Basilica di San Giovanni in Laterano voluto da papa Innocenzo X per l'Anno Santo del 1650, l'inizio di una concezione moderna del monumento e di un nuovo rapporto con il reperto monumentale. Il Manierismo è non solo chiave di volta per la critica d'arte, quindi, ma altrettanto fondamento della moderna cultura di tutela. Il Manierismo, per Dvořák, nei suoi studi sullo svolgimento della pittura da Tintoretto ed El Greco a Kokoschka, indica un orizzonte di ricerca artistica e linguistica *post-classica*, fortemente improntata al/dal *Geistiges*. Il Manierismo esprime qui una sintonia contemporanea con la *Krisis* del secondo decennio del Cinquecento. Il Manierismo è ponte tra due crisi: questa cinquecentesca e quella post-impressionista che investe la scena culturale e artistica viennese. Dvořák è riconosciuto, pertanto, unanimemente come pioniere della (ri)valutazione di questa epoca, ovvero di entrambe queste due epoche, di crisi<sup>13</sup>.

Con il saggio su Borromini come restauratore il tentativo di trovare una categoria interpretativa idonea a comprendere la crisi artistica, la risposta a questa crisi e al tentativo di sganciarsi da essa, viene esteso alla conservazione. La crisi del linguaggio classico del pieno Rinascimento, che l'atteggiamento manierista esprime, rappresenta anche la ricerca di un nuovo rapporto col passato e con i monumenti ereditati. La tesi che egli sostiene è che, in assenza di questo (nuovo) rapporto, il concetto stesso di monumento, come definito da Ruskin e da Riegl, semplicemente non sarebbe (stato) possibile. Borromini e l'origine della cultura di tutela contemporanea: questo il sottotitolo implicito del saggio.

---

<sup>12</sup> Alcuni importanti spunti su Borromini li aveva offerti Riegl nelle sue lezioni sul Barocco. Cfr. Riegl (1908; 1977). Vedi ora il molto circostanziato Renzulli (1998-1999: 203-220). Sul *Catechismo* vedi Scarrocchia (2009: 48-68) e Brückler (2009), Blower (2010: 433-444).

<sup>13</sup> Come nella puntuale ricostruzione di Weise (1962) e in quella incontestabile di Raimondi (1962). E quindi non è un caso che saranno proprio gli allievi riconosciuti di Dvořák come Dagobert Frey, Fredrich Antal, Hans Sedlmayer e Arnold Hauser, a fornire alcuni tra i maggiori approfondimenti critici al proposito. In particolare Frey (1924: 5 e sgg.; 1928), Antal (1928-1929: 207-256), Sedlmayr (1930; 1939) e l'edizione italiana a cura di Marco Pogačnik, con un'appendice storico stilistica (Sedlmayr, 1996); Hauser (1964, 1965). Cfr. sul tema Oechslin (2000: 107-115).

Saltando l'analisi tecnica dell'intervento di restauro lateranense<sup>14</sup>, Dvořák ne sottolinea tre aspetti fondamentali: 1) il rispetto dell'impianto originale nella trasformazione dell'interno; 2) il nuovo allestimento per la presentazione di monumenti artistici; 3) l'unità compositiva spaziale.

Il primo aspetto aveva già colpito l'attenzione di Passeri, che nelle sue *Vite de' pittori, scultori ed architetti* del 1772 aveva sottolineato come l'intervento fosse stato condotto «senz'alterare la pianta, senza muovere mura, e senza scomponimento del tutto»<sup>15</sup>: una novità storica, subito colta dai contemporanei.

Il secondo segnala un'assoluta novità rispetto alla risistemazione di opere antiche compiuta nelle chiese di Santa Croce a Firenze, dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia e a San Pietro a Roma, in cui il valore intenzionale in quanto memoria, aristocratica, patriottica e devozionale, si esprime nella forma del «*Mausoleum der kommunalen Vergangenheit*», cioè del "mausoleo del passato civico" e della storia della Chiesa. Borromini, invece, presenta formelle e sculture medievali in altari di nuova concezione, facendo del contrasto temporale il tema del progetto di riallestimento: «da un lato dunque la più ampia mancanza di riguardo nei confronti di ogni testimonianza pervenuta, dall'altra una straordinaria attenzione per quanto ci è stato tramandato – non si tratta di una difficoltà senza uguali?» (Dvořák, 2011a: 220)<sup>16</sup>. Questo specifico profilo di recupero, e non restauro, dei monumenti antichi ereditati è sottolineato anche da Arnaldo Bruschi come uno dei tratti caratterizzanti la nuova architettura borrominiana dispiegata in San Giovanni:

Più tardi, nella straordinaria serie di cenotafi commissionati da Alessandro VII, la programmatica volontà di recupero delle reliquie dei monumenti funebri dell'antica basilica, offre al Borromini l'occasione stimolante per inedite ed irripetibili invenzioni animate dall'accostamento di elementi esibiti come diversi e contrastanti<sup>17</sup>.

La messa a fuoco critica da parte di Dvořák del *manierismo spaziale* borrominiano, secondo Bruschi, colloca la sua lettura sulla stessa lunghezza d'onda sulla quale anche architetti suoi contemporanei stavano muovendo le loro riflessioni di teoria e metodo del progetto. Infatti, l'accentuazione critica da parte di Dvořák della *freie Behandlung der Räume*, del libero trattamento degli spazi proprio del Borromini restauratore, cioè sostanzialmente della "composizione spaziale" come superamento della composizione delle masse e delle forme, è in sintonia con la riflessione sul *Raumplan* di Adolf Loos e sulla composizione costruttiva come *Raumgestaltung* di Fritz Schumacher<sup>18</sup>.

La lettura che Dvořák ci offre delle innovazioni compositive e linguistiche borrominiane da un lato ne esalta il soggettivismo, individuando nel maestro di Lugano «*der wahre Erbe Michelangelos*», "il vero erede" e geniale prosecutore di Michelangelo, dall'altro le colloca in un orizzonte post-classico di straordinaria modernità:

---

<sup>14</sup> Per il quale Dvořák rimanda allo studio di Eggers (1903: 154-162). Vedi ora Roca De Amicis (1995; 1996: 51-74).

<sup>15</sup> (1772: 386).

<sup>16</sup> Lo stesso passo è riportato nel manoscritto delle lezioni universitarie (Dvořák, 1911o: 774).

<sup>17</sup> Arnaldo Bruschi (1978), commento alle figure 79-80 (quasi immutato nella nuova edizione (1999: 68).

<sup>18</sup> Sul *Raumplan* di Loos vedi Frampton (1980) e Frampton (1982), al cap. 21, con accenni al rapporto con *De Stijl*; Krufft (1985, 1991: 422) che, invece, propende per accentuarne il carattere logico sulla scia delle riflessioni architettoniche di Ludwig Wittgenstein; per Fritz Schumacher si rimanda al suo *Das bauliche Gestalten* (1926; 1991).

*poiché gli elementi tettonici hanno perduto il loro significato artistico, anche la loro forma è diventata irrilevante e pertanto vengono abbandonate norme millenarie, volte si piegano e avvolgono quasi fossero di pasta, colonne non sostengono alcunché, i muri vengono rigonfiati come tessuti elastici e la scultura considerata completamente indifferente, nient'altro che una componente nel complessivo effetto decorativo e perciò risulta del tutto trascurabile la sua realizzazione nel dettaglio (Dvořák, 2011a: 221).*

Questa interpretazione rafforza ancora di più l'immagine di Bruschi che colloca Borromini *oltre il Barocco*, ed evoca il paesaggio post-moderno o, se si vuole, de-costruttivista delle architetture di Aldo Rossi, Robert Venturi, Frank O. Gehry, Daniel Libeskind, Peter Eisenman... Si può tentare di trarne per la tutela una duplice lezione. Innanzitutto Borromini riporta in auge una modalità della *valorizzazione* dell'antico, delle antiche sculture nel caso specifico dei cenotafi, proprio dell'arte tardo romana e bizantina<sup>19</sup>.

Da ultimo ma non per ultimo, il modo con il quale Borromini ha tematizzato la *contemporaneità* e, dunque, la *temporalità* del suo rapporto con i monumenti del passato: un rapporto vivo, che Dvořák giudica diverso e antitetico a quello degli "antiquari nella scienza e nell'arte", e che ci consente di «valutare l'effetto di un antico monumento in base alla relazione con un più alto principio architettonico» (Dvořák, 2011a: 222)<sup>20</sup>. Insomma, senza questo contributo artistico, secondo Dvořák, noi, a partire dai pionieri Ruskin e Riegl, non saremmo potuti giungere a concepire la specificazione determinante e inedita del valore monumentale nelle sue relazioni contestuali e ambientali, ovvero in un superiore quadro unitario, oltre il monumento inteso nella sua immutabilità fisica e staticità temporale. Ciò rende evidente il rapporto tra storia dell'arte e tutela, ribadisce la conservazione come operante storia dell'arte, pone la riflessione di Dvořák in un orizzonte post-riegliano.

### **L'ultimo Rinascimento e la tendenza del moderno Classico: il post-storicismo di Dvořák**

*Vecchi e nuovi edifici. Gli ultimi furono i più acerrimi nemici dei primi, per tutto il tempo che ne furono dipendenti.*

Max Dvořák (1910)

Il Manierismo sintetizza il rapporto che s'instaura tra classicismo e moderno nel pensiero di Dvořák. Il suo Borromini è post-classico, nel senso in cui Francesco Arcangeli ha chiarito lo spirito anticlassico manierista: «una geniale rivolta, ma interna allo spirito stesso del classicismo» (Briganti, 1946: 159).

Al tema della crisi e del caos dell'arte contemporanea si rivolge l'importante conferenza dal titolo programmatico *Die letzte Renaissance*, che Dvořák tenne il 22 febbraio 1912 nell'*Österreichischen Museum für Kunst und Industrie*, l'attuale MAK. La data ha qui la sua rilevanza, perché nella stessa serata Otto Wagner tenne nella sala delle feste del *Niederösterreichisches Gewerbeverein* la sua conferenza sul tema *Die Qualität des Baukünstlers*. E l'importanza della coincidenza è duplice: innanzitutto perché entrambi i grandi conferenzieri si confrontano con la tendenza dell'architettura contemporanea; inoltre perché

<sup>19</sup> Cfr. Dvořák (2011a). Sulla conservazione in età bizantina è fondamentale Mango (1991), ora anche in Gregotti *et al.* (1997: 71-83).

<sup>20</sup> Anche se questo principio architettonico superiore è da considerare, secondo Arata Isozaki, antisistemico. Cfr. Portoghesi (2000), con richiamo specifico all'importanza del saggio dvořákiano.

Dvořák espone pubblicamente la sua posizione critica, che considera la lezione di Wagner superata da un punto di vista storico-artistico e la sua architettura niente più che un preludio della nuova tendenza moderna, peraltro diversamente orientata<sup>21</sup>. Parole dure, schiette, che si udranno ancora nel corso degli anni Venti e primi anni Trenta, fino a quando i totalitarismi non giungeranno ad azzerare il contributo della critica e a trasformare arte e architettura in politica fatta con altri mezzi, e poi, in stagioni meno cruenta, solo raramente, fino a scomparire del tutto ai giorni nostri, in cui il critico è diventato press-agent dell'archistar, prolungamento del suo staff.

Mentre il contributo di Wagner fu più volte pubblicato allora, riscuotendo subito attenzione, ed è stato ripubblicato di recente, il testo della conferenza di Dvořák è rimasto sconosciuto fino al 1995, allorché è stato edito per la prima volta e commentato da Aurenhammer (Dvořák, 1997). D'altra parte il testo della conferenza di Dvořák e, non di meno, il commento di Aurenhammer, risultano preziosi al fine di precisare ancora meglio l'importanza che il massimo responsabile della tutela austriaca riconosceva al rapporto tra cultura della conservazione e istanze dell'arte e, nella fattispecie, dell'architettura contemporanea.

Le considerazioni di Dvořák prendono le mosse dalla situazione artistica che il laico recepisce come caos e il critico come crisi. Essa inizia e coincide con la decadenza dell'eclettismo ottocentesco. La condanna senza appelli dell'eclettismo esprime la sensibilità aristocratica dello storico e la ripulsa del *Protzentum*, del cattivo gusto caratterizzante la *Gründerzeit*, l'epoca della rivoluzione industriale e dell'accumulazione repentina di grandi fortune economiche. Egli riconosce la relatività del giudizio storico, ovvero, sulla scia di Riegl e Tietze, che non tutto l'Ottocento e lo storicismo ottocentesco è spazzatura. Tuttavia al suo interno è cresciuta la mala pianta che ha portato alla sostituzione di preesistenze modeste ma dignitose e, cosa della massima importanza, dotate di una temporalità non presa in prestito con edifici pretenziosi e carichi di una storicità artefatta, com'era accaduto nel caso a lui particolarmente a cuore dello *Haus zur goldenen Kugel*, sorto in sostituzione del vecchio tessuto edilizio nella centralissima piazza viennese Am Hof, oppure nella costruzione di opere tanto grandiose quanto anacronistiche, come il Duomo berlinese (1894-1904) di Julius Carl Raschdorf. Questo storicismo rappresenta l'ultimo capitolo di una vicenda iniziata col tardo Michelangelo e che si può definire Barocco, come starebbe a dimostrare il progetto di Semper per il "Kaiser-Forum", che prevedeva il collegamento della piazza dei musei all'Hofburg, sulla falsariga della sistemazione di Piazza del Campidoglio. Ma mentre l'esplosione compositiva barocca raggiunge una superiore unità, lo storicismo eclettico manca quest'obiettivo e la differenziazione dei caratteri compositivi diventa banalizzazione, fine a se stessa.

Non tutto l'Ottocento è banale. Dvořák pone l'accento sull'assoluta originalità rappresentata dalle costruzioni in ferro, riscontrando, forse tra i primi e sulla scia dell'estetica dei nuovi materiali di Cornelius Gurlitt, i tratti di «una *nuova oggettività*, sincerità tecnica, purezza» (Gurlitt, 1889), da considerare «un'aquisizione duratura» (Dvořák, 1997: 13)<sup>22</sup>. E soprattutto riconosce l'influenza esercitata dal Werkbund e dalla nuova cultura industriale, soprattutto nella versione critica che di essa dà Adolf Loos (1921)<sup>23</sup>, sul concetto di monumento, non più visto come deposito di stili da restaurare, perfezionare, integrare, stravolgendone il significato e l'essenza. Dalla contemporanea *Kunstindustrie* e *Industriekultur* scaturisce la conservazione, il suo orizzonte oltre il restauro.

---

<sup>21</sup> Come ricostruito magistralmente da Aurenhammer (1997).

<sup>22</sup> Sulle costruzioni in ferro si era soffermato in quegli anni, con grande intelligenza e in un orizzonte post-semperiano, Alfred Gotthold Meyer (1907). Walter Benjamin lo considera profeta della *Neue Sachlichkeit* (Benjamin, 1980: 170).

<sup>23</sup> Cfr. Loos (1921; 1962; 1972, contenente anche scritti successivi raccolti in Loos (1982).

Certamente anche Wagner e la sua scuola hanno svolto una funzione innovativa in tal senso. Ma la nuova architettura non è più da lui rappresentata. Dvořák vede nella nuova Accademia di Wagner la traslazione del credo decorativo di Van de Velde: una critica loosiana del caposcuola viennese, straordinaria e strategica ai fini della *tendenza* dell'architettura contemporanea. Quest'ultima, infatti, può essere rintracciata nelle opere di Joseph Olbrich per la colonia artistica sulla Mathildenhöhe a Darmstadt, nel padiglione espositivo di Hermann Billing a Mannheim e nel progetto di teatro per Hagen in Westfalia di Martin Dülfer. Come inserimento del nuovo nel contesto storico Dvořák indica ancora due casi: il progetto per la nuova fronte occidentale del duomo di Freiberg in Sassonia di Bruno Schmitz e il progetto di Alfred Messel per il museo per le antichità tedesche e del vicino oriente nell'isola dei musei a Berlino. Si tratta di due esempi molto disparati: per quanto onesto, piuttosto banale il primo e assolutamente non dotato di qualità particolari, anzi di una modernità semplificata talmente generica da non distinguersi dalla facciata di un centro commerciale, come il Kaufhoff di Wilhelm Kreis a Colonia per esempio; importantissimo il secondo, in quanto capace di stabilire un rapporto strettissimo con i precedenti complessi museali, quali l'Alte Pinakotek di Schinkel (Figura 1) e il Neues Museum del suo allievo August Stüler in particolare (Figura 4), nonché un termine di paragone per tutta la vicenda successiva dell'isola dei musei, a partire dal gigantesco progetto di ampliamento di Wilhelm Kreis nell'ambito dei piani di Hitler-Speer per Berlino-“Germania” fino al concorso per la riparazione dei danni di guerra di anni recenti<sup>24</sup>.



FIGURA 4. FRIEDRICH AUGUST STÜLER, NEUES MUSEUM, 1843-46, Berlin, Jüdenstraße 34-42, dopo il restauro di David Chipperfield, 1997-2009. Immagine: ©Wolfgang Bittner, Landesdenkmalamt Berlin.

<sup>24</sup> Cfr. Zentralinstitut für Kunstgeschichte München (1994). Per le riserve di Piacentini su Schmitz vedi qui alla nota 17.

Il ritorno al Classico si verifica ogni volta che si perde il fatto tettonico e si scade nel decorativo: così è stato per il Romanico all'inizio del IX secolo, così per il Rinascimento agli inizi del XV e così per il Moderno agli inizi del XX. Ma già nell'Ottocento si era verificata una reazione al Rococò<sup>25</sup>, particolarmente forte con Karl Friedrich Schinkel, il (neo)classicismo del quale Dvořák interpreta come Manierismo (nel senso di Arcangeli sopra ricordato, ma anche del suo Borromini), scorgendovi una disposizione barocca che utilizza parole antiche. Segnala, inoltre, l'analogia di questa reazione con i ritorni classicisti dei secoli XII e XIII, nonché della funzione di ponte con le correnti classiciste sei e settecentesche esercitata nella pittura da pittori come Feuerbach e von Marées.

La tendenza individuata da Dvořák è quella della rinascita di un classicismo moderno o, se si vuole, di un moderno Classico, che all'interno di mutate coordinate culturali e storico-sociali sarà ripresa negli anni Venti dalla rivista «Wasmuths Monatshefte für Baukunst» di Werner Hegemann e Leo Adler; negli anni Trenta da Marcello Piacentini e dalla rivista «Architettura» da lui diretta<sup>26</sup>; in un orizzonte postmoderno, inclusivo della dimensione poetica e figurativa, da Aldo Rossi (Figura 5)<sup>27</sup>. Il piano di questo classicismo moderno è umanistico e scevro da implicazioni nazionalistiche, prova ne sia l'ammirazione di Dvořák per Plečnik, considerato un rappresentante della tendenza panslavista, ammirazione ancor più importante se si tiene conto della prediletta tendenza pantedesca dvořákiana<sup>28</sup>. La conferenza, infatti, si conclude con una perorazione in favore della cultura e della formazione umanistica, in quanto la più idonea a fare propri i valori spirituali della tendenza sopra schizzata, a completamento di quella tecnica e in antitesi a una specializzazione che porti alla separazione delle due culture. Facile riscontrare le implicazioni anticapitalistiche di questa posizione; più difficile considerarla semplicemente rivolta all'indietro, oppure, diversamente e più verosimilmente, classico-moderna.



**FIGURA 5. ALDO ROSSI,  
MONUMENTO IN ONORE DI  
SANDRO PERTINI, 1988,  
Via Croce Rossa, Milan.  
Immagine: @Irene Scarcella, Milano.**

<sup>25</sup> Per la definizione vedi Hans Sedlmayer (1962).

<sup>26</sup> Per l'architettura di Piacentini che conserva un tratto umanistico anche nei primi terribili anni dell'Asse, nonché per i riferimenti al classicismo weimariano rimando a Scarrocchia (2013a). Curioso e sintomatico il fatto che proprio un allievo di Dvořák, Franz Stelè, visitando in occasione del Giubileo del 1950 via della Conciliazione, cioè un intervento piacentiniano tra i più discussi, ne scriva al suo amico e stimato architetto Jože Plečnik, con l'attenzione rivolta all'inserito moderno nel contesto monumentale e alla (in)capacità del moderno di rapportarsi al tessuto storico, in questi termini: «l'impressione generale è molto buona». Cartolina di Stelè a Plečnik del 25.?.1950, Archivio del Museo di architettura di Lubiana, cortese informazione di Tomáš Valena.

<sup>27</sup> Per l'alto valore umanistico del monumentale in Aldo Rossi restano illuminanti le considerazioni di Savi (1975). Su storia e critica della tendenza tradizionalista sono importanti gli studi di Pigafetta e Abbondandolo (1997), Pigafetta (1993; 1996), Blomfield (1934). Sull'infondatezza della tradizione resta valido Hobsbawm and Ranger (1983; 1987). Ignoro se Vittorio Savi abbia mai pubblicato il saggio *La tendenza*, che stava scrivendo a metà anni Settanta.

<sup>28</sup> Vedi Scarrocchia (2009: 133-138) (anche per i rimandi alle ricerche di Cimprichová (2010).



Considerando le implicazioni per la tutela dei monumenti, si può constatare che con *Die letzte Renaissance* Dvořák descrive un orizzonte post-storicista, che trascina con sé la cura dei monumenti in una prassi giocoforza posta oltre il restauro. La sua critica allo storicismo è radicale, sommaria, senza appello, tanto da risultare se non addirittura incoerente (ammessa la relatività del giudizio di valore) almeno grossolana, se la si considera alternativa a quella di Tietze (e di Riegl) ma, invece, sostanzialmente a essa complementare. Tietze, infatti, partendo da un'analisi della situazione di crisi dell'arte contemporanea concordante con quella di Dvořák, propendeva per un giudizio più aperto e meno drastico sul pluralismo delle tendenze affioranti dall'esplosione stilistica fomentata dallo storicismo. Tietze ribalta il radicalismo dvořákiano, riscontrando addirittura in quel pluralismo caotico e ancor incomprensibile la fonte della moltiplicazione dei valori artistici moderni e contemporanei che consente alla cultura di conservazione di porsi in un orizzonte oltre il restauro, dunque post storicista<sup>29</sup>.

La critica dello storicismo di Dvořák stigmatizza e respinge la stagione del restauro aggressivo, correlata a corruzione del gusto e decadimento artistico, architettonico e urbanistico<sup>30</sup>. Stabilisce un legame tra riproducibilità tecnica dell'opera d'arte e restauro, in una sorta di equiparazione di quest'ultimo al falso e alla copia<sup>31</sup>. Sostiene, radicalmente, che il restauro ottocentesco abbia rappresentato un gigantesco processo di falsificazione del patrimonio e, di fatto, con ciò stabilisce una sorta di legge di corrispondenza tra questo e la corruzione artistica della *Gründerzeit*. Limitato e anche errato che sia il giudizio di partenza, esso serve a Dvořák, insomma, per calcare la mano sulla difficoltà e necessità di risollevarne la tutela da questa falsa partenza o, comunque, di dare a essa altra direzione, diverso orientamento. Rendendola a tutti gli effetti complementare alla tendenza.

Quali le strade? Non l'arte "nuova", come pure invocato da Dehio, perché immediatamente essa si trasforma e corrompe in "nuovismo". Da qui la scelta dell'aggettivo *letzte* per indicare la tendenza, al posto di "neue": "ultimo" rinascimento del classico nell'età contemporanea. Né l'arte reclamata dalla *Heimatschutzbewegung*, in quanto basata su concetti e non su esperienze artistiche e comunque tendente a sostenere "*alte Rezepte*", vecchie ricette dai sapori locali. Due le vie: innanzitutto lavorare con (e sul)l'opinione pubblica, cioè con la diffusione più ampia possibile delle conoscenze sul patrimonio in modo da estenderne la consapevolezza sociale; inoltre coltivare il pensiero critico e radicale a sostegno della cultura artistica.

Anche se apparentemente discordante dal giudizio di Tietze, più possibilista nel vedere un rapporto positivo tra *Heimatschutzbewegung* e Moderno (Tietze, 1909), di cui l'opera di un maestro quale Heinrich Tessenow dimostrerà ampiamente la plausibilità, i giudizi dei due grandi esponenti della tutela austriaca convergono nel riconoscere il rapporto tra arte, architettura contemporanea e tutela, con la specificazione che dove il primo, Tietze, vede un pluralismo, il secondo, Dvořák, una tendenza.<sup>32</sup> A dimostrare, dunque, una certa strumentalità delle stroncature di Dvořák e non un maggior radicalismo loosiano (rispetto alla posizione di Tietze), sta il fatto che uno dei suoi ultimi interventi è proclamato in un'assise congiunta di *Denkmalpflege* e *Heimatschutz*, cioè il terzo congresso unitario di Eisenach del settembre del 1920: perché prendervi parte se veramente vi si fossero coltivate soltanto *alte Rezepte*?

<sup>29</sup> Oltre alla convergenza sulla *tendenza* del moderno Classico, qui richiamata nel paragrafo II, è fondamentale Tietze (1909).

<sup>30</sup> In particolare Dvořák (2011m).

<sup>31</sup> Diversamente da Riegl che nel *Denkmalkults* aveva espresso un'apertura nei confronti della riproducibilità.

<sup>32</sup> Per un inquadramento di storicismo e uscita dallo storicismo viennese sono fondamentali: Wagner-Rieger (1970), Haiko (1985: 297-304; 1980: 40-49) e il commento di Aurenhammer (1997: 33 e sgg.). In generale vedi anche Scharabi (1993).

In quest'occasione Dvořák affronta il tema della conservazione e riutilizzo dei grandi complessi della monarchia, come castelli e giardini, nel nuovo contesto repubblicano; sottolinea la necessità di stabilire la compatibilità tra carattere e valori di questi monumenti e il nuovo utilizzo, perciò critica il falso spirito rivoluzionario dell'ipotesi di allocarvi scuole, ospedali e altre analoghe strutture sociali, in quanto incompatibili con quei valori e, perciò, diseconomiche (Dvořák, 2011). Ribadisce che la missione della tutela consiste sostanzialmente in una scuola di resistenza<sup>33</sup>, che privilegia i valori ideali su quelli materiali, difende i diversi partiti e interessi, nonché le diverse tendenze. Pertanto, una tutela affrancata dai difetti di origine ottocentesca, può aprirsi anche alla pluralità dei valori che stava a cuore a Tietze. E la conclusione di Dvořák è quanto di più utopistico si potesse allora pensare. I colleghi tedeschi si erano adoperati per offrirgli la cattedra di storia dell'arte all'Università di Colonia, che gli avrebbe assicurato un po' d'agio, rispetto alle difficili condizioni economiche in cui versava l'Austria<sup>34</sup>. Egli decise di restare a Vienna e ai piedi delle rovine dell'impero ha una visione piena di speranza: nell'Ottocento la tutela ha riportato scarsi successi contro il materialismo, ma oggi è possibile scorgere un nuovo inizio, in cui i valori ideali avranno la meglio su quelli materiali. Il nuovo contenuto spirituale, oltre le grandi sintesi culturali del Rinascimento, della Riforma e del Cristianesimo, sosterrà una nuova *pietà* come principio ispiratore della tutela dei monumenti. Nulla potrebbe esprimere profondamente il rapporto tra istanze del Moderno e cultura della conservazione nel pensiero e nell'opera di Dvořák più di questa sua visione, espressionista come le utopie concrete<sup>35</sup> di Adolf Loos, impegnato con il suo Ufficio per l'arte e, ancor più, con le sue *Siedlungen* nella costruzione della "Vienna rossa", e di Bruno Taut, alla testa del piano socialdemocratico per Magdeburgo. Affidare alla conservazione un mandato così ampio poteva accadere soltanto nella terra dell'universalismo culturale: l'Austria<sup>36</sup>.

### Sulla tomba di Dvořák

La sepoltura di Dvořák, addossata al muro di cinta del cimitero di Größbach presso Znaim (Hrušovany), donata e scelta personalmente dal conte Franz Liechtenstein, è segnalata da una preziosa croce neobarocca in ferro battuto con il Cristo e l'occhio di Dio all'apice, finemente lavorata: un segno di riconoscenza per il grande interprete del Manierismo, espresso in una forma tradizionale aristocratica e, al contempo, familiare.

Di tutt'altra tempra il cenotafio progettato e non realizzato da Adolf Loos per ricordarne la memoria nel Zentralfriedhof di Vienna: un cubo con cuspidi a ziggurat tutto di granito nudo, privo di qualsiasi ornamento, a eccezione degli affreschi che vi avrebbe dovuto eseguire Oskar Kokoschka: una sacralizzazione dei valori architettonici e artistici in omaggio a uno dei maggiori critici contemporanei.

Entrambi coevi, del 1921, rappresentano, come ha suggerito acutamente Eva Frodl-Kraft (1974: 144), due precisi momenti della *Denkmalsgeschichte als Geistesgeschichte*, della storia dei monumenti come storia dello spirito: il primo si rivolge direttamente alle emozioni dell'osservatore in senso evocativo, allusivo, facendo ricorso alle forme della tradizione barocca; il secondo cancella ogni allusione in una forma ridotta al minimo, ma che pure ricorre a parole antiche (lo ziggurat), per ricordare che il sepolcro è il luogo dell'architettura,

---

<sup>33</sup> Di scuola di resistenza parla Canetti (1972; 1974), per descrivere lo svincolamento dal fascino esercitato su di lui da Karl Kraus. Scuola di resistenza è sinonimo di liberazione.

<sup>34</sup> Eva Frodl-Kraft ricostruisce il debito della tutela austriaca nei confronti di quella tedesca nel suo *Gefährdetes Erbe. Österreichischer Denkmalschutz und Denkmalpflege 1918-1945 im Prisma der Zeitgeschichte* (1997).

<sup>35</sup> Il termine, secondo l'accezione di Italo Calvino, cioè di adesione a concreti progetti sociali, e, pertanto, diversamente dalla tradizione espressionista visionaria della *Glassarchitektur* scheerbartiana. Cfr. Kuon (2003: 24-41).

<sup>36</sup> Robert Musil ridicolizza questo universalismo nel suo romanzo *L'Uomo senza qualità*, in particolare con l'"Azione parallela", e anche Wittgenstein giudicherà l'infatuazione di Loos per un "Ufficio per l'arte" altrettanto bizzarra. Cfr. Amanshauser (1985: 129).

arca dei suoi valori<sup>37</sup>, e il moderno non è alternativo a tradizione, meglio, a classico<sup>38</sup>.

### La ricezione della lezione di Dvořák: Hans Sedlmayr, Bologna centro storico, Aldo Rossi e la tendenza oggi

Negli anni Venti, a partire da una valutazione dell'opera di Le Corbusier come architettura assoluta, diversa ma pur in sincronia con quella dell'altro allievo di Dvořák, Emil Kaufmann, che vi ravviserà l'esito di un'architettura autonoma che ha inizio con Ledoux e con gli architetti rivoluzionari francesi, Hans Sedlmayr si propone difensore del centro storico viennese sulla scia dell'iniziativa del maestro, propugnando di costruire all'esterno il nuovo centro moderno, sulla falsariga della proposta poi contenuta nella *Carta di Atene*. Il carattere architettonico del nuovo centro moderno perderà, però, nel corso dell'annessione nazista il suo tratto autonomo, per acquisire quello dell'architettura parlante, organica alla sintesi sociale totalitaria<sup>39</sup>. E questa è la vicenda, ricostruita con dovizia da Hans Aurenhammer, che getta ombra sulla figura dello storico dell'arte, auto-accreditatosi erede della Scuola viennese e della sua tradizione, ma disconosciuto a guerra finita dalla scuola stessa, nell'ambito della denazificazione. Dopo essere stato riabilitato e aver assunto la cattedra di Storia dell'arte all'Università di Salisburgo, Sedlmayr riprenderà il tema della tutela proprio in occasione di una perorazione-manifesto per la salvaguardia del centro storico della città. Si tratta di un testo importante perché getta, di fatto, un ponte tra la tradizione della Scuola di Vienna, tra la lezione di Dvořák nella fattispecie, e la problematica della conservazione dei centri storici, che allora si stava configurando e che trascinava con sé la grande questione del rapporto tra architettura nuova e tessuto storico. Di più: Sedlmayr fa proprie in quest'occasione alcune riflessioni che andava sviluppando su questi temi Roberto Pane e che confluiranno nella Carta di Venezia, stabilendo così per la prima volta un reale terreno di confronto tra cultura di tutela austriaca e italiana. Se, infatti, fino ad allora, nessuno studioso italiano si era veramente confrontato con la lezione della tradizione austriaca, ora uno studioso austriaco richiamava l'attenzione sull'attualità di questa tradizione e la poneva in continuità con una delle espressioni più avanzate del dibattito in corso in Italia.

Il testo *Die demolierte Schönheit. Ein Aufruf zur Rettung der Altstadt Salzburgs* è del 1965 e si compone di otto paragrafi (Sedlmayr, 1965). Prende le mosse dal problema della conservazione del centro storico, sottoposto a pressioni edilizie in parte conseguenti alla ricostruzione postbellica, ma soprattutto esercitate dallo sviluppo economico e urbano neocapitalistico. «Das alte Lied», "vecchia solfa", egli considera la ricostruzione e integrazione del tessuto storico nelle forme e strutture della cultura architettonica contemporanea: "Illusionen" sono tanto le manifestazioni del modernismo provinciale quanto i rifacimenti stilistici.

Per la denuncia della banalizzante falsificazione insita nei processi di rifacimento e modernizzazione della sostanza edilizia del tessuto storico egli richiama l'attenzione sull'attualità dell'intero impianto del celebre *Catechismo* di Dvořák, riportandone i brani completi che riguardano le minacce che incombono sul patrimonio storico (ignoranza, speculazione, false idee di progresso, decadenza artistica), nonché le azioni positive da intraprendere in difesa dell'interesse pubblico e nazionale a opera dello Stato, del valore spirituale a opera della Chiesa e in generale del valore artistico. In questo quadro ricorda la poderosa opera svolta dal maestro per dotare la tutela austriaca di un'organizzazione professionale e lamenta il ritardo accumulato dall'Austria in quest'ambito nei confronti di altri paesi, come la Francia, ad esempio, che con la legge del 1930 avevano ampliato la definizione di "sito", risalente al 1913, e con la "Loi Malraux" del 1962 si apprestavano a

<sup>37</sup> Secondo Cacciari in Loos (1981b) soprattutto il paragrafo *Sulla tomba di Loos*.

<sup>38</sup> Secondo Aldo Rossi, nel suo saggio introduttivo a Loos (1981b: 7-16).

<sup>39</sup> Per l'inquadramento della posizione di Hans Sedlmayr nella vicenda della Scuola di Vienna durante il periodo nazista si rinvia al recente illuminante Aurenhammer (2004: 11-54).

procedere al risanamento dei quartieri storici con un'impostazione molto avanzata; oppure l'Olanda, che vantava una città come Maastricht, la quale aveva posto sotto tutela ben 1.400 abitazioni storiche.

A questo punto si pone la questione cruciale del rapporto del nuovo con l'antico: chi deve condurre l'intervento? Posseggono gli architetti moderni le competenze storiche, tecniche, estetiche che già Dvořák richiedeva? E qui il discorso di Sedlmayr vira in una direzione molto personale, da valutare attentamente. Egli sostiene che la continuità della tradizione del costruire è stata interrotta dal "Neues Bauen" degli anni 1910-1925 (Oechslin, 1989: 7-9; Scarrocchia, 1991). Bisogna riguadagnare questa continuità come invocato dal giovane Norberg-Schultz e dare corso alla nuova architettura, difesa dal giovane Frei Otto, *altrove*, cioè nelle nuove zone di espansione. L'alternativa che egli auspica consiste nel rispetto della tradizione edilizia salisburghese, nella "fedeltà" delle copie, secondo quanto già auspicato da Loos, e soprattutto nello spostamento dell'intervento nuovo nelle zone di espansione esterne al centro storico, da condurre con le forme radicali dell'architettura contemporanea. Insomma: neo-tradizionalismo nel centro storico, secondo quanto auspicato da uno Dvořák appiattito su Norberg-Schultz e architettura moderna secondo Frei Otto nella nuova città, esterna al centro storico (Norberg-Schulz, 1965; 1967; Otto, 1954).

Per la denuncia dei pericoli che corre la sostanza edilizia storica giunta fino a noi Sedlmayr fa proprie, nel paragrafo 5, e cioè nel cuore della sua argomentazione, le considerazioni che Roberto Pane aveva esposto in occasione del convegno della Triennale di Milano del 1957 su "Attualità urbanistica del monumento e dell'ambiente antico", con le quali aveva inteso denunciare nel modo più risoluto tanto le pressioni speculative tendenti ad aumentare la densità del costruito, distruggendone la stratificazione storica e il valore di antico, quanto le insufficienze della cultura architettonica contemporanea a farsi carico della reale conservazione di questa stratificazione, con idonee operazioni di recupero, restauro e integrazione, dettate dalle esigenze funzionali (Pane, 1958: 7-18). In tal senso Pane aveva proposto in quell'occasione sia di delimitare l'area del centro storico da salvaguardare e su cui imporre un rispetto assoluto delle volumetrie e del tessuto storico, nonché l'istituzione di un albo di architetti specializzati e idonei a collaborare con le autorità di tutela.

Dell'intervento di Pane Sedlmayr riprende anche e soprattutto la denuncia dell'incapacità della cultura architettonica contemporanea di costruire lo sviluppo della città con valori e qualità analoghi a quelli del passato, nonché di contrastare le pressioni speculative gravanti tanto sul tessuto storico che sulle nuove aree di espansione. Ma in Roberto Pane questa denuncia non coincide affatto con la condanna in blocco dell'architettura contemporanea, né della sua plausibilità nel tessuto storico: egli aveva sostenuto infatti insieme a Ernesto Nathan Rogers e Bruno Zevi il progetto di Frank Lloyd Wright per la Fondazione Masieri a Venezia! Di più, dal pieno riconoscimento della potenzialità per così dire incrementale dell'architettura contemporanea e dalla necessità di una sua integrazione con il patrimonio storico scaturirà il suo contributo alla definizione del "principio additivo" che prenderà forma nella *Carta di Venezia* del 1965 e che sancisce una duplice istanza del progetto di restauro: da un lato quella di nulla togliere alla stratificazione pervenuta sino a noi così come sino a noi è pervenuta; dall'altro della più assoluta riconoscibilità, per quanto non autoreferenziale, del carattere contemporaneo delle necessarie opere integrative<sup>40</sup>.

Sedlmayr, invece, nel paragrafo 6, riconosce il "principio additivo", ma lo disloca urbanisticamente nell'espansione della città; cioè egli riconosce con Frei Otto la necessità

---

<sup>40</sup> Cfr. Scarrocchia (2008); la rassegna monografica *Viaggio nell'Italia dei restauri. Dalla didattica ai cantieri: 1964-2006* (Anon, 2007) e Dezzi Bardeschi (2010: 106-114).

dell'architettura contemporanea e la potenzialità per essa di accrescere il valore urbano, ma essa deve dislocarsi fuori, lontano dal centro storico: «la considerazione che un'architettura moderna di qualità sempre e comunque possa affiancarsi all'antico è una leggenda» (Sedlmayr, 1965: 30). Partito da una denuncia dell'incapacità del "Neues Bauen" di rappresentare una nuova stratificazione storica, Sedlmayr finisce per riportare la sua critica dell'architettura moderna in ambito di tutela, delineando, di fatto, una teoria della conservazione antistorica. Come sappiamo, qualcosa di molto simile accade al suo maestro con la condanna in blocco dell'Historismus, ovvero di molti degli interventi di salvaguardia, di Schmidt ad esempio, che nel corso del secolo hanno poi acquisito valore monumentale. E ciò è il risultato della sospensione del postulato riegliano della relatività dei valori, che accomuna, pertanto, Dvořák e Sedlmayr. Non a caso quest'ultimo non dedica al *Denkmalkultus* nessuna attenzione nella sua introduzione alla raccolta degli scritti di Riegl del 1929 e tantomeno fa cenno della lezione del fondatore della tutela come disciplina autonoma nel suo manifesto salisburghese.

D'altra parte la condanna del "Neues Bauen" di Sedlmayr non può essere ricondotta alla lezione di Dvořák in alcun modo, perché essa fa tutt'uno con la condanna dell'*architettura autonoma*, di cui Emil Kaufmann svilupperà la ricerca a partire dalla rivalutazione dell'architettura dell'Illuminismo e della rivoluzione, sviluppando in tal modo le posizioni del comune maestro a favore della tendenza classica del moderno.

Ciò che tuttavia risulta significativo al fine di rintracciare lo sviluppo della cultura di tutela austriaca, è il fatto che, via Sedlmayr, il pensiero di Dvořák giunga a contatto con le elaborazioni italiane di Roberto Pane, le quali confluiranno nella Carta di Venezia. Per ciò che lo riguarda Sedlmayr rimarrà esterno alle indicazioni della Carta, le quali richiedono un confronto tra cultura del restauro e cultura architettonica in sede progettuale e all'interno del tessuto storico. Nel suo manifesto per la difesa di Salisburgo egli ribadisce che l'architettura contemporanea è "Verlust der Mitte", perdita del centro e della continuità. Il centro resta legato alla "Entstehung der Kathedrale", cioè alla formazione di un'architettura dai valori simbolici e morali unitari e irripetibili, ma soprattutto irraggiungibili (Sedlmayr, 1948a; 1948b; 1950)<sup>41</sup>. Quanto poco questo pessimismo, fatto proprio dalla tutela italiana negli anni Settanta in barba agli enunciati della Carta di Venezia e ignoto ai maestri Riegl e Dvořák, abbia giovato alla cultura della conservazione è dimostrato da una tutela dei centri e tessuti storici in molti casi ancora ferma alla pratica del rifacimento e da una attenzione per il moderno che non riesce a superare la fase "pionieristica".

I criteri esposti da Sedlmayr vengono codificati dal Piano particolareggiato per il centro storico di Bologna dei primi anni Settanta, capostipite di una lunga serie di piani riguardanti i nuclei storici di molte città italiane, fino a quello di Palermo di fine anni Ottanta-inizio Novanta. Ma in questi piani non c'è il minimo riconoscimento del principio della conservazione integrale sostenuto da Dvořák, sulle orme di Ruskin e Riegl, che prevede la conservazione, questa sì integralissima, "di ciò che è a noi pervenuto nello stato in cui è a noi pervenuto" e lo "sganciamento" della necessaria integrazione dalla cultura del restauro come *restitutio in integrum!* Essi si basano su un *recupero e restauro di rifacimento* accompagnato da una totale sfiducia o, se si vuole, rinuncia nei confronti dell'*architettura contemporanea*, estromettendo, di fatto, quest'ultima dalla storia. Mentre, al contrario, l'*architettura contemporanea* è, secondo Dvořák, la sola componente che può costituire (non ri-costituire si badi!) la superiore unità della riparazione. Qui, in questo luogo, in questo passaggio, dove Riegl vede una missione

---

<sup>41</sup> Entrambi i testi furono concepiti nella metà degli anni trenta.

di arbitraggio e di non diretta interferenza, Dvořák, per il mutato contesto culturale e per l'insorgere di varie correnti artistiche post-secessioniste, individua il terreno di una battaglia culturale: una *tendenza*, la necessità di una tendenza e di schierarsi secondo una tendenza. Per apprezzare la radicalità e attualità di questa posizione di Dvořák si debbono operare almeno due distinzioni.

In primo luogo: finora la sua proposta è stata sposata a forza con quelle posizioni di "conservazione integrale" che hanno sostenuto, sulla falsariga di Sedlmayr, l'estromissione dell'architettura moderna dal centro storico (Dezzi Bardeschi, 1995: 2-3; Cruciani Fabozzi, 1995: 28-42). Pippo Ciorra ha ben espresso l'ambivalenza di questo matrimonio non consensuale:

*Bologna, per gli architetti della mia generazione, rappresenta da sempre un tabù e un'icona ambivalente. Da un lato l'intoccabile "correttezza urbanistica" di Cervellati e del recupero del centro storico, l'efficienza amministrativa, la pianificazione asservita al programma di 'conservazione' della misura e dei caratteri tradizionali della città. Dall'altro un certo insopprimibile senso di estraneità, le occasioni rarissime di apertura al dibattito architettonico internazionale, la sensazione di una città non particolarmente aperta ai contributi esterni e al rinnovamento architettonico (Ciorra, 2004: 8-11)<sup>42</sup>.*

In secondo luogo: la *tendenza* individuata da Dvořák della *moderna classicità* verrà ripresa in più occasioni nel corso del Novecento, come ricordato sopra in ambito urbanistico tedesco durante l'età weimariana, in quello architettonico del periodo fascista, pur con tutti i necessari distinguo, fino alla ripresa di Aldo Rossi, che dà corpo al magistero della "continuità" di Ernesto Nathan Rogers al quale si era formato (Figura 6) (Rogers, 1981; López Reus, 2002; 2009). Che quella tendenza, della continuità, non abbia prestato la benché minima attenzione alle lezioni dei Maestri viennesi della conservazione è da inquadrare, come suggerisce ancora Ciorra, in un'autonomia dell'architettura che si rinchiude in se stessa, poco disposta al confronto e alla contaminazione interdisciplinare. Ed è significativo che su questo terreno del dialogo dell'antico col contemporaneo la tendenza italiana della continuità, quella della linea Rogers-Rossi-Grassi, ma anche quella Muratori-Caniggia (Figura 7), cui aggiungere, allargando le maglie interpretative, Cervellati, vengano superate da un'ulteriore tendenza, proveniente da altre coordinate: quella del minimalismo, la più confacente al rispetto di ciò che a noi è pervenuto così come è a noi pervenuto e di arricchirlo di un dialogo, appunto, contenuto, modesto, sapiente e sottotono. Una tendenza di tradizione ruskiniana, coltivata dalla migliore e radicale cultura di conservazione tedesca<sup>43</sup>.

Quello che conta nell'attualità della posizione e del contributo del maestro viennese di origine boema non è quanto abbia scritto sulla tendenza, ma che abbia riconosciuto la sua necessità per la conservazione dei monumenti. Ovvero: l'integrazione della conservazione con il destino del progetto e l'impossibilità di espungere l'architettura contemporanea dalla tutela. Una nazione, una civiltà *senza architettura* non conosce la conservazione dei monumenti. Al massimo soltanto – con le parole di Dvořák – «*alte Rezepte*», vecchi rimedi.

\*

<sup>42</sup> Bologna rossa cfr. Scarrocchia (2013b) e, più estesamente, Scarrocchia (2015).

<sup>43</sup> Il manifesto di questa tendenza è il restauro come *repair* del Nuovo Museo Egizio di Berlino di David Chipperfield e Julian Harrap e la matrice il restauro dell'Alte Pinakothek di Monaco di Hans Döllgast. Cfr. Arrap (2009), Will (2010).



**FIGURA 6. STUDIO BBPR** (Gian Luigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti, Ernesto Nathan Rogers), Torre Velasca, 1950-1957.  
*Immagine: ©Irene Scarcella, Milano.*



**FIGURA 7. SAVERIO MURATORI, SEDE ENPAS (ORA INPDAP), 1956-57,** Bologna, Via dei Mille, 9.  
*Immagine: ©Fausto Savoretti, Bologna.*

## Bibliografia

- Amanshauser, Hans (1985) *Untersuchungen zu den Schriften von Adolf Loos*, Dissertation der Universität Salzburg (21), Verband der Wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs, Wien.
- Antal, Friedrich (1928-1929) "Zum Problem des niederländischen Manierismus", in: *Kritische Berichte zur Kunstgeschichtlichen Literatur*, Heft 2, Verlag Poeschel & Trepte, Leipzig, pp. 207-256.
- Arcangeli, Francesco (1946) recensione a Giuliano Briganti, "Il manierismo e Pellegrino Tibaldi, Cosmopolita, Roma 1945", *Leonardo. Rassegna Bibliografica*, XV (n.s., giugno 1946): 156-160.
- Arrap, Julian (2009) "Das Neue Museum. Denkmalpflegerisches Restaurierungskonzept", in: *Das Neue Museum Berlin. Konservieren, Restaurieren, Weiterbauen im Welterbe*, Berlin, E.A. Seemann, pp. 59-64.
- Aurenhammer, Hans (1996) "Max Dvořák, Tintoretto und die Moderne: Kunstgeschichte 'vom Standpunkt unserer Kunstentwicklung' betrachtet", *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* (IL): 9-39, 289-294.
- Aurenhammer, Hans (1997) "Max Dvořák und die moderne Architektur. Bemerkungen zum Vortrag 'Die letzte Renaissance' (1912)", *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* (L): 23-39, 325-330.
- Aurenhammer, Hans (1998) "Max Dvořák über Oskar Kokoschka: eine handschriftliche Fassung des Vorworts zu 'Variationen über ein Thema' (1920/21)", in: Patrick Werkner (ed.), *Oskar Kokoschka: Aktuelle Perspektiven*, Herausgegeben von der Hochschule für Angewandte Kunst in Wien, Archiv und Sammlung, Oskar-Kokoschka-Zentrum, Konzept und Redaktion: Patrick Werkner, Oskar Kokoschka Zentrum, Wien, pp. 34-40.
- Aurenhammer, Hans (2004) "Zäsur oder Kontinuität. Das Wiener Kunsthistorische Institut im Ständestaat und im Nationalsozialismus", in: *Wiener Schule. Erinnerung und Perspektiven*, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, LIII, Böhlau, Wien-Köln-Graz, pp. 11-54.
- Benjamin, Walter (1980) "Bücher, die lebendig geblieben sind", in: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Band III: *Kritiken und Rezensionen, Werkausgabe*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., pp. 169-170.
- Bentmann, Reinhard (1976) "Der Kampf um die Erinnerung. Ideologische und methodische Konzepte des modernen Denkmalkultus", in: Ina Maria Greverus (ed.), *Denkmalräume, Lebensräume*, Hessische Blätter für Volks- und Kulturforschung, 2/3, Martin Schmitz, Gießen, pp. 213-246.
- Blomfield, Sir Reginald (1934) *Modernismus*, Macmillan and Co. Limited, London.
- Blower, Jonathan (2010) "Max Dvořák, Franz Ferdinand and the Kathecismus der Denkmalpflege", *Umění/Art* (5-6): 433-444.
- Brückler, Theodor (2009) *Thronfolger Franz Ferdinand als Denkmalpfleger. Die 'Kunstakten' der Militärkanzlei im Österreichischen Staatsarchiv (Kriegsarchiv)*, Böhlau, Wien-Köln-Weimar.
- Bruschi, Arnaldo (1978) *Borromini: manierismo spaziale oltre il Barocco*, Dedalo, Bari.
- Bruschi, Arnaldo (1999) *Francesco Borromini. Manierismo spaziale oltre il Barocco*, Testo & Immagine, Torino.
- Buddensieg, Tilmann (2010) "Die Karolingischen Maler in Tours und die Bauhausmaler in Weimar. Wilhelm Koehler und Paul Klee", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* (73): 1-18.
- Cacciari, Massimo (1992) "Adolf Loos e il suo Angelo", in: Adolf Loos, "Das Andere" e altri scritti, Electa, Milano, pp. 37-53, 65-80.
- Canetti, Elias (1972) *Macht und Überleben. Drei Essays*, Literarisches Colloquium, Berlin.
- Canetti, Elias (1974) *Potere e sopravvivenza*, trad. di Furio Jesi, Adelphi, Milano.
- Cimprichová, Zuzana (2010) *Der Architekt Josip Plečnik und seine Unternehmungen in Prag und Laibach im Spannungsfeld zwischen denkmalpflegerischen Prinzipien und politischer Indienstnahme*, Bamberg, Univ. Dissertation.
- Ciorra, Pippo (2004) "Aversi un giardino là terrei un'architettura moderna...", *Gomorra* (7): 8-11.
- Clemen, Paul (1933) *Der Denkmalbegriff und seine Symbolik. Eine Rede zum 18. Januar 1933*, Bonner Universitäts-Buchdruckerei Gebr. Scheur, Bonn.
- Clemen, Paul (2003) "Il concetto di monumento e il suo significato simbolico", in: Alois Riegl, *Teoria e prassi della conservazione dei monumenti: Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905, con una scelta di saggi critici*, a cura di Sandro Scarrocchia, Gedit, Bologna, pp. 373-384.
- Cruciani Fabozzi, Giuseppe (1995) "'Le delizie dell'imitazione': restauro urbano e utopie regressive", *Ananke* III (11): 28-42.
- Dezzi Bardeschi, Marco (1995) "Fine secolo: l'internazionale dei gamberi", *Ananke* III (11): 2-3.
- Dezzi Bardeschi, Marco (2019) "Roberto Pane: la vita della città e il respiro delle cose", *Ananke* XVIII (60): 106-114.



- Dvořák, Max (1910) *Gedanken über Denkmalpflege*, Böhlau, Wien.
- Dvořák, Max (1912) *Die letzte Renaissance*, Böhlau, Wien.
- Dvořák, Max (1921) "Vorwort", in: Oskar Kokoschka, *Variationen über ein Thema*, Lanyi, Wien.
- Dvořák, Max (1997) "Die letzte Renaissance. Vortrag, gehalten am 22. Februar 1912 im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie. Nach dem Originalmanuskript herausgegeben von Hans H. Aurenhammer", *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* (L): 9-21.
- Dvořák, Max (2004) "Culto dei monumenti e sviluppo artistico", in: Alois Riegl, *Teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905, con una scelta di saggi critici*, a cura di Sandro Scarrocchia, Gedit, Bologna, pp. 359-368.
- Dvořák, Max (2011a) "Borromini als Restaurator, 1907", in: Sandro Scarrocchia, *Max Dvořák. Schriften zur Denkmalpflege*, Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, 22, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, pp. 217-222.
- Dvořák, Max (2011b) "Restaurierungsfrage: I. die Prager Königsburg (1908)", in: Sandro Scarrocchia, *Max Dvořák. Schriften zur Denkmalpflege*, Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, 22, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, pp. 336-346.
- Dvořák, Max (2011c) "Restaurierungsfrage: II. Das Königsschloß am Wawel (1908)", in: Sandro Scarrocchia, *Max Dvořák. Schriften zur Denkmalpflege*, Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, 22, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, pp. 361-374.
- Dvořák, Max (2011d) "Die Verbauung des Karlsplatzes in Wien (1907)", in: Sandro Scarrocchia, *Max Dvořák. Schriften zur Denkmalpflege*, Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, 22, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, pp. 412-413.
- Dvořák, Max (2011e) "Restaurierungsfrage: III. Spalato (1909)", in: Sandro Scarrocchia, *Max Dvořák. Schriften zur Denkmalpflege*, Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, 22, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, pp. 361-374.
- Dvořák, Max (2011f) "Wiener Verkehrsrücksichten (1908)", in: Sandro Scarrocchia, *Max Dvořák. Schriften zur Denkmalpflege*, Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, 22, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, pp. 414-415.
- Dvořák, Max (2011g) "Die Karlsplatzfrage (1909)", in: Sandro Scarrocchia, *Max Dvořák. Schriften zur Denkmalpflege*, Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, 22, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, pp. 416-420.
- Dvořák, Max (2011h) "Der Museumbau auf dem Karlsplatze (1910)", in: Sandro Scarrocchia, *Max Dvořák. Schriften zur Denkmalpflege*, Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, 22, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, pp. 421-426.
- Dvořák, Max (2011i) "Vorwort (Zur Rettung Alt-Wiens) (1910)", in: Sandro Scarrocchia, *Max Dvořák. Schriften zur Denkmalpflege*, Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, 22, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, pp. 427-429.
- Dvořák, Max (2011j) "Verbauung des Ausblickes auf das Emmauskloster in Prag (1910)", in: Sandro Scarrocchia, *Max Dvořák. Schriften zur Denkmalpflege*, Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, 22, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, pp. 432-433.
- Dvořák, Max (2011k) "Vorschläge zur Reform der Architekturschulen in Wien aus dem Jahre 1801 (1911)", in: Sandro Scarrocchia, *Max Dvořák. Schriften zur Denkmalpflege*, Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, 22, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, pp. 434-435.
- Dvořák, Max (2011l) "Erhaltung und Verwendung ehemals fürstlicher Schlösser und Gärten in Bezug auf die Denkmalpflege und Heimatschutz (1920)", in: Sandro Scarrocchia, *Max Dvořák. Schriften zur Denkmalpflege*, Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, 22, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, pp. 436-440.
- Dvořák, Max (2011m) "Denkmalpflege und Kunst", in: Sandro Scarrocchia, *Max Dvořák. Schriften zur Denkmalpflege*, Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, 22, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, pp. 485-488.
- Dvořák, Max (2011n) "Denkmalpflege Vorlesungsmanuscript (1906)", in: Sandro Scarrocchia, *Max Dvořák. Schriften zur Denkmalpflege*, Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, 22, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, pp. 747-758.
- Dvořák, Max (2011o) "Denkmalpflege Vorlesungsmanuscript (1910)", in: Sandro Scarrocchia, *Max Dvořák. Schriften zur Denkmalpflege*, Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, 22, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, pp. 759-776.
- Dvořák, Max (2011p) "Kathechismus der Denkmalpflege (1916/18)", in: Sandro Scarrocchia, *Max Dvořák. Schriften zur Denkmalpflege*, Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, 22, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, pp. 521-720.
- Eggers, Hermann (1903) "Francesco Borrominis Umbau von S. Giovanni in Laterano", in: *Beiträgen zur Kunstgeschichte. Franz Wichoff gewidmet von einem Kreise von Freunden und Schülern*, Shroll, Wien, pp. 154-162.
- Fischer, Ludwig (1996) "Undici tesi contro la distruzione dei monumenti propugnata dagli storici dell'arte", *Ananke* IV (13): 56-58.
- Frampton, Kenneth (1980) *Modern architecture: a critical history*, Oxford University Press, New York-Toronto and Thames and Hudson, London.
- Frampton, Kenneth (1982) *Storia dell'architettura moderna*, trad. Mara De Benedetti e Raffaella Poletti, Zanichelli, Bologna.

- Frey, Dagobert (1921-1922) "Max Dvořáks Stellung in der Kunstgeschichte", *Jahrbuch für Kunstgeschichte* (I): 1-21.
- Frey, Dagobert (1924) "Beiträge zur römischen Barockarchitektur", *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* (III): 5-5gg.
- Frey, Dagobert (1928) *Architettura Barocca*, Società Editrice d'arte illustrata, Roma-Milano.
- Frodl-Kraft, Eva (1974) "Das Grabmal Max Dvořáks", *in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* (XXVIII): 144.
- Frodl-Kraft, Eva (1997) *Gefährdetes Erbe. Österreichs Denkmalschutz und Denkmalpflege 1918-1945 im Prisma der Zeitgeschichte*, Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, 16, Böhlau, Wien-Köln-Weimar.
- Gotthold Meyer, Alfred und Wilhelm Freiherr von Tettau (1907) *Eisenbauten. Ihre Geschichte und Ästhetik*, Paul Neff Verlag, Esslingen a.N.
- Gurlitt, Cornelius (1889) "Die deutsche Kunst im neunzehnten Jahrhundert. Ihre Ziele und Thaten", *Das Neunzehnte Jahrhundert in Deutschlands Entwicklung Bd. 2*, Bondi, Berlin.
- Haiko, Peter (1980) "Otto Wagner, Adolf Loos und die Tradition. Architektur als Ausdruck des politischen Machtanspruches", *Das Pult* XII (57): 40-49.
- Haiko, Peter (1985) "Otto Wagner, Adolf Loos und der Wiener Historismus. 'Die Potemkinsche Stadt' und die 'Moderne Architektur'", *in: Maria Aubock und Maria Marchetti (eds.), Wien um 1900. Kunst und Kultur*, Christian Brandstaetter, Wien, pp. 297-304.
- Hauser, Arnold (1964) *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*, Beck, München.
- Hauser, Arnold (1965) *Il Manierismo. La crisi del Rinascimento e l'origine dell'arte moderna*, trad. it. di Clara e Anna Bovero, Einaudi, Torino.
- Hobsbawm, Eric J. and Terence Ranger (eds.) (1983) *The invention of tradition*, Cambridge University press, Cambridge.
- Hobsbawm, Eric J. e Terence Ranger (a cura di) (1987) *L'invenzione della tradizione*, trad. di Enrico Basaglia, Einaudi, Torino.
- Koehler, Wilhelm (1923) "Max Dvořák", *Mitteilungen des Institut für österreichische Geschichtsforschung* (39): 314-320.
- Kruft, Hanno-Walter (1991) [1985] *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Beck, München.
- Kuon, Peter (2003) Critica e progetto dell'utopia: 'Le città invisibili' di Italo Calvino", *in: Mario Barenghi, Gianni Canova e Bruno Falchetto (a cura di), La visione dell'invisibile. Saggi e materiali su Le città invisibili di Italo Calvino*, Mondadori, Milano, pp. 24-41.
- Loos, Adolf (1903) "Was man druckt", *Das Andere* (2): 4.
- Loos, Adolf (1921) *Ins Leere gesprochen 1897-1900*, Éditions Georges Cres & Cie., Paris, Zürich.
- Loos, Adolf (1962) [1910] "Architektur", *in: Adolf Loos, Sämtliche Schriften*, Herausgegeben von Franz Glück, 1: *Ins Leere gesprochen 1897-1900; Trotzdem 1900-1930*, Herold, Wien-München, pp. 302-318.
- Loos, Adolf (1972a) *Parole nel vuoto*, trad. Sonia Gessner, Biblioteca Adelphi, Milano.
- Loos, Adolf (1972b) *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano.
- Loos, Adolf (1981a) [1903] *Cosa si stampa*, trad. di Silvia Bartoli, *in: Adolf Loos, Das Andere/L'altro*, Electa, Milano, p. 83.
- Loos, Adolf (1981b) *La civiltà occidentale. «Das Andere» e altri scritti*, trad. Giacomo Bernabei e Greta Schödl, Zanichelli, Bologna, pp. 7-16.
- Loos, Adolf (1982) *Trotzdem, Das Andere*, Prachner, Vienna.
- López Reus, Eugenia (2002a) *Ernesto Rogers y la arquitectura de la Continuidad*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, SA.
- López Reus, Eugenia (2002b) *Ernesto Nathan Rogers, continuità e contemporaneità*, trad. di Marco Lecis, Christian Marinotti, Milano.
- Mango, Cyril (1991) "I bizantini e la conservazione dei monumenti", *Casabella* LV (581): 38-40.
- Musil, Robert (2005) *L'uomo senza qualità*, Einaudi, Torino.
- Neumann, Jaromir (1962) "Das Werk Max Dvořáks und die Gegenwart", *in: Acta Historiæ Artium. Academiae Scientiarum Hungaricæ*, VIII, pp. 177-213.
- Norberg-Schulz, Christian (1965) *Intentions in architecture*, Cambridge (MA), The MIT Press.
- Norberg-Schulz, Christian (1967) *Intenzioni in architettura*, trad. di Graziella Nicese e Leda Sartini Mussio, Lericci, Milano.

- Oechslin, Werner (1989) "Neues Bauen in der Welt: messa al bando delle nazioni", *Rassegna* (38): 7-9.
- Oechslin, Werner (2000) "Borromini e l'incompresa 'intelligenza' della sua architettura: 350 anni di interpretazioni e ricerche", in: Richard Bösel e Christoph L. Frommel (a cura di), *Borromini e l'universo barocco, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 16 dicembre 1999-28 febbraio 2000)*, Electa, Milano, pp. 107-115.
- Otto, Frei (1954) *Das hängende Dach: Gestalt und Struktur*, Bauwelt, Berlin.
- Pane, Roberto (1958) "Restauro dei monumenti e conservazione dell'ambiente antico", in: *Attualità urbanistica del monumento e dell'ambiente antico, Atti del Congresso internazionale, Milano, XI Triennale, 28-30 settembre 1957*, Centro studi della Triennale di Milano-Görlich, Milano, pp. 7-18.
- Passeri, Gian Battista (1772) *Vite de' pittori scultori ed architetti che anno lavorato in Roma morti dal 1641 fino al 1673 di Giambattista Passeri pittore e poeta*, Gregorio Settari librajo al Corso all'insegna d'Omero, Roma.
- Pedretti, Bruno (a cura di) (1997) *Il progetto del passato. Memoria, conservazione, restauro, architettura/Gregotti et al.*, Bruno Mondadori, Milano.
- Piacentini, Marcello (1996) "L'esposizione d'architettura a Lipsia", in: Mario Pisani (a cura di), *Architettura moderna*, Marsilio, Venezia, pp. 84-89.
- Pigafetta, Giorgio (1993) *Architettura moderna e ragione storica. La storiografia italiana sull'architettura moderna, 1928-1976*, Guerini studio, Milano.
- Pigafetta, Giorgio (a cura di) (1996) *Modernismus: storia come tradizione*, trad. di Ilaria Abbondandolo, Alinea, Firenze.
- Pigafetta, Giorgio e Ilaria Abbondandolo (1997) *Le teorie tradizionaliste nell'architettura contemporanea*, Laterza, Roma-Bari.
- Portoghesi, Paolo (2000) "Borromini e l'architettura moderna", in: *Borromini e l'universo barocco, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 16 dicembre 1999-28 febbraio 2000)*, Electa, Milano, pp. 129-137.
- Raimondi, Ezio (1962) "Per la nozione di manierismo letterario (Il problema del manierismo nelle letterature europee)", in: *Manierismo, Barocco, Rococò: concetti e termini. Relazioni e discussioni, Atti del convegno internazionale, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 21-24 aprile 1960*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, pp. 57-80.
- Renzulli, Eva (1998-1999) "Borromini restauratore: S. Giovanni in Oleo e S. Salvatore a Ponte Rotto", *Annali di architettura. Rivista del Centro internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza* (10-11): 203-220.
- Riegl, Alois (1908) *Die Entstehung der Barockkunst in Rom, Akademische Vorlesungen gehalten von Alois Riegl aus seinen hinterlassenen Papieren*, Herausgegeben von Arthur Burda und Max Dvořák, Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.
- Riegl, Alois (1977) [1908] *Die Entstehung der Barockkunst in Rom, Akademische Vorlesungen gehalten von Alois Riegl aus seinen hinterlassenen Papieren*, Maander Kunstverlag, München-Mittenwald.
- Riegl, Alois (2004) [1995] *Teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905, con una scelta di saggi critici*, a cura di Sandro Scarrocchia, Gedit, Bologna.
- Roca de Amicis, Augusto (1995) *L'opera di Borromini in S. Giovanni in Laterano: gli anni della fabbrica (1646-1650)*, Dedalo, Roma.
- Roca de Amicis, Augusto (1996) "Borromini in Laterano sotto Alessandro VII. Il completamento della basilica", *Palladio* (18): 51-74.
- Rogers, Ernesto Nathan (1981) *Gli elementi del fenomeno architettonico*, a cura di Cesare De Seta, Napoli, Guida.
- Savi, Vittorio (1975) *L'architettura di Aldo Rossi*, Franco Angeli, Milano.
- Scarrocchia, Sandro (1991) *Cultura tecnico materiale e conservazione dei beni architettonici*, Quaderni e dispense dell'Istituto di storia dell'Università degli studi di Udine, 23, Udine.
- Scarrocchia, Sandro (2004) "Le concept moderne de monument et la valeur de l'ancien. Pour une anthropologie de la conservation du patrimoine", *Revue de l'art* (145): 19-28.
- Scarrocchia, Sandro (2006a) *Oltre la storia dell'arte. Alois Riegl vita e opere di un protagonista della cultura viennese*, Christian Marinotti, Milano.
- Scarrocchia, Sandro (2006b) "Il culto moderno dei monumenti di Riegl fino all'apparizione della Teoria di Brandi", in: Maria Andaloro (a cura di), *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi, Atti del Convegno internazionale di studi "La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi", Viterbo, 12-15 novembre 2003*, Nardini, Firenze, pp. 35-50.
- Scarrocchia, Sandro (2008) "La ricezione di Riegl in Italia dalla Carte di Venezia ad oggi", in: *Alois Riegl (1858-1905) un secolo dopo, Convegno internazionale, Istituto Archeologico Germanico, Istituto Storico Austriaco, Scuola Normale Superiore di Pisa, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Roma, 30 novembre-2 dicembre 2005*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, pp. 305-332.
- Scarrocchia, Sandro (2009) *Max Dvořák. Conservazione e moderno in Austria (1905-1921)*, Franco Angeli, Milano.

- Scarrocchia, Sandro (2011a) *Max Dvořák. Schriften zur Denkmalpflege*, Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, 22, Böhlau, Wien-Köln-Weimar.
- Scarrocchia, Sandro (2011b) "La teoria dei valori confliggenti dei monumenti di Alois Riegl", in: Alois Riegl, *Il culto moderno dei monumenti*, Abscondita, Milano, pp. 75-104.
- Scarrocchia, Sandro (2013a) [1999] *Albert Speer e Marcello Piacentini. L'architettura del totalitarismo negli anni Trenta*, Skira, Milano.
- Scarrocchia, Sandro (2013b) "Bologna rossa e la civiltà dell'arte", in: Gisella Vismara (a cura di), *Un pensiero plurale. Raccolta di scritti in ricordo di Giovanni Maria Accame*, Silvana, Milano, pp. 79-88.
- Scarrocchia, Sandro (2015) "Denkmalpflege und Avantgarde: *Das Rote Bologna* und der soziale Gesichtspunkt bei der Politik der Altstadtsanierung", in: *Eine Zukunft für unsere Vergangenheit: Zum 40. Jubiläum des Europäischen Denkmalschutzjahres (1975-2015)*, Herausgegeben von Michael Falser, Wilfried Lipp, Bässler, Berlin, pp. 311-332.
- Scharabi, Mohamed (1993) *Architekturgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Wasmuth, Tübingen-Berlin.
- Schumacher, Fritz (1991) [1926] *Das bauliche Gestalten: im Anhang die 'Philosophie der Komposition' von Edgar Allan Poe*, Birkhäuser, Basel-Berlin-Boston.
- Sedlmayr, Hans (1930) *Die Architektur Borrominis*, Frankfurter Verlags-Anstalt, Berlin.
- Sedlmayr, Hans (1939) *Die Architektur Borrominis*, Piper, München.
- Sedlmayr, Hans (1948a) *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Otto Müller Verlag, Salzburg, 1948.
- Sedlmayr, Hans (1948b) *Perdita del centro. Le arti figurative del diciannovesimo e ventesimo secolo come sintomo e simbolo di un'epoca*, trad. di Marola Guarducci, Borla, Roma.
- Sedlmayr, Hans (1950) *Die Entstehung der Kathedrale*, Atlantis, Zurich.
- Sedlmayer, Hans (1962) "Zur Charakteristik des Rococo", in *Manierismo, Barocco, Rococò: concetti e termini. Relazioni e discussioni, Atti del convegno internazionale, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 21-24 aprile 1960*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, pp. 343-351.
- Sedlmayr, Hans (1965) *Die demolierte Schönheit. Ein Aufruf zur Rettung der Altstadt Salzburgs*, Otto Müller Verlag, Salzburg.
- Sedlmayr, Hans (1996) *L'architettura di Borromini. La figura e l'opera*, Marco Pogačnik (a cura di), Electa, Milano.
- Settis, Salvatore (2004) *Futuro del 'classico'*, Einaudi, Torino.
- Tietze, Hans (1909) "Moderne Kunst und Denkmalpflege", in: *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Kaiserlich-Königlichen Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale - Beiblatt für Denkmalpflege* (III): 1-8.
- Tietze, Hans (1910) "Die Kampf um alt-Wien. III. Wiener Neubauten", *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Kaiserlich-Königlichen Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale - Beiblatt für Denkmalpflege* (4): 33-62.
- Traeger, Jörg (1996) "Dieci tesi a favore della ricostruzione di architetture distrutte", *Ananke* IV (13): 56.
- "Viaggio nell'Italia dei restauri. Dalla didattica ai cantieri: 1964-2006", *Ananke* XV (50-51, maggio 2007): monografico.
- Wagner-Rieger, Renate (1970) *Wiens Architektur im 19. Jahrhundert*, Österreichische Bundesverlag für Unterrichts, Wissenschaft und Kunst, Wien.
- Weise, Georg (1962) "Storia del termine 'Manierismo'", in: *Manierismo, Barocco, Rococò: concetti e termini. Relazioni e discussioni, Atti del convegno internazionale, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 21-24 aprile 1960*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, pp. 27-38.
- Will, Tomas (2010) "Reparieren. 'Die Kunst des Notwendigen'", in: *Denkmalwerte. Beiträge zur Theorie und Aktualität der Denkmalpflege (Georg Mörsch zum 70. Geburtstag)*, Hans-Rudolf Meier & Ingrid Scheurmann (Hg.), Deutscher Kunstverlag, Berlin-München, pp. 203-216.
- Zentralinstitut für Kunstgeschichte München (ed.) (1994) *Berlins Museen. Geschichte und Zukunft*, Deutscher Kunstverlag, München-Berlin.

Versión del texto  
en ESPAÑOL



# Dvořák y la tendencia en la conservación de los monumentos

SANDRO SCARROCCHIA

*En memoria de Vittorio Savi*

*Traducción de Valerie Magar*

## Resumen

*La actualidad del pensamiento de Max Dvořák reside en haber acentuado, con relación a la lección de Alois Riegl, la extensión del valor espiritual, pedagógico y formativo de aquello que los italianos comprendemos por bienes culturales, por un lado; en haber establecido la imprescindibilidad de un nexo fuerte entre cultura de la tutela y cultura de la arquitectura y del urbanismo, conservación y proyecto por otro lado. El primer ámbito lo vio como un activo e inteligente promotor de la topografía artística austriaca, junto a estudiosos memorables como Hans Tietze y Erica Tietze-Conrat; el segundo entre los protagonistas de la Tendencia, la corriente arquitectónica teorizada por Aldo Rossi y asumida aquí en su potencial hermenéutico.*

**Palabras clave:** Contexto (del monumento), relación antiguo-nuevo, relación conservación-arquitectura contemporánea, Tendencia.

## El punto de vista

Wilhelm Koehler y Dagobert Frey fueron quienes, en los obituarios en honor de Max Dvořák, pusieron en evidencia que la característica más destacada de la lección de su maestro fue haber identificado de manera clara en el arte contemporáneo, a pesar de las pocas intervenciones dedicadas específicamente a éste, el poder cultural que motiva la valoración y la reconsideración crítica del arte del pasado y, por lo tanto, de su protección.<sup>1</sup> Entre los pocos historiadores del arte que han tomado en su conjunto la obra de Dvořák, Jeromir Nauman, en la reconstrucción del significado que aún tenía al inicio de la década de los sesenta, señaló que en la teoría sobre protección se vuelve a vincular con Riegl, pero al mismo tiempo corrigió y amplió el concepto de manera significativa: según su opinión, lo que nos induce y autoriza a proteger no es sólo el *valor de lo antiguo*, sino el *valor contemporáneo*, que reside en la capacidad de las obras de arte del pasado para actuar en la contemporaneidad de una manera animada e intensa (Neumann, 1962: 177-213).

<sup>1</sup> La traducción al inglés del presente texto, realizada por Susan Jane Kingshott, se publicó en *Ars*, revista del Instituto de historia del arte de la Academia Eslovaca de Ciencias, en el número 44, fascículo 1, de 2011. Agradezco a Giuseppe Arcidiacono y Alberto Giorgio Cassani por la revisión, Bernhard Kohlenbach, Fausto Savoretti e Irene Scarcella por las ilustraciones del texto. Excepto cuando se especifique en las notas, las traducciones de los pasajes citados son mías.

<sup>2</sup> Como recuerda Tilmann Buddensieg en las conclusiones de *Die Karolingischen Maler in Tours und die Bauhausmaler in Weimar. Wilhelm Koehler und Paul Klee*, manuscrito de la conferencia realizada en diciembre de 2006 en el *Zentralinstitut für Kunstgeschichte* de Múnich y en noviembre de 2007 en el *Institut für Kunstgeschichte* de la Universidad de Viena, con referencia a Wilhelm Koehler, "Max Dvořák", en *Mitteilungen des österreichischen Institut für Geschichtsforschung*, 39, 1923, pp. 314-320. Buddensieg reconstruye la influencia de Klee y de Kandinsky en la reevaluación de la miniatura de Tour realizada por Koehler a partir de la enseñanza de Dvořák. Véase también Dagobert Frey, "Max Dvořáks Stellung in der Kunstgeschichte", en *Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 1, 1921-1922, pp. 1-21.

Neumann se refiere a la revisión de los valores realizada por Dvořák en su ensayo *Culto de los monumentos y desarrollo de los valores*, y continúa del siguiente modo:

*Precisamente esta tesis, que no encontró un análisis y consideración adecuados, parece contener un importante estímulo para el cuidado contemporáneo: Dvořák enfatiza en este contexto la importancia del valor artístico, e incluso sin llegar a una solución teórica definitiva del problema completo, su concepción y la dirección de su desarrollo científico indican el camino hacia una nueva teoría del cuidado. Dvořák indicó que los monumentos no deben considerarse únicamente desde un lado formal, como lo hace Riegl, quien aprecia especialmente las huellas del tiempo, sino a la vez, y particularmente desde el lado de su contenido, de la comprensión de todos los momentos históricos y del rango ideal complejo, con la que el mensaje de la obra logra expresar su relación con el entorno y su significado para lo contemporáneo<sup>2</sup> (Neumann, 1962: 192).*

De este modo se reconoce que Dvořák destacó la importancia del valor artístico y el papel de la aceptación contemporánea, no como la adquisición acorde a una sensibilidad moderna de valores consolidados dogmáticamente, sino como la posibilidad y experiencia de transformar los datos mismos, comenzando con un adecuado respeto a su moderna adquisición. Hay que tener en cuenta que todo esto no es una novedad en el marco de los valores de Riegl: en el valor contemporáneo de Riegl, este horizonte ya está por completo presentado y reconocido como la base conflictiva de la restauración como poder cultural (Scarrocchia, 2004: 19-28; Scarrocchia, 2006a). El hecho es que este perfil destacado por Dvořák se reflejará en la teoría de los monumentos de Cesare Brandi, que se publicó en los años en que escribe Neumann (Scarrocchia, 2006b).

### **El nuevo paradigma de la conservación y la comparación de Dvořák con Riegl**

No en el ámbito general de la historia del arte, sino en aquel específico de su operatividad, es decir, dentro de la conservación de los monumentos, ¿se puede concebir a Dvořák sin Riegl? La respuesta es no: sin el trabajo de un verdadero cimiento de la disciplina realizado por Riegl con su teoría de los valores relativos del monumento y con su práctica de la judicatura del cuidado, todo el arco de las vastas reflexiones de Dvořák, así como la relevancia que le atribuía a la dimensión espiritual, ética, pedagógica y formativa del cuidado, simplemente no podría haber sido (Scarrocchia, 2011b). Era necesario reconocer el conflicto entre el *valor de novedad* y el *valor de lo antiguo*, conflicto que también actúa dentro del *valor histórico* y la restauración como su hija legítima, como lo hizo Alois Riegl, ya que al regresar al *valor artístico* al puesto de mando en la protección, como lo hizo Dvořák, adquiere un sentido positivo de crítica ante la práctica de la restauración de reconstrucción y más allá del simple restablecimiento de la continuidad histórica interrumpida. También se requería extender el *valor monumental* a obras no sólo artísticas y no sólo intencionales, como lo hizo el fundador, porque el fiscal podría extender el reconocimiento de este valor al contexto, al entorno, a la unidad ambiental superior que expresa el concepto de *conjunto*.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Cita original: *Proprio questa tesi, che non ha trovato adeguato approfondimento e considerazione, sembra contenere un notevole stimolo per la tutela contemporanea: Dvořák accentua in questo contesto il significato del valore artistico, e anche senza giungere a una qualche definitiva soluzione teorica dell'intera problematica, la sua concezione e la direzione del suo sviluppo scientifico indicano la via verso una nuova teoria della tutela. Dvořák ha indicato che i monumenti non debbono essere considerati dal solo lato formale, come fa Riegl, che apprezza particolarmente le tracce del tempo, bensì contemporaneamente e soprattutto dal lato del loro contenuto, della comprensione di tutti i momenti storici e della complessa portata ideale, con la quale giunge a espressione il messaggio dell'opera, il suo rapporto con l'ambiente e il suo significato per la contemporaneità.*

<sup>3</sup> Como lo sintetizó muy bien Bentmann (1976).

Por supuesto, entre las dos grandes figuras de conservadores hay continuidades y cesuras igualmente importantes. Como podemos aprenderlo de sus lecciones de 1906 y de 1910, Dvořák critica la escala de valores de Riegl, en esencia con el fin de devolver la labor de protección bajo el amparo de la valoración artística.<sup>4</sup> Pero no se trata de un único valor, tanto aristocrático como esotérico, sino que se basa en el reconocimiento de la relatividad, es decir, en la pluralidad (de puntos de vista) y en el cambio (naturaleza no estática de la posición del sujeto) de los juicios, y por lo tanto sobre una base riegliana. Rechaza el valor de lo antiguo como principio organicista y naturalista de la vida de los monumentos, para sustituirlo por un valor visual (artístico, asequible, estético) que, de hecho, desempolva la recreación el *Kunstwollen* de Riegl, exaltando su contenido cultural y espiritual, así como el concepto igualmente riegliano de *Stimmung*, que es la relación sentimental y el hecho emocional de la visión. Reconoce la necesidad de proteger el patrimonio, definiéndolo como una etapa histórica de los inicios de la disciplina, y basa el *valor contemporáneo*, que debe impulsar la acción, sobre el *valor artístico*.

De esto depende la función formativa, didáctica y pedagógica del cuidado, del mismo modo que su tarea de flanquear el *arte* y la *arquitectura contemporánea*. Y aquí se encuentra una diferencia fundamental relacionada con la lección de Riegl, que reviste la importancia para los desarrollos disciplinarios. Ambos reconocen en la contemporaneidad el motor del cuidado, de acuerdo con el principio de la matriz hegeliana que indica que un monumento por sí mismo no es aún monumento, pero para Riegl, ello coincide con el *valor de antigüedad* como quintaesencia del conflicto entre *novedad* e *historia* en la contemporaneidad; para Dvořák, eso coincide en cambio con el *valor artístico*. ¿Por qué? Se puede ver la lección de esto último como un paso atrás en relación con Riegl. En este sentido, se podrían interpretar las abjuraciones esquemáticas de las restauraciones de los ochocientos que aparecen en el *Catecismo*, que hoy han alcanzado el reconocimiento de valor monumental.<sup>5</sup> Pero también como un paso hacia adelante, dado que la mirada de Dvořák se dirige a interpretar el otro polo del conflicto entre *novedad* e *historia* en la contemporaneidad, es decir, a medirse con el papel del arte en la *crisis* de la cultura y con las implicaciones de esta comparación para el destino del patrimonio. De acuerdo con esta interpretación, la militancia de Dvořák en las filas del cuidado registra el cambio en un periodo crucial y ayuda también a comprender cómo el arte se va cargando de un *valor comunicativo* superior o potenciado. A esto se refieren otros autores y colegas, como Paul Clemen con su definición de *valor simbólico*; Hans Tietze y Julius von Schlosser con la teoría de los *altos valores* de la obra del genio y del aislamiento del artista.<sup>6</sup> Sin estos conceptos sería difícil pensar la hermenéutica de la monumentalización del arte y de la arquitectura en los totalitarismos de los años treinta.

No sólo eso. Reconociendo el valor de *conjunto* como unidad monumental superior, concepto tematizado en el *Catecismo* y en muchos otros escritos, Dvořák ha vinculado la suerte de la tutela al destino de la *planificación* y del *urbanismo*, es decir, a las técnicas de los novecientos en cuanto a las modificaciones del territorio y la gestión del ambiente.<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> Véase *Denkmalpflege Vorlesungensmanuskript* (1906) y *Denkmalpflege Vorlesungensmanuskript* (1910) (Scarrocchia, 2011a: 747-776). Véase también Scarrocchia (2004: 359-368).

<sup>5</sup> Abjuraciones que contrastan con la valoración pionera riegliana de la contribución de Friedrich von Schmidt, por ejemplo. Cfr. Riegl (2004: 223-224), y mis comentarios y los de Margaret Olin (Riegl, 2004: 70, 100 y 477-479).

<sup>6</sup> Véase Clemen (1933; 2003: 373-384). Sobre Schlosser, Tietze y el neidealismo vienés, véase Scarrocchia (2006a: 97-121; 2009: 23-27).

<sup>7</sup> Véase Dvořák (2011a; 2011c; 2011d; 2011e; 2011f; 2011g; 2011h; 2011i; 2011j; 2011p); Scarrocchia (2009: 69-138 y 48-68). Sobre las *liaisons dangereuses* entre urbanismo y conservación, véanse Traeger (1996) y Fischer (1996).



Riegl colocó el monumento más allá del arte, anteponiendo la conservación al *Entsagung*, es decir, a la renuncia estilística, abriendo el cuidado a una antropología de la *Mischkultur*, de la disonancia temporal y cultural, además de equiparlo con la gestión del conflicto entre los intereses que producen la crisis y los valores inconciliables que la crisis libera. Dvořák volvió a colocar al arte al centro de la tutela, pero en una primera acepción tan amplia, que incluye el marco urbano, territorial y ambiental; y en segundo lugar, como una fuerza impulsora detrás de la tendencia del arte y la arquitectura contemporáneos.

### Tutela, arte y arquitectura contemporánea: Dvořák, Kokoschka, Loos y el Clásico como tendencia

*¿Podríamos preguntarnos porqué la antigua cultura debía interrumpirse y la relación con ésta encontrarse nuevamente?*<sup>8</sup>

Max Dvořák (1912)

Determinado por el crecimiento del movimiento para la consecuente protección a la interpretación extensiva y territorialmente definida de valores monumentales, o por las demandas de lo Moderno establecido con la revolución industrial y con los nuevos materiales disponibles, la novedad en el discurso disciplinario de Dvořák es tomar partido en asuntos artísticos y para reconocer el entrelazamiento de la misión pedagógica de la tutela y de la actividad crítica. Si un conservador ya no puede ser un “asesor del gusto”, como ya había proclamado Riegl de una vez por todas, para ejercer su magisterio no podrá evitar intervenir críticamente en la tendencia del arte y de la arquitectura contemporáneos.

El tema que Dvořák pone al centro de la reflexión y que guía su pensamiento incluso en la actividad práctica de tutela, es aquél de la *continuidad* del clásico, o bien de la investigación artística que estudia y conoce la tradición, pero la revive e interpreta subjetivamente; es decir, es capaz de hacerla existir en la contemporaneidad.<sup>9</sup> Es la tendencia artística de Kokoschka y de Loos.

En uno de sus últimos escritos, Dvořák comenta la serie de los retratos de Kamilla Swoboda, esposa de Karl Maria, su asistente, realizados por Kokoschka. El artista logra conferirle una objetividad clásica y espiritual a la expresión de movimientos y de sensibilidad fuertemente subjetivas. Dvořák ve en él la personalidad al grado de traducir el neoidealismo vienés en la pintura: un arte nuevo y clásico, es decir, dotado de una unidad propia, y por lo tanto innovador, pero al mismo tiempo oportuno, y por lo tanto clásico (Dvořák, 1921; Aurenhammer, 1998: 34-40).

Con Loos Dvořák comparte la toma de distancia tanto de la *Heimatschutzbewegung* como del Werkbund. En 1911 publica un manifiesto por la reforma de las escuelas de arquitectura que remonta a 1801. Dvořák hace suya la guía que circulaba dentro de la Academia de Bellas Artes de Viena: “Lo que está mal es creer que cada constructor puede construir lo que le plazca, sólo el interior le pertenece, y puede arreglarlo como lo crea conveniente. Pero lo exterior pertenece a la esfera pública”<sup>10</sup> (Dvořák, 2011k: 434). También Loos había defendido el papel civil que depende de la arquitectura con el mismo espíritu y con palabras similares: “La casa

<sup>8</sup> Cita original: *Ci si potrebbe domandare perché l'antica cultura dovette essere interrotta e la relazione con essa nuovamente trovata?*

<sup>9</sup> Acerca de este tema en general, pero también con algunas referencias, aunque sean genéricas, sobre la lección del maestro vienés, Settis (2004) ofrece despuntes y sugerencias.

<sup>10</sup> Cita original: *Quantomai errato è ritenere che ogni costruttore possa edificare a suo piacimento, soltanto l'interno gli pertiene, che può far allestire come meglio crede. Ma l'esterno appartiene alla sfera pubblica.*

debe gustar a todos, a diferencia de la obra de arte, que no debe gustarle a nadie. La obra de arte es una cuestión privada del artista. La casa no"<sup>11</sup> (Loos, 1962: 314).<sup>12</sup> Ambos, Dvořák y Loos, comparten el juicio de que el último Moderno fue el clasicismo de inicios de los ochocientos, y sobre este credo basan la crítica ante el último Modernismo de inicio de los novecientos.<sup>13</sup> El texto-manifiesto de esta tendencia es la conferencia de Dvořák de 1912, intitulada *Die letzte Renaissance*, es decir, el último Renacimiento, que toma distancias del funcionalismo wagneriano, juzgado aún como estoricista en el plano compositivo. Los pioneros de la nueva tendencia son Karl Friedrich Schinkel, Alfred Messel, Ludwig Hoffman (Figuras 1-3). En la línea, otros actores secundarios como Joseph Maria Olbrich, Hermann Billing, Martin Dülfer y algunas presencias discutibles, como Bruno Schmitz, fuertemente criticado por Marcello Piacentini como portador de una idea tosca de lo monumental.<sup>14</sup> Pero Loos es el exponente por excelencia, como lo especificó Hans Tietze, ya que considera la casa en Michaelerplatz nuevísima por el temperamento y la adherencia formal a la función, pero igualmente receptivo a las necesidades de la arquitectura de la ciudad, a su tradición y a las particularidades del sitio, por lo tanto con una argumentación incomprensible sin la academia de Dvořák y fuera del plano de juicio impuesto por éste (Tietze, 1910: 33-62).<sup>15</sup>



FIGURA 1. KARL FRIEDRICH SCHINKEL, ALTES MUSEUM, 1825-1830, Berlin, Bodestraße 10. Imagen: ©Wolfgang Bittner, Landesdenkmalamt Berlin.

<sup>11</sup> Cita original: *La casa deve piacere a tutti, a differenza dell'opera d'arte, che non deve piacere a nessuno. L'opera d'arte è una questione privata dell'artista. La casa no.*

<sup>12</sup> Aldo Rossi retomará el credo de Dvořák y de Loos en sus escritos, en su obra y en la película *Ornamento e Delitto* (con Gianni Braghieri y Franco Raggi, dirigida por Luigi Durissi, Contemporafilm, 1973).

<sup>13</sup> Siguiendo los pasos de Dvořák, Loos adopta los caracteres de una escuela de tipografía vienesa del siglo XVII para la publicación de su revista *Das Andere*: "Allora gli uomini del 1783 volevano produrre caratteri, i nostri artisti di oggi vogliono creare caratteri moderni!" (Loos, 1903: 4; 1981: 83), pero también una gran parte de sus intervenciones recogidas en *Ins Leere gesprochen* y en *Trotzdem* (Loos, 1972; 1982).

<sup>14</sup> Piacentini consideraba como una expresión "vacua e indigesta" de la arquitectura monumental al Monumento de la Batalla de Lipsia de 1913, obra de Bruno Schmitz (Piacentini, 1914: 9-20; Piacentini, 1996: 84-89).

<sup>15</sup> Además de la nueva construcción de Loos en Michaelerplatz, Tietze llama la atención también sobre una villa de Josef Hoffmann en Steinfeldgasse en el Hohe Warte.



FIGURA 2. LUDWIG HOFFMANN, PERGAMONMUSEUM, 1910-1930, desarrollo del proyecto de Alfred Messel, 1907-1909, Berlin, Am Kupfergraben. Imagen: ©Wolfgang Bittner, Landesdenkmalamt Berlin.



FIGURA 3. LUDWIG HOFFMANN, NEUES STADTHAUS, 1902-1911, Berlin. Imagen: ©Wolfgang Bittner, Landesdenkmalamt Berlin.

Loos y Kokoschka representan la luz de la teoría de la conservación de Dvořák. Una síntesis de tal grado entre cuestiones de arte, de la pintura en lo específico, de la arquitectura, en toda la dimensión crítica y civil con la que la carga el maestro vienés, y la cultura de tutela no puede no considerarse extraordinaria. Hans Aurenhammer ha reconstruido desde el punto de vista histórico-artístico el sello de las relaciones entre las tres personalidades de una manera impecable, destacando el vínculo que se establece, ciertamente no por primera vez, pero aquí en un modo verdaderamente relevante, entre las instancias de lo Moderno y la cultura de protección, el compromiso crítico militante y la orientación conservadora (Aurenhammer, 1998; 1996: Aurenhammer, 9-39, 289-294; Aurenhammer, 1997: 23-39). Todo lo que resta es intentar desarrollar la originalidad de este enfoque desde el punto de vista de la protección de los monumentos, con el fin de delinear su importancia histórico-disciplinaria, pero también para probar su actualidad.

### “Borromini como restaurador” y sobre la relación entre Manierismo y Moderno (y postmoderno)

El manifiesto de la tutela de Max Dvořák no es, tengamos cuidado, el *Katechismus*, sino *Francesco Borromini als Restaurator*. Se trata de un breve ensayo, para nada menor, publicado en el *Jahrbuch* de la Comisión Central, en 1907. Insólito, por la escasa atención dada por los historiadores del arte a la materia de la restauración hasta aquel momento y por mucho tiempo más, resulta aún más importante porque está dotado de un marcado perfil teórico (Dvořák, 2011: 217-222; Dvořák, 1996: 235-250).<sup>16</sup> El autor sostiene, desde un punto histórico-crítico, la aplicabilidad de los caracteres de la composición espacial y de la relación innovadora con lo antiguo, que después identifica como específico del Manierismo, a la arquitectura de la cual la obra de Borromini, después de Miguel Ángel, sería la expresión más alta. Identifica en éste, y en particular en la reconstrucción de la Basílica de San Juan de Letrán requerida por el Papa Inocencio X para el Año Santo de 1650, el inicio de una concepción moderna del monumento y una nueva relación con la reliquia monumental. Por lo tanto, el Manierismo no es sólo la piedra angular de la crítica de arte, sino también la base de la cultura moderna de tutela. El Manierismo, para Dvořák en sus estudios sobre el desarrollo de la pintura de Tintoretto y El Greco a Kokoschka, indica un horizonte de investigación artística y lingüística posclásica, fuertemente basado en y por el *Geistiges*. El Manierismo aquí expresa una armonía contemporánea con la *Krisis* de la segunda década del siglo XVI. El Manierismo es un puente entre dos crisis: ésta del siglo XVI y aquella posimpresionista que invierte la escena cultural y artística vienesa. Dvořák es, por lo tanto, reconocido unánimemente como un pionero de la (re)evaluación de esta era, o de estas dos épocas de crisis.<sup>17</sup>

Con el ensayo sobre Borromini como restaurador, el intento de encontrar una categoría interpretativa idónea para comprender la crisis artística, la respuesta a esta crisis y la tentativa de desvincularse de ella se extiende a la conservación. La crisis del lenguaje clásico del Renacimiento, que expresa la actitud manierista, también representa la búsqueda de una nueva relación con el pasado y con los monumentos heredados. La tesis que sostiene es que, en ausencia de esta (nueva) relación, el concepto de monumento, tal como lo definieron Ruskin y Riegl, simplemente no habría sido posible. Borromini y el origen de la cultura de la

---

<sup>16</sup> Borromini le había ofrecido a Riegl algunos apuntes importantes en sus lecciones sobre el Barocco. Cfr. Riegl (1908; 1977). Véase ahora al muy circunstanciado Renzulli (1998-1999: 203-220). Sobre el *Catecismo* véase Scarrocchia (2009: 48-68) y Brückler (2009), Blower (2010: 433-444).

<sup>17</sup> Como en la reconstrucción puntual de Weise (1962) y en aquella incontenible de Raimondi (1962). Y por lo tanto no es coincidencia que hayan sido justamente los alumnos reconocidos de Dvořák, como Dagobert Frey, Fredrich Antal, Hans Sedlmayr y Arnold Hauser, quienes aportaran algunos de los más grandes estudios críticos a este propósito. En particular Frey (1924: 5 y ss.; 1928), Antal (1928-1929: 207-256), Sedlmayr (1930; 1939) y la versión italiana editada por Marco Pogařnik, con un apéndice histórico estilístico (Sedlmayr, 1996); Hauser (1964, 1965). Cfr. sobre el tema Oechslein (2000: 107-115).

protección contemporánea: éste es el subtítulo implícito del ensayo. Omitiendo el análisis técnico de la intervención de restauración en San Juan de Letrán,<sup>18</sup> Dvořák enfatiza tres aspectos fundamentales: 1) el respeto por la planta original en la transformación del interior; 2) el nuevo arreglo para la presentación de monumentos artísticos; 3) la unidad compositiva espacial.

El primer aspecto ya había llamado la atención de Passeri, quien en su *Vite de' pittori, scultori ed architetti* de 1772 había subrayado cómo la intervención se llevó a cabo "sin alterar la planta, sin mover paredes y sin la descomposición del todo":<sup>19</sup> una novedad histórica, captada de inmediato por los contemporáneos.

El segundo señala una novedad absoluta con respecto a la restauración de obras antiguas realizada en las iglesias de Santa Croce en Florencia, de los Santos Juan y Pablo en Venecia y San Pedro en Roma, en donde el valor intencional como memoria, aristocrática, patriótica y devocional, se expresa en la forma del "Mausoleum der kommunalen Vergangenheit", es decir, el "mausoleo del pasado cívico" y la historia de la Iglesia. Borromini, en cambio, presenta paneles y esculturas medievales en altares de concepción nueva, haciendo del contraste temporal el tema del proyecto de redecoración: "por un lado, por lo tanto, la mayor falta de respeto ante cada testimonio recibido; y por otro, una atención extraordinaria por lo que nos ha sido transmitido; ¿no es ésta una dificultad inigualable? (Dvořák, 2011a: 220).<sup>20</sup> Este perfil específico de recuperación, y no de restauración, de los monumentos antiguos heredados también es enfatizado por Arnaldo Bruschi como uno de los elementos característicos de la nueva arquitectura borromiana desplegada en San Giovanni:

*Más tarde, en la extraordinaria serie de cenotafios comisionados por Alejandro VII, la voluntad programática de recuperar las reliquias de los monumentos funerarios de la antigua basílica ofrece a Borromini la estimulante oportunidad de invenciones inéditas e irrepetibles animadas por la combinación de elementos expuestos como diferentes y opuestos.<sup>21</sup>*

De acuerdo con Bruschi, el enfoque crítico de Dvořák sobre el Manierismo espacial de Borromini sitúa su lectura en la misma longitud de onda en la que incluso los arquitectos que le eran contemporáneos discurrían sus reflexiones sobre la teoría y el método del proyecto. De hecho, el énfasis crítico de Dvořák en el *freie Behandlung der Räume* en el tratamiento libre de los espacios específico de Borromini como restaurador, es decir, sustancialmente la "composición espacial" como superación de la composición de masas y formas, está en consonancia con la reflexión sobre el *Raumplan* de Adolf Loos, y sobre la composición constructiva como *Raumgestaltung* de Fritz Schumacher.<sup>22</sup>

La lectura que Dvořák nos ofrece de las innovaciones composicionales y lingüísticas de Borromini, por un lado exalta su subjetivismo, identificando en el maestro de Lugano "der wahre Erbe Michelangelos", "el verdadero heredero" y genial seguidor de Miguel Ángel; por el otro lado, las sitúa en una horizonte posclásico de modernidad extraordinaria:

<sup>18</sup> Para el cual Dvořák remite al estudio de Eggers (1903: 154-162). Véase ahora Roca De Amicis (1995; 1996: 51-74).

<sup>19</sup> Passeri (1772: 386).

<sup>20</sup> El mismo pasaje se reporta en el manuscrito de las conferencias universitarias (Dvořák, 1911o: 774).

<sup>21</sup> Arnaldo Bruschi (1978), comentario a las figuras 79-80 (casi sin cambios en la nueva edición [1999: 68]).

<sup>22</sup> Sobre el *Raumplan* de Loos, véase Frampton (1980) y Frampton (1982), en el capítulo 21, con alusiones a la relación con *De Stijl*; Krut (1985, 1991: 422) que, en cambio, tiende a acentuar el carácter *lógico* siguiendo los pasos de las reflexiones arquitectónicas de Ludwig Wittgenstein; para Fritz Schumacher se remite a su *Das bauliche Gestalten* (1926; 1991).

*dado que los elementos tectónicos han perdido su significado artístico, incluso su forma se ha vuelto irrelevante y, por lo tanto, las normas milenarias se abandonan, a veces se envuelven casi como si fueran de pasta, las columnas no soportan nada, las paredes se hinchan como telas elásticas y la escultura se considera completamente indiferente, nada más que un componente en el efecto decorativo general y por lo tanto su realización en detalle es totalmente irrelevante (Dvořák, 2011a: 221).*

Esta interpretación refuerza aún más la imagen de Bruschi, quien coloca a Borromini *más allá del Barroco*, y evoca el paisaje posmoderno o, si se desea, deconstructivista de las arquitecturas de Aldo Rossi, Robert Venturi, Frank O. Gehry, Daniel Libeskind, Peter Eisenman...

Se puede intentar obtener una doble lección para la protección.

En primer lugar, Borromini restituye en auge una modalidad de *valorización* de lo antiguo, de las esculturas antiguas en el caso específico de los cenotafios, propios del arte tardorromano y bizantino.<sup>23</sup>

Por último, pero no por ello menos importante, la forma en que Borromini ha tematizado la *contemporaneidad* y, por lo tanto, la *temporalidad* de su relación con los monumentos del pasado: una relación viva, que Dvořák juzga diferente y antitética a la de los "anticuarios de ciencia y de arte", y que nos permite "evaluar el efecto de un monumento antiguo con base en la relación con un principio arquitectónico más elevado" (Dvořák, 2011a: 222).<sup>24</sup> En resumen, sin esta contribución artística, según Dvořák, nosotros, comenzando con los pioneros de Ruskin y Riegl, no habríamos podido concebir la especificación decisiva y sin precedentes del valor monumental en sus relaciones contextuales y ambientales, o en un marco unitario superior, más allá del monumento entendido en su inmutabilidad física e inmovilidad temporal.

Esto deja en claro la relación entre la historia del arte y la protección, corrobora a la conservación como una historia del arte activa, pone el reflejo de Dvořák en un horizonte posriegliano.

### El último Renacimiento y la tendencia del Clásico moderno: el poshistoricismo de Dvořák

*Edificios viejos y nuevos. Los últimos fueron los enemigos acérrimos de los primeros, durante todo el tiempo en que dependían de ellos.*

Max Dvořák (1910)

El manierismo sintetiza la relación establecida entre clasicismo y modernismo en el pensamiento de Dvořák. Su Borromini es posclásico, en el sentido en que Francesco Arcangeli ha aclarado el espíritu manierista anticlasicista: "una revuelta brillante, pero interna al espíritu mismo del clasicismo" (Briganti, 1946: 159).

El tema de la crisis y del caos del arte contemporáneo se enfocó en la importante conferencia con el título programático *Die letzte Renaissance*, mismo que Dvořák sostuvo el 22 de febrero de 1912 en el *Österreichischen Museum für Kunst und Industrie*, el actual MAK.

<sup>23</sup> Cfr. Dvořák (2011a). Sobre la conservación en la época bizantina, es fundamental Mango (1991), ahora también en Gregotti *et al.* (Pedretti, 1997: 71-83).

<sup>24</sup> Incluso si este principio arquitectónico superior debe considerarse, de acuerdo con Arata Isozaki, como antisistemático. Cfr. Portoghesi (2000), con referencia específica a la importancia del ensayo dvořákiano.

La fecha tiene aquí relevancia, porque en la misma tarde Otto Wagner dio su conferencia sobre el tema *Die Qualität des Baukünstlers* en el salón de fiestas del *Niederösterreichisches Gewerbeverein*. Y la importancia de la coincidencia es doble: en primer lugar, porque ambos grandes conferencistas se confrontan con la tendencia de la arquitectura contemporánea; también porque Dvořák expone públicamente su posición crítica, que considera a la lección de Wagner como superada desde un punto de vista histórico-artístico, y su arquitectura no es más que un preludio de la nueva tendencia moderna, aunque orientada de manera diferente.<sup>25</sup>

Palabras duras, francas, que aún se escucharán a lo largo de los años veinte y principios de los treinta, hasta el momento en que los totalitarismos lleguen a cancelar la contribución de la crítica y a transformar el arte y la arquitectura en política hecha por otros medios; y luego, en temporadas menos sangrientas, sólo en raras ocasiones, hasta que desapareció por completo hasta nuestros días, en que el crítico se convirtió en un agente de prensa de la estrella y un prolongamiento de su persona.

Si bien la contribución de Wagner se publicó varias veces en ese momento, de inmediato recibió atención y fue publicada otra vez de manera reciente, el texto de la conferencia Dvořák permaneció desconocido hasta 1995, cuando fue publicado por primera vez y comentado por Aurenhammer (Dvořák, 1997). Por otro lado, el texto de la conferencia Dvořák y, no en menor medida, el comentario de Aurenhammer, son valiosos para aclarar aun mejor la importancia de que el máximo responsable de la tutela austriaca reconocía la relación entre la cultura de conservación y las instancias del arte y, en este caso, de la arquitectura contemporánea.

Las consideraciones de Dvořák parten de la situación artística que el profano percibe como un caos y el crítico como una crisis. Comienza y coincide con la decadencia del eclecticismo decimonónico. La condena sin apelaciones del eclecticismo expresa la sensibilidad aristocrática del historiador y el rechazo del *Protzertum*, del mal gusto que caracteriza al *Gründerzeit*, la era de la revolución industrial y la súbita acumulación de grandes fortunas económicas.

Reconoce la relatividad del juicio histórico, es decir, siguiendo los pasos de Riegl y Tietze, que no todo el siglo XIX ni el historicismo decimonónico son basura. Sin embargo, en su interior creció una hierba mala que ha llevado a la sustitución de preexistencias modestas pero dignas y, un aspecto de la mayor importancia, dotadas de una temporalidad que no había sido tomada en cuenta con edificios pretenciosos y cargados de una historicidad alterada, tanto como lo había tomado él muy a pecho (muy en serio) en la *Haus zur goldenen Kugel*, construida para reemplazar el antiguo tejido inmobiliario en la céntrica plaza vienesa de Am Hof, o bien en la construcción de obras tan grandiosas como anacrónicas, como la catedral de Berlín (1894-1904) de Julius Carl Raschdorf.

Este historicismo representa el último capítulo de un evento iniciado con un Miguel Ángel maduro y que puede definirse como Barroco, como lo demostraría el proyecto de Semper para el "Kaiser-Forum", que preveía la conexión de la plaza de los museos con el Hofburg, siguiendo los pasos del arreglo de la Piazza del Campidoglio. Pero mientras la explosión compositiva barroca alcanza una unidad superior, el historicismo ecléctico carece de este objetivo y la diferenciación de los caracteres compositivos se convierte en trivialización, en un fin en sí mismo.

No todo el siglo XIX es trivial. Dvořák enfatiza la originalidad absoluta representada por las construcciones de hierro, descubriendo, tal vez uno de los primeros y siguiendo los pasos de la estética de los nuevos materiales de Cornelius Gurlitt, los rasgos de "una nueva objetividad, sinceridad técnica, pureza" (Gurlitt, 1889), que se puede considerar como "una adquisición

---

<sup>25</sup> Como los reconstruyó magistralmente Aurenhammer (1997).

duradera" (Dvořák, 1997: 13).<sup>26</sup> Y, sobre todo, reconoce la influencia ejercida por el Werkbund y por la nueva cultura industrial, en especial en la versión crítica de ésta por Adolf Loos (1921),<sup>27</sup> sobre el concepto de monumento, ya no visto como un repositorio de estilos que se deben restaurar, perfeccionar, integrar, distorsionando su significado y su esencia. De la *Kunstindustrie* e *Industriekultur* contemporáneas surge la conservación, su horizonte más allá de la restauración.

Ciertamente, Wagner y su escuela también han jugado un papel innovador en este sentido. Pero la nueva arquitectura ya no está representada por él. Dvořák ve en la nueva academia de Wagner la traducción del credo decorativo de Van de Velde: una crítica loosiana del líder vienés, extraordinaria y estratégica para la *tendencia* arquitectónica contemporánea. Esta última, de hecho, se puede rastrear en las obras de Joseph Olbrich para la colonia de artistas en la Mathildenhöhe en Darmstadt, en la sala de exposiciones de Hermann Billing en Mannheim, y en el proyecto de teatro para Hagen en Westfalia de Martin Dülfer. Como inserción del nuevo contexto histórico, Dvořák muestra dos casos más: el proyecto para la nueva fachada occidental de la catedral de Freiberg, en Sajonia de Bruno Schmitz y el proyecto de Alfred Messel para el museo para las antigüedades alemanas y del Cercano Oriente en la isla de museos en Berlín. Éstos son dos ejemplos muy heterogéneos: a pesar de que el primero es honesto, y más bien trivial, es totalmente carente de cualidades especiales, de hecho es de una modernidad simplificada tan genérica que no se distingue de la fachada de un centro comercial, como el Kaufhoff de Wilhelm Kreis en Colonia, por ejemplo; el segundo, en cambio, es importantísimo debido a su capacidad de establecer una estrecha relación con los complejos anteriores del museo, como la *Alte Pinakotek* de Schinkel (Figura 1) y el *Neues Museum* de su alumno August Stüler en particular (Figura 4), así como un término de comparación para toda la historia posterior de la isla de los museos, desde el proyecto de expansión gigantesca de Wilhelm Kreis en el marco de los planes de Hitler-Speer para la Berlín-"Alemania", hasta el concurso para la reparación de los daños de guerra en años recientes.<sup>28</sup>



FIGURA 4. FRIEDRICH AUGUST STÜLER, NEUES MUSEUM, 1843-46, Berlín, Jüdenstraße 34-42, después de la restauración de David Chipperfield, 1997-2009. Imagen: ©Wolfgang Bittner, Landesdenkmalamt Berlin.

<sup>26</sup> Sobre las construcciones en hierro se había detenido, con gran inteligencia y en un horizonte postsemperiano, Alfred Gotthold Meyer (1907). Walter Benjamin lo considera como profeta de la *Neue Sachlichkeit* (Benjamin, 1980: 170).

<sup>27</sup> Cfr. Loos (1921; *Sämtliche Schriften...*, *Parole nel vuoto*, cit., que contiene también escritos recopilados en *Trotzdem, Das Andere*, etc.).

<sup>28</sup> Cfr. Zentralinstitut für Kunstgeschichte München (1994). Para las reservas de Piacentini sobre Schmitz, véase aquí la nota 20.



El retorno al Clásico ocurre cada vez que el evento tectónico se pierde y se cae en lo decorativo: así fue para el Románico a principios del siglo IX, lo mismo para el Renacimiento a principios del XV y para el Moderno a inicios del XX. Pero ya en el siglo XIX hubo una reacción al Rococó,<sup>29</sup> particularmente fuerte con Karl Friedrich Schinkel, el (neo)clasicismo que Dvořák interpreta como Manierismo (en el sentido de Arcangeli mencionado anteriormente, pero también de su Borromini), discerniendo un arreglo Barroco que usa palabras antiguas. También indica la analogía de esta reacción con los retornos clasicistas de los siglos XII y XIII, así como la función del puente con las corrientes clasicistas de los siglos XVII y XVIII ejercidas en la pintura por pintores como Feuerbach y von Marées.

La tendencia identificada por Dvořák es aquella del renacimiento de un clasicismo moderno o, si se quiere, de un Clásico moderno, que en las coordenadas culturales y socio-históricas modificadas será retomada en los años veinte por la revista *Wasmuths Monatshefte für Baukunst* de Werner Hegemann y Leo Adler; en los años treinta por Marcello Piacentini y la revista *Architettura*, dirigida por él;<sup>30</sup> en un horizonte posmoderno, incluso de la dimensión poética y figurativa, por Aldo Rossi (Figura 5).<sup>31</sup> El plan de este clasicismo moderno y humanista carece de implicaciones nacionalistas; prueba de ello es la admiración de Dvořák por Plečnik, considerado como representante de una tendencia paneslava, una admiración aun más importante si se toma en cuenta la favorita tendencia pantedesca predilecta de Dvořák.<sup>32</sup> La conferencia, de hecho, concluye con un discurso a favor de la cultura y de la formación humanística, como la más adecuada para asumir los valores espirituales de la tendencia antes esbozada, como conclusión de aquella técnica, y en contraste con una especialización que conduce al alejamiento de las dos culturas. Es fácil descubrir las implicaciones anticapitalistas de esta posición; es más difícil considerarla simplemente como una vuelta atrás, o, de manera diferente y más probable, clásico-moderna.



FIGURA 5. ALDO ROSSI,  
MONUMENTO EN HONOR  
DE SANDRO PERTINI, 1988,  
Via Croce Rossa, Milán.  
Imagen: ©Irene Scarcella, Milán.

<sup>29</sup> Para la definición, véase Hans Sedlmayer (1962).

<sup>30</sup> Para la arquitectura de Piacentini que conserva un rasgo humanista incluso en los primeros años terribles del Eje, así como para las referencias al clasicismo weimariano, remito a Scarrocchia (2013a). Es curioso y sintomático el hecho de que justamente un alumno de Dvořák, Franz Stelè, cuando visitaba con motivo del Jubileo de 1950 la *via della Conciliazione*, es decir, una de las intervenciones de Piacentini más discutidas, escribió a su amigo y estimado arquitecto Jože Plečnik, con la atención centrada en la inserción moderna en el contexto monumental y en la (in)capacidad de lo moderno por relacionarse con el tejido histórico en estos términos: "la impresión general es muy buena". Tarjeta postal de Stelè a Plečnik del 25.?.1950, Archivo del Museo de arquitectura de Lubiana, información cortesía de Tomáš Valena.

<sup>31</sup> Para el elevado valor humanístico de lo monumental en Aldo Rossi siguen siendo aclaradoras las consideraciones de Savi (1975). Sobre historia y crítica de la tendencia tradicionalista, son importantes los estudios de Pigafetta y Abbondandolo (1997), Pigafetta (1993; 1996), Blomfield (1934). Sobre la falta de fundamento de la tradición, sigue siendo válido Hobsbawm y Ranger (1983; 1987). Ignoro si Vittorio Savi haya publicado su ensayo *La tendenza*, que estaba escribiendo a mitad de los años setenta.

<sup>32</sup> Véase Scarrocchia (*Max Dvořák...: 133-138*) (véanse también las investigaciones de Cimprichová (2010)).

Teniendo en cuenta las implicaciones para la protección de los monumentos, se puede ver que con *Die letzte Renaissance*, Dvořák describe un horizonte poshistoricista que conlleva el cuidado de los monumentos en una práctica necesaria colocada más allá de la restauración. Su crítica al historicismo es radical, sumaria, sin apelación, de manera que resulta, si no hasta incoherente (admitiendo la relatividad del juicio de valor) al menos burda, si se le considera como una alternativa a la de Tietze (y de Riegl) pero en cambio, sustancialmente complementaria a ésta. Tietze, de hecho, con base en un análisis de la situación de crisis del arte contemporáneo concordante con aquella de Dvořák, se inclinó hacia un juicio más abierto y menos drástico sobre el pluralismo de las tendencias emergentes de la explosión estilística fomentada por el historicismo. Tietze da una vuelta al radicalismo dvořákiano, encontrando incluso en aquel pluralismo caótico y aún incomprensible, la fuente de la multiplicación de los valores artísticos modernos y contemporáneos que permite a la cultura de la conservación colocarse en un horizonte que va más allá de la restauración y, por lo tanto, es poshistoricista.<sup>33</sup>

La crítica del historicismo de Dvořák estigmatiza y rechaza la temporada de restauración agresiva, relacionada con la corrupción del gusto y la decadencia artística, arquitectónica y urbana.<sup>34</sup> Establece un vínculo entre la reproductibilidad técnica de la obra de arte y la restauración, en una especie de equiparación de esta última con la falsificación y la copia.<sup>35</sup> Afirma, radicalmente, que la restauración del siglo XIX representó un gigantesco proceso de falsificación del patrimonio y, de hecho, con esto establece una especie de ley de correspondencia entre esto y la corrupción artística del *Gründerzeit*. Por más limitado e incluso erróneo que sea el juicio de partida, sirve a Dvořák, en resumen, para sentir la dificultad y la necesidad de elevar la protección de esta partida en falso o, en cualquier caso, para darle otra dirección u orientación diferente, haciéndolo para todos los efectos complementarios a la tendencia.

¿Cuáles son las vías? No es el arte “nuevo”, como también lo invocó Dehio, porque de inmediato se transforma y se corrompe en “novedad”. De ahí la elección del adjetivo *letzte* para indicar la tendencia, en lugar de *neue*: “último” renacimiento del Clásico en la era contemporánea. Ni el arte reivindicado por el *Heimatschutzbewegung*, ya que se basa en conceptos y no en experiencias artísticas y que tienden a apoyar las *alte Rezepte*, recetas antiguas con sabores locales. Son dos las vías: primero, trabajar con (y sobre) la opinión pública; es decir, la difusión más amplia posible del conocimiento del patrimonio, de modo que permita extender la conciencia social; segundo, cultivar el pensamiento crítico y radical en apoyo de la cultura artística.

Aunque aparentemente parezca discordante con el juicio de Tietze, y sea más viable ver una relación positiva entre *Heimatschutzbewegung* y Moderno (Tietze, 1909), de la cual la obra de un maestro como Heinrich Tessenow demostrará ampliamente la plausibilidad, los juicios de los dos grandes exponentes de la protección austriaca convergen en el reconocimiento de la relación entre el arte, la arquitectura contemporánea y la protección, con la especificación de que cuando el primero, Tietze, ve un pluralismo, el segundo, Dvořák, ve una tendencia.<sup>36</sup> El hecho de que una de sus últimas intervenciones se haya proclamado en una asamblea conjunta de *Denkmalpflege* y *Heimatschutz*, es decir, el tercer congreso unitario de Eisenach de septiembre de 1920 demuestra, por lo tanto, una cierta instrumentalidad del acoso de Dvořák y no un mayor radicalismo loosiano (con respecto a la posición de Tietze): ¿por qué tomar parte en éste si en verdad se cultivaran únicamente *alte Rezepte*?

<sup>33</sup> Más allá de la convergencia sobre la *tendencia* del Clásico moderno, aquí referida en el párrafo II, es fundamental Tietze (1909).

<sup>34</sup> En particular Dvořák (2011m).

<sup>35</sup> De modo diferente a Riegl, quien en el *Denkmalkults* había expresado una “apertura en relación con la reproductibilidad”.

<sup>36</sup> Para un marco sobre el historicismo y la salida del historicismo vienés, son fundamentales Wagner-Rieger (1970), Haiko (1985: 297-304; 1980: 40-49) y el comentario de Aurenhammer (1997: 33 y ss.). En general, véase también Scharabi (1993).

En esta ocasión, Dvořák aborda el tema de la conservación y el reuso de los grandes complejos monárquicos, como castillos y jardines, en el nuevo contexto republicano; subraya la necesidad de establecer la compatibilidad entre el carácter y los valores de estos monumentos y el nuevo uso, por lo que critica el falso espíritu revolucionario de la hipótesis de asignar escuelas, hospitales y otras estructuras sociales similares por ser incompatibles con esos valores y, por lo tanto, antieconómicas (Dvořák, 2011). Reafirma que la labor de protección consiste básicamente en una escuela de resistencia,<sup>37</sup> que privilegia los valores ideales sobre aquellos materiales, defiende las diferentes partes e intereses, así como las diversas tendencias. Por lo tanto, una protección liberada de los defectos de origen del siglo XIX también puede abrirse a la pluralidad de valores que eran importantes para Tietze. Y la conclusión de Dvořák es lo más utópico que pudiera pensarse en ese momento. Los colegas alemanes habían trabajado para ofrecerle la cátedra de Historia del Arte en la Universidad de Colonia, lo que le habría asegurado un poco de holgura, en comparación con las difíciles condiciones económicas en que se encontraba Austria.<sup>38</sup> Decidió quedarse en Viena y al pie de las ruinas del Imperio tiene una visión llena de esperanza: en el siglo XIX la protección tuvo escaso éxito contra el materialismo, pero hoy es posible ver un nuevo comienzo, cuando los valores ideales están por encima de los materiales. El nuevo contenido espiritual, además de las grandes síntesis culturales del Renacimiento, de la Reforma y del cristianismo, sostendrá una nueva *pietà* como el principio inspirador de la protección de los monumentos. Nada podría expresar más profundamente la relación entre las instancias de lo Moderno y la cultura de la conservación en el pensamiento y en la obra de Dvořák que su visión, expresionista como las utopías concretas<sup>39</sup> de Adolf Loos, comprometido con su oficio por el arte y, aún más, con sus *Siedlungen* en la construcción de la “Viena roja”, y de Bruno Taut, a la cabeza del plan socialdemócrata para Magdeburgo. Confiar a la conservación un mandato tan amplio sólo podía suceder en la tierra del universalismo cultural: Austria.<sup>40</sup>

### En la tumba de Dvořák

La sepultura de Dvořák, adosada al muro del cementerio Grußbach cerca de Znaim (Hrušovany), donada y elegida personalmente por el conde Franz Liechtenstein, está marcada por una preciosa cruz neobarroca en hierro forjado con Cristo y el ojo de Dios en el ápice, finamente trabajada: una señal de gratitud para el gran intérprete del Manierismo, expresada en una forma tradicional aristocrática y, al mismo tiempo, familiar.

De un temple totalmente diferente es el cenotafio diseñado por Adolf Loos, pero no realizado, para guardar su memoria en el *Zentralfriedhof* de Viena: un cubo con cúspide de zigurat, hecho en granito, despojado de cualquier ornamento, con la excepción de los frescos que habría tenido que realizar Oskar Kokoschka; una sacralización de valores arquitectónicos y artísticos en homenaje a uno de los mayores críticos contemporáneos.

Ambos contemporáneos de 1921, representan, como lo sugirió enfáticamente Eva Frodl-Kraft (1974: 144), dos momentos precisos de la *Denkmalsgeschichte als Geistesgeschichte*, la historia de los monumentos como historia del espíritu: el primero dirigido directamente a las

---

<sup>37</sup> De la escuela de resistencia habla Canetti (1972; 1974) para describir la liberación de la fascinación ejercida sobre él por Karl Kraus. Escuela de Resistencia es sinónimo de liberación.

<sup>38</sup> Eva Frodl-Kraft reconstruye la deuda de la tutela austriaca ante aquella alemana en su *Gefährdetes Erbe. Österreichis Denkmalschutz und Denkmalpflege 1918-1945 im Prisma der Zeitgeschichte* (1997).

<sup>39</sup> El término, de acuerdo con la acepción de Italo Calvino, es decir de adhesión a proyectos sociales concretos, y, por lo tanto, diferente de la tradición expresionista visionaria de la *Glassarchitektur* scheerbartiana. Cfr. Kuon (2003: 24-41).

<sup>40</sup> Robert Musil ridiculiza este universalismo en su novela *L'uomo senza qualità*, en particular con la “Acción paralela”, y también Wittgenstein juzgará la infatuación de Loos por un “Oficio por el arte” igualmente bizarra. Cfr. Amanshauser (1985: 129).

emociones del espectador en sentido evocador y alusivo, utilizando las formas de la tradición barroca; el segundo elimina cualquier alusión reducida al mínimo, pero también recurre a palabras antiguas (el zigurat), para recordar que la tumba es lugar de la arquitectura, arca de sus valores,<sup>41</sup> y lo moderno no es una alternativa a la tradición, o mejor, al clásico.<sup>42</sup>

### La recepción de la lección de Dvořák: Hans Sedlmayr, el centro histórico de Boloña, Aldo Rossi y la tendencia actual

En los años veinte, después de una valoración de la obra de Le Corbusier como arquitectura absoluta, diferente pero también en sincronía con aquella del otro alumno de Dvořák, Emil Kaufmann, que reconoce el éxito de una arquitectura autónoma que comienza con Ledoux y con los arquitectos revolucionarios franceses, Hans Sedlmayr se plantea como defensor del centro histórico de Viena siguiendo los pasos del maestro, abogando para construir por fuera el nuevo centro moderno, en la línea de la propuesta que después contendría la *Carta de Atenas*. El carácter arquitectónico del nuevo centro moderno perderá, sin embargo, durante la anexión nazi, su carácter autónomo, para adquirir aquel de la arquitectura parlante, orgánica de la síntesis social totalitaria.<sup>43</sup> Y ésa es la trama, reconstruida con lujo de detalle por Hans Aurenhammer, que arroja sombra sobre la figura del historiador del arte, auto-acreditándose como heredero de la Escuela de Viena y de su tradición, pero desautorizado por la escuela misma una vez que terminó la guerra, en el ámbito de la desnazificación. Después de haber sido rehabilitado y de haber asumido la cátedra de Historia del Arte en la Universidad de Salzburgo, Sedlmayr retomará el tema de la protección con motivo de una declaración-manifiesto a favor de la salvaguardia del centro histórico de la ciudad. Se trata de un texto importante, ya que establece, de hecho, un puente entre la tradición de la Escuela de Viena, entre la lección Dvořák sobre el tema, y la problemática de la conservación de los centros históricos, que entonces se estaba configurando y que arrastraba con sí la gran cuestión de la relación entre la nueva arquitectura y el tejido histórico. Aun más: Sedlmayr hizo propios en esta ocasión algunos pensamientos que estaba desarrollando Roberto Pane acerca de estos temas y que confluían en la *Carta de Venecia*, estableciendo así por primera vez una verdadera esfera de confrontación entre la cultura de protección austriaca y la italiana. Si de hecho hasta ese momento ningún estudioso italiano se había confrontado verdaderamente con la lección de la tradición austriaca, ahora un investigador austriaco llamaba la atención sobre la actualidad de esta tradición y la colocaba en continuidad con una de las expresiones más avanzadas del debate en curso en Italia.

El texto *Die demolierte Schönheit. Ein Aufruf zur Rettung der Altstadt Salzburgs* data de 1965 y consta de ocho párrafos (Sedlmayr, 1965). Inicia con el problema de la conservación del centro histórico, sometido a presiones de construcción, en parte originadas por la reconstrucción de la posguerra, pero sobre todo ejercidas por el desarrollo económico y urbano neocapitalista. *Das alte Lied*, "la vieja canción", considera la reconstrucción e integración del tejido histórico en las formas y estructuras de la cultura arquitectónica contemporánea: son *Illusionen* tanto las manifestaciones del modernismo provincial como las remodelaciones estilísticas.

Para la denuncia de la falsificación banal inherente en los procesos de remodelación y modernización del material edilicio del tejido histórico, llama la atención hacia la actualidad de todo el sistema del célebre *Catecismo* de Dvořák, retomando los pasajes completos de las amenazas que se ciernen sobre el patrimonio histórico (ignorancia, especulación, falsas ideas de progreso, decadencia artística), así como las acciones positivas que deben tomarse en defensa del interés público y nacional por parte del Estado, del valor espiritual a cargo de la Iglesia y, en general, del valor artístico. En este contexto, recuerda la poderosa labor

<sup>41</sup> De acuerdo con Cacciari en Loos (1981b) sobre todo el párrafo *Sulla tomba di Loos*.

<sup>42</sup> De acuerdo con Aldo Rossi, en su ensayo introductorio a Loos (1981b: 7-16).

<sup>43</sup> Para el marco de la posición de Hans Sedlmayr en el episodio de la Escuela de Viena durante el periodo nazi se remite al reciente texto ilustrativo de Aurenhammer (2004: 11-54).

realizada por el maestro para dotar a la protección austriaca de una organización profesional, y se lamenta del retraso acumulado por Austria en este ámbito en relación con otros países, como Francia, por ejemplo, que con la ley de 1930 había ampliado la definición de "sitio", que databa de 1913, y con la *Loi Malraux* de 1962 se estaban preparando para proceder con el saneamiento de los barrios históricos con un enfoque muy avanzado; o bien como Holanda, que contaba con una ciudad como Maastricht, que había puesto bajo protección alrededor de 1 400 habitaciones históricas.

En este punto, se plantea la cuestión crucial de la relación de lo nuevo con lo antiguo: ¿quién debería llevar a cabo la intervención? ¿Los arquitectos modernos poseen las habilidades históricas, técnicas y estéticas que Dvořák ya demandaba? Y aquí el discurso de Sedlmayr va en una dirección muy personal, que debe evaluarse cuidadosamente. Sostiene que la continuidad de la tradición de la construcción fue interrumpida por el *Neues Bauen* de los años 1910-1925 (Oechslin, 1989: 7-9; Scarrocchia, 1991). Debemos recuperar esta continuidad como lo evocaba el joven Norberg-Schultz, y poner en práctica la nueva arquitectura defendida por el joven Frei Otto, *en otro lugar*, es decir, en las nuevas áreas de expansión. La alternativa que augura consiste en el respeto de la tradición edilicia de Salzburgo, en la "fidelidad" de las copias, de acuerdo con lo que ya esperaba Loos, y en especial en el desplazamiento de la intervención nueva en las zonas de expansión externas al centro histórico, que podían llevarse a cabo con las formas radicales de la arquitectura contemporánea. En resumen, neotradicionalismo en el centro histórico, de acuerdo con lo solicitado por un Dvořák aplanado sobre Norberg-Schultz, y arquitectura moderna según Frei Otto en la ciudad nueva, fuera del centro histórico (Norberg-Schulz, 1965; 1967; Otto, 1954).

Para la denuncia de los peligros que enfrenta la sustancia edilicia histórica que ha sobrevivido hasta hoy, Sedlmayr adopta, en el párrafo 5, y que está en el centro de su argumentación, las consideraciones que Roberto Pane había expuesto con motivo del Congreso de la Trienal de Milán de 1957 sobre la "Actualidad urbanística del monumento y del ambiente antiguo", con el que tenía la intención de denunciar de la manera más resuelta tanto las presiones especulativas dirigidas a aumentar la densidad de la construcción, y así destruir la estratificación histórica y el valor de lo antiguo, como las deficiencias de la cultura arquitectónica contemporánea al hacerse cargo de la conservación real de aquella estratificación, con operaciones adecuadas de recuperación, restauración e integración, dictadas por necesidades funcionales (Pane, 1958: 7-18). En este sentido, Pane había propuesto en esa ocasión ya fuera delimitar el área del centro histórico por salvaguardar y sobre la cual imponer un respeto absoluto de los volúmenes y del tejido histórico, así como definir una lista de arquitectos especializados y adecuados para colaborar con las autoridades de tutela.

De la intervención de Pane, Sedlmayr en especial también retoma la denuncia de la incapacidad de la cultura arquitectónica contemporánea para llevar a cabo el desarrollo de la ciudad con valores similares y cualidades análogas a las del pasado, así como para oponerse a las presiones especulativas que circundaban tanto al tejido histórico como a las nuevas áreas de expansión. Pero en Roberto Pane, esta denuncia de hecho no coincide con la condena en bloque de la arquitectura contemporánea, ni de su plausibilidad en un tejido histórico: ¡él había sostenido, junto con Ernesto Nathan Rogers y Bruno Zevi, el proyecto de Frank Lloyd Wright para la Fundación Masieri en Venecia! Además, del pleno reconocimiento del potencial incremental, por así decirlo, de la arquitectura contemporánea y de la necesidad de su integración con el patrimonio histórico, surgirá su contribución para definir el "principio aditivo" que toma forma en la *Carta de Venecia* de 1965 y que consagra una doble instancia del proyecto de restauración: por un lado, la de no eliminar nada de la estratificación que llegó hasta nosotros tal como llegó; por otro lado, la visibilidad más absoluta, aunque no sea autorreferencial, del carácter contemporáneo de las obras inclusivas necesarias.<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> Cfr. Scarrocchia (2008); la reseña monográfica *Viaggio nell'Italia dei restauri. Dalla didattica ai cantieri: 1964-2006* (Anon, 2007) y Dezzi Bardeschi (2010: 106-114).

Sedlmayr, en cambio, en el párrafo 6, reconoce el “principio aditivo”, pero lo desplaza urbanísticamente en la expansión de la ciudad; es decir, reconoce con Frei Otto la necesidad de la arquitectura contemporánea y el potencial que tiene para aumentar el valor urbano, pero ésta debe desplazarse fuera, lejos del centro histórico: “la consideración de que siempre se puede agregar una arquitectura moderna de calidad a la antigua es una leyenda” (Sedlmayr, 1965: 30). A partir de una denuncia de la incapacidad del *Neues Bauen* para representar una nueva estratificación histórica, Sedlmayr termina por llevar su crítica a la arquitectura moderna al campo de la tutela, delineando, de hecho, una teoría de la conservación antihistórica. Como sabemos, algo muy similar le sucede a su maestro con la condena en bloque de *Historismus*, es decir, de muchas de las intervenciones de salvaguardia, de Schmidt, por ejemplo, que en el transcurso del siglo adquirieron un valor monumental. Y éste es el resultado de la suspensión del postulado riegliano de la relatividad de los valores, que une, por lo tanto, a Dvořák y Sedlmayr. No es coincidencia que este último no le preste ninguna atención al *Denkmalkultus* en su introducción a la colección de los escritos de Riegl de 1929, ni mencione la lección del fundador de la tutela como una disciplina autónoma en su manifiesto de Salzburgo.

Por otro lado, la condena del *Neues Bauen* de Sedlmayr no puede ser reconducida a la lección de Dvořák de ninguna manera, porque forma un todo con la condena de la *arquitectura autónoma*, de la cual Emil Kaufmann desarrollará la investigación con base en la revaloración de la arquitectura de la Ilustración y de la Revolución, desarrollando de este modo las posiciones del maestro común a favor de la tendencia clásica de lo moderno.

Sin embargo, lo que resulta significativo con el fin de retrasar el desarrollo de la cultura de tutela austriaca, es el hecho de que, a través de Sedlmayr, el pensamiento de Dvořák entra en contacto con los planteamientos italianos de Roberto Pane, que confluirán en la *Carta de Venecia*. Para aquello que les concierne, Sedlmayr permanecerá ajeno a las indicaciones de la *Carta*, que requieren una comparación entre la cultura de la restauración y la cultura arquitectónica en la etapa de diseño y dentro del tejido histórico. En su manifiesto para la defensa de Salzburgo reitera que la arquitectura contemporánea es *Verlust der Mitte*, la pérdida del centro y de la continuidad. El centro permanece vinculado a la *Entstehung der Kathedrale*, es decir, a la formación de una arquitectura de los valores simbólicos y morales unitarios e irreproducibles, pero especialmente inalcanzables (Sedlmayr, 1948a; 1948b; 1950).<sup>45</sup> Por poco que este pesimismo adoptado por la tutela italiana en los años setenta a pesar de las declaraciones de la *Carta de Venecia* y desconocido para los maestros Riegl y Dvořák haya beneficiado a la cultura de conservación, queda demostrado por una tutela de los centros y tejidos históricos, en muchos casos aún detenida en la práctica de la renovación y en el enfoque a lo moderno, que no logra superar la fase “pionera”.

Los criterios expuestos por Sedlmayr fueron codificados por el plan pormenorizado para el centro histórico de Boloña de principios de los setenta, primero de una larga serie de planes para los núcleos históricos de muchas ciudades italianas, hasta aquel de Palermo de finales de los años ochenta e inicios de los noventa. Pero en estos programas no existe el más mínimo reconocimiento del principio de la conservación integral sostenido por Dvořák, siguiendo los pasos de Ruskin y Riegl, que prevé la conservación, ésta sí integral, “de lo que ha llegado hasta nosotros en el estado que nos llegó” y la “desvinculación” de la integración necesaria de la cultura de la restauración como *restitutio in integrum*.<sup>46</sup> Se basan en una

<sup>45</sup> Ambos textos fueron concebidos en la mitad de los años treinta.

<sup>46</sup> Restitución integral. Nota de la traductora.

*recuperación y restauración de renovación* acompañada de una total falta de confianza o, si se desea, una renuncia ante la *arquitectura contemporánea*, apartando de hecho a esta última de la historia. Mientras que por el contrario, la *arquitectura contemporánea* es, según Dvořák, el único componente que puede constituir (¡no reconstituir, cuidado!) la unidad superior de la reparación. Aquí, en este lugar, en este pasaje donde Riegl ve una misión de arbitraje y de interferencia no directa, Dvořák, debido al contexto cultural cambiado y a la aparición de diversas corrientes artísticas de posruptura, identifica el terreno de una batalla cultural: una *tendencia*, la necesidad de una tendencia y de alinearse de acuerdo con una tendencia.

Para apreciar la naturaleza radical y actual de esta posición de Dvořák, se deben realizar al menos dos distinciones.

En primer lugar: hasta el momento su propuesta ha sido forzada a casarse con aquellas posiciones de “conservación integral” que han apoyado, siguiendo los pasos de Sedlmayr, la expulsión de la arquitectura moderna del centro histórico (Dezzi Bardeschi, 1995: 2-3; Cruciani Fabozzi, 1995: 28-42). Pippo Ciorra expresó bien la ambivalencia de este matrimonio no consensual:

*Bolonia, para los arquitectos de mi generación, siempre ha representado un tabú y un ícono ambivalente. Por un lado, la “corrección urbana” intocable de Cervellati y de la recuperación del centro histórico, la eficiencia administrativa, la planificación que sirve el programa de “conservación” de la medida y de las características tradicionales de la ciudad. Por otro lado, cierta sensación irreprimible de extrañeza, las ocasiones extremadamente raras para abrirse al debate arquitectónico internacional, la sensación de una ciudad no particularmente abierta a las contribuciones externas y a la renovación arquitectónica* (Ciorra, 2004: 8-11).<sup>47</sup>

En segundo lugar: la *tendencia* identificada por Dvořák del *clasicismo moderno* se retomará en varias ocasiones en el curso del siglo XX, como se recordó antes en el ámbito urbanístico alemán durante la edad weimariana, en aquella arquitectura del periodo fascista, incluso con todas las distinciones necesarias, hasta la recuperación de Aldo Rossi, que le da cuerpo al magisterio de la “continuidad” de Ernesto Nathan Rogers con el cual se había formado (Figura 6) (Rogers, 1981; López Reus, 2002; 2009).

Que esa tendencia de continuidad no haya prestado la más mínima atención a las lecciones de los maestros vieneses de la conservación debe enmarcarse, como sugiere incluso Ciorra, en una autonomía de la arquitectura que se encierra en sí misma, poco dispuesta a la comparación y a la contaminación interdisciplinaria. Y es significativo que en este terreno del diálogo de lo antiguo con lo contemporáneo, la tendencia italiana de continuidad, aquella de la línea Rogers-Rossi-Grassi, pero también la de Muratori-Caniggia (Figura 7), a la cual se añade alargando los eslabones interpretativos Cervellati, hayan sido superadas por una tendencia posterior, proveniente de otras coordenadas: la del minimalismo, la más conveniente para el respeto de lo que nos ha llegado tal como nos ha llegado y para enriquecerlo con un diálogo, de hecho, contenido, modesto, sabio y moderado. Una tendencia de tradición ruskiniana, cultivada por la mejor y más radical cultura de conservación alemana.<sup>48</sup>

<sup>47</sup> Sobre la Boloña roja cfr. Scarrocchia (2013b) y, más extensamente, Scarrocchia (2015).

<sup>48</sup> El manifiesto de esta tendencia es la restauración como *reparación* del Nuevo Museo Egipcio de Berlín, de David Chipperfield y Julian Harrap, y la matriz de restauración de la *Alte Pinakothek* de Múnich, de Hans Döllgast. Cfr. Arrap (2009), Will (2010).



**FIGURA 6. ESTUDIO BBPR**  
(Gian Luigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti, Ernesto Nathan Rogers), Torre Velasca, 1950-1957. *Imagen: @Irene Scarcella, Milán.*



**FIGURA 7. SAVERIO MURATORI,**  
SEDE ENPAS (ORA INPDAP), 1956-57,  
Boloña, Via dei Mille, 9.  
*Imagen: @Fausto Savoretti, Boloña.*



Aquello que cuenta en la actualidad de la perspectiva y de la contribución del maestro vienés de origen bohemio, no es aquello que escribió acerca de la tendencia, sino que haya reconocido su necesidad para la conservación de los monumentos. Es decir: la integración de la conservación con el destino del proyecto, y la imposibilidad de suprimir la arquitectura contemporánea de la tutela. Una nación, una civilización *sin arquitectura*, no conoce la conservación de los monumentos. Al máximo, únicamente –en palabras de Dvořák– *alte Rezepte*, viejas recetas.

\*

#### Referencias

Amanshauser, Hans (1985) *Untersuchungen zu den Schriften von Adolf Loos*, Dissertation der Universität Salzburg (21), Verband der Wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs, Wien.

Antal, Friedrich (1928-1929) "Zum Problem des niederländischen Manierismus", in: *Kritische Berichte zur Kunstgeschichtlichen Literatur*, Heft 2, Verlag Poeschel & Treppe, Leipzig, pp. 207-256.

Arcangeli, Francesco (1946) recensione a Giuliano Briganti, "Il manierismo e Pellegrino Tibaldi, Cosmopolita, Roma 1945", *Leonardo. Rassegna Bibliografica*, XV (n.s., giugno 1946): 156-160.

Arrap, Julian (2009) "Das Neue Museum. Denkmalpflegerisches Restaurierungskonzept", in: *Das Neue Museum Berlin. Konservieren, Restaurieren, Weiterbauen im Welterbe*, Berlin, E.A. Seemann, pp. 59-64.

Aurenhammer, Hans (1996) "Max Dvořák, Tintoretto und die Moderne: Kunstgeschichte 'vom Standpunkt unserer Kunstentwicklung' betrachtet", *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* (IL): 9-39, 289-294.

Aurenhammer, Hans (1997) "Max Dvořák und die moderne Architektur. Bemerkungen zum Vortrag 'Die letzte Renaissance' (1912)", *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* (L): 23-39, 325-330.

Aurenhammer, Hans (1998) "Max Dvořák über Oskar Kokoschka: eine handschriftliche Fassung des Vorworts zu 'Variationen über ein Thema' (1920/21)", in: Patrick Werkner (Hg.), *Oskar Kokoschka: Aktuelle Perspektiven*, Herausgegeben von der Hochschule für Angewandte Kunst in Wien, Archiv und Sammlung, Oskar-Kokoschka-Zentrum, Konzept und Redaktion: Patrick Werkner, Oskar Kokoschka Zentrum, Wien, pp. 34-40.

Aurenhammer, Hans (2004) "Zäsur oder Kontinuität. Das Wiener Kunsthistorische Institut im Ständestaat und im Nationalsozialismus", in: *Wiener Schule. Erinnerung und Perspektiven*, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, LIII, Böhlau, Wien-Köln-Graz, pp. 11-54.

Benjamin, Walter (1980) *Bücher, die lebendig geblieben sind*, in: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Band III: *Kritiken und Rezensionen, Werkausgabe*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., pp. 169-170.

Bentmann, Reinhard (1976) "Der Kampf um die Erinnerung. Ideologische und methodische Konzepte des modernen Denkmalkultus", in: Ina Maria Greverus (ed.) *Denkmalräume, Lebensräume*, Hessische Blätter für Volks- und Kulturforschung, 2/3), Martin Schmitz, Gießen, pp. 213-246.

Blomfield, Sir Reginald (1934) *Modernismus*, Macmillan and Co. Limited, London.

Blower, Jonathan (2010) "Max Dvořák, Franz Ferdinand and the Kathedonismus der Denkmalpflege", *Umění/Art* (5-6): 433-444.

- Brückler, Theodor (2009) *Thronfolger Franz Ferdinand als Denkmalpfleger. Die 'Kunstakten' der Militärkanzlei im Österreichischen Staatsarchiv (Kriegsarchiv)*, Böhlau, Wien-Köln-Weimar.
- Bruschi, Arnaldo (1978) *Borromini: manierismo spaziale oltre il Barocco*, Dedalo, Bari.
- Bruschi, Arnaldo (1999) *Francesco Borromini. Manierismo spaziale oltre il Barocco*, Testo & Immagine, Torino.
- Buddensieg, Tilmann (2010) "Die Karolingischen Maler in Tours und die Bauhausmaler in Weimar. Wilhelm Koehler und Paul Klee", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* (73): 1-18.
- Cacciari, Massimo (1992) "Adolf Loos e il suo Angelo", in: Adolf Loos, "Das Andere" e altri scritti, Electa, Milano, pp. 37-53, 65-80.
- Canetti, Elias (1972) *Macht und Überleben. Drei Essays*, Literarisches Colloquium, Berlin.
- Canetti, Elias (1974) *Potere e sopravvivenza*, trad. di Furio Jesi, Adelphi, Milano.
- Cimprichová, Zuzana (2010) *Der Architekt Josip Plečnik und seine Unternehmungen in Prag und Laibach im Spannungsfeld zwischen denkmalpflegerischen Prinzipien und politischer Indienstnahme*, Univ. Dissertation, Bamberg.
- Ciorra, Pippo (2004) "Avevi un giardino là terrei un'architettura moderna...", *Gomorra* (7): 8-11.
- Clemen, Paul (1933) *Der Denkmalbegriff und seine Symbolik. Eine Rede zum 18. Januar 1933*, Bonner Universitäts-Buchdruckerei Gebr. Scheur, Bonn.
- Clemen, Paul (2003) "Il concetto di monumento e il suo significato simbolico", in: Alois Riegl, *Teoria e prassi della conservazione dei monumenti: Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905, con una scelta di saggi critici*, a cura di Sandro Scarrocchia, Gedit, Bologna, pp. 373-384.
- Cruciani Fabozzi, Giuseppe (1995) "'Le delizie dell'imitazione': restauro urbano e utopie regressive", *Ananke* III (11): 28-42.
- Dezzi Bardeschi, Marco (1995) "Fine secolo: l'internazionale dei gamberi", *Ananke* III (11): 2-3.
- Dezzi Bardeschi, Marco (2019) "Roberto Pane: la vita della città e il respiro delle cose", *Ananke* XVIII (60): 106-114.
- Dvořák, Max (1910) *Gedanken über Denkmalpflege*, Böhlau, Wien.
- Dvořák, Max (1912) *Die letzte Renaissance*, Böhlau, Wien.
- Dvořák, Max (1921) "Vorwort", in: Oskar Kokoschka, *Variationen über ein Thema*, Lanyi, Wien.
- Dvořák, Max (1997) "Die letzte Renaissance. Vortrag, gehalten am 22. Februar 1912 im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie. Nach dem Originalmanuskript herausgegeben von Hans H. Aurenhammer", *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* (L): 9-21.
- Dvořák, Max (2004) "Culto dei monumenti e sviluppo artistico", in: Alois Riegl, *Teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905, con una scelta di saggi critici*, a cura di Sandro Scarrocchia, Gedit, Bologna, pp. 359-368.
- Dvořák, Max (2011a) "Borromini als Restaurator, 1907", in: Sandro Scarrocchia, *Max Dvořák. Schriften zur Denkmalpflege*, Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, 22, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, pp. 217-222.
- Dvořák, Max (2011b) "Restaurierungsfrage: I. die Prager Königsburg (1908)", in: Sandro Scarrocchia, *Max Dvořák. Schriften zur Denkmalpflege*, Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, 22, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, pp. 336-346.
- Dvořák, Max (2011c) "Restaurierungsfrage: II. Das Königsschloß am Wawel (1908)", in: Sandro Scarrocchia, *Max Dvořák. Schriften zur Denkmalpflege*, Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, 22, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, pp. 361-374.
- Dvořák, Max (2011d) "Die Verbauung des Karlsplatzes in Wien (1907)", in: Sandro Scarrocchia, *Max Dvořák. Schriften zur Denkmalpflege*, Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, 22, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, pp. 412-413.
- Dvořák, Max (2011e) "Restaurierungsfrage: III. Spalato (1909)", in: Sandro Scarrocchia, *Max Dvořák. Schriften zur Denkmalpflege*, Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, 22, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, pp. 361-374.
- Dvořák, Max (2011f) "Wiener Verkehrsrücksichten (1908)", in: Sandro Scarrocchia, *Max Dvořák. Schriften zur Denkmalpflege*, Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, 22, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, pp. 414-415.
- Dvořák, Max (2011g) "Die Karlsplatzfrage (1909)", in: Sandro Scarrocchia, *Max Dvořák. Schriften zur Denkmalpflege*, Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, 22, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, pp. 416-420.
- Dvořák, Max (2011h) "Der Museumbau auf dem Karlsplatze (1910)", in: Sandro Scarrocchia, *Max Dvořák. Schriften zur Denkmalpflege*, Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, 22, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, pp. 421-426.

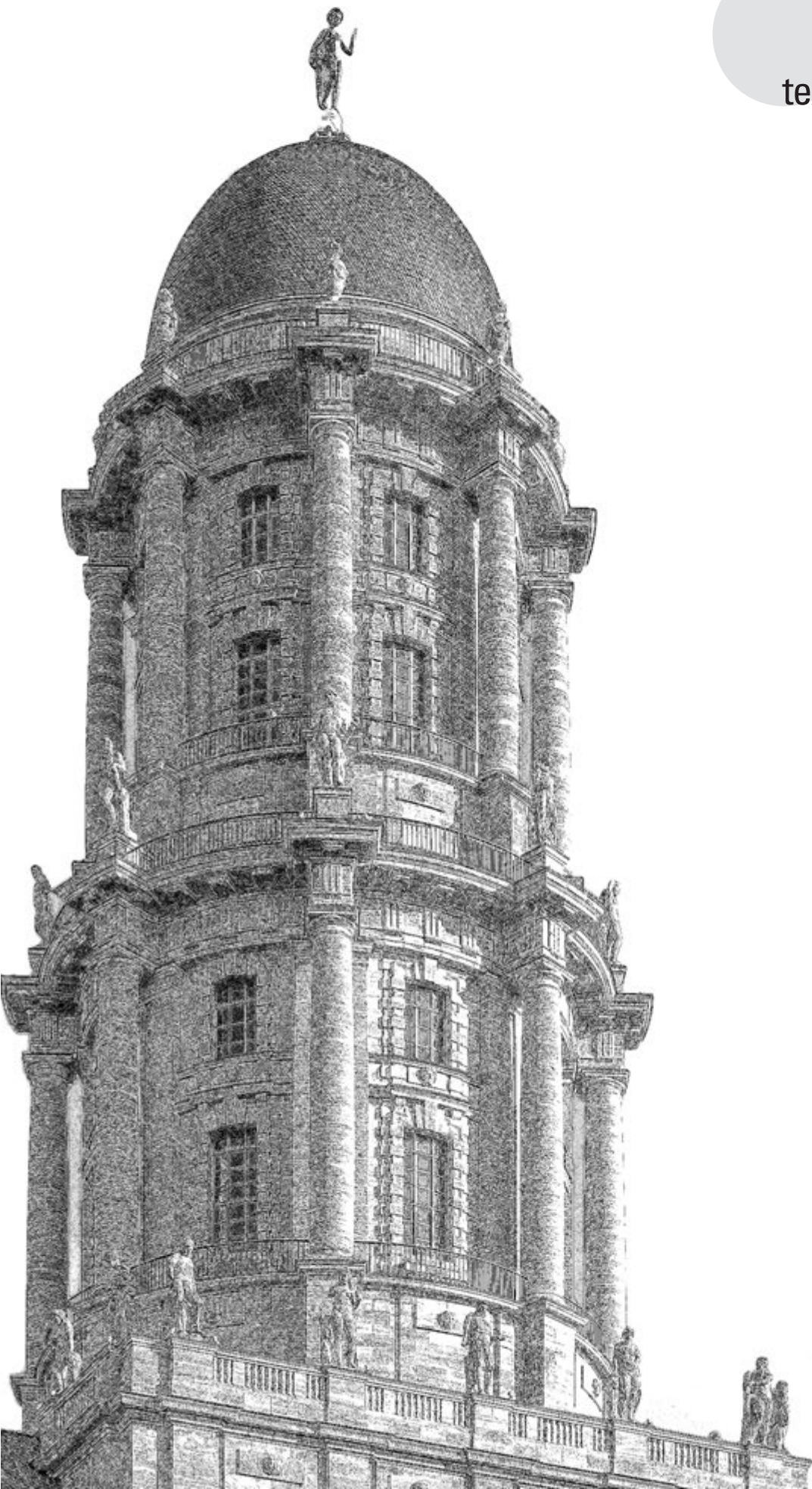
- Dvořák, Max (2011i) "Vorwort (Zur Rettung Alt-Wiens) (1910)", in: Sandro Scarrocchia, *Max Dvořák. Schriften zur Denkmalpflege*, Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, 22, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, pp. 427-429.
- Dvořák, Max (2011j) "Verbauung des Ausblickes auf das Emmauskloster in Prag (1910)", in: Sandro Scarrocchia, *Max Dvořák. Schriften zur Denkmalpflege*, Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, 22, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, pp. 432-433.
- Dvořák, Max (2011k) "Vorschläge zur Reform der Architekturschulen in Wien aus dem Jahre 1801 (1911)", in: Sandro Scarrocchia, *Max Dvořák. Schriften zur Denkmalpflege*, Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, 22, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, pp. 434-435.
- Dvořák, Max (2011l) "Erhaltung und Verwendung ehemals fürstlicher Schlösser und Gärten in Bezug auf die Denkmalpflege und Heimatschutz (1920)", in: Sandro Scarrocchia, *Max Dvořák. Schriften zur Denkmalpflege*, Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, 22, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, pp. 436-440.
- Dvořák, Max (2011m) "Denkmalpflege und Kunst", in: Sandro Scarrocchia, *Max Dvořák. Schriften zur Denkmalpflege*, Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, 22, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, pp. 485-488.
- Dvořák, Max (2011n) "Denkmalpflege Vorlesungensmanuskript (1906)", in: Sandro Scarrocchia, *Max Dvořák. Schriften zur Denkmalpflege*, Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, 22, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, pp. 747-758.
- Dvořák, Max (2011o) "Denkmalpflege Vorlesungensmanuskript (1910)", in: Sandro Scarrocchia, *Max Dvořák. Schriften zur Denkmalpflege*, Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, 22, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, pp. 759-776.
- Dvořák, Max (2011p) "Kathechismus der Denkmalpflege (1916/18)", in: Sandro Scarrocchia, *Max Dvořák. Schriften zur Denkmalpflege*, Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, 22, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, pp. 521-720.
- Eggers, Hermann (1903) "Francesco Borrominis Umbau von S. Giovanni in Laterano", in: *Beiträgen zur Kunstgeschichte. Franz Wichoff gewidmet von einem Kreise von Freunden und Schülern*, Shroll, Wien, pp. 154-162.
- Fischer, Ludwig (1996) "Undici tesi contro la distruzione dei monumenti propugnata dagli storici dell'arte", *Ananke* IV (13): 56-58.
- Frampton, Kenneth (1980) *Modern architecture: a critical history*, Oxford University Press, New York-Toronto and Thames and Hudson, London.
- Frampton, Kenneth (1982) *Storia dell'architettura moderna*, trad. Mara De Benedetti e Raffaella Poletti, Zanichelli, Bologna.
- Frey, Dagobert (1921-1922) "Max Dvořáks Stellung in der Kunstgeschichte", *Jahrbuch für Kunstgeschichte* (I): 1-21.
- Frey, Dagobert (1924) "Beiträge zur römischen Barockarchitektur", *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* (III): 5-5gg.
- Frey, Dagobert (1928) *Architettura Barocca*, Società Editrice d'arte illustrata, Roma-Milano.
- Frodl-Kraft, Eva (1974) "Das Grabmal Max Dvořáks", in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* (XXVIII): 144.
- Frodl-Kraft, Eva (1997) *Gefährdetes Erbe. Österreichs Denkmalschutz und Denkmalpflege 1918-1945 im Prisma der Zeitgeschichte*, Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, 16, Böhlau, Wien-Köln-Weimar.
- Gotthold Meyer, Alfred und Wilhelm Freiherr von Tettau (1907) *Eisenbauten. Ihre Geschichte und Ästhetik*, Paul Neff Verlag, Esslingen a.N.
- Gurlitt, Cornelius (1889) "Die deutsche Kunst im neunzehnten Jahrhundert. Ihre Ziele und Thaten", *Das Neunzehnte Jahrhundert in Deutschlands Entwicklung Bd. 2*, Bondi, Berlin.
- Haiko, Peter (1980) "Otto Wagner, Adolf Loos und die Tradition. Architektur als Ausdruck des politischen Machtanspruches", *Das Pult* XII (57): 40-49.
- Haiko, Peter (1985) "Otto Wagner, Adolf Loos und der Wiener Historismus. 'Die Potemkinsche Stadt' und die 'Moderne Architektur'", in: Maria Aubock und Maria Marchetti (Hrsgs.), *Wien um 1900. Kunst und Kultur*, Christian Brandstaetter, Wien, pp. 297-304.
- Hauser, Arnold (1964) *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*, Beck, München.
- Hauser, Arnold (1965) *Il Manierismo. La crisi del Rinascimento e l'origine dell'arte moderna*, trad. it. di Clara e Anna Bovero, Einaudi, Torino.
- Hobsbawm, Eric J. and Terence Ranger (eds.) (1983) *The invention of tradition*, Cambridge University press, Cambridge.
- Hobsbawm, Eric J. e Terence Ranger (a cura di) (1987) *L'invenzione della tradizione*, trad. di Enrico Basaglia, Einaudi, Torino.
- Koehler, Wilhelm (1923) "Max Dvořák", *Mitteilungen des Institut für österreichische Geschichtsforschung* (39): 314-320.
- Kruft, Hanno-Walter (1991) [1985] *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Beck, München

- Kuon, Peter (2003) Critica e progetto dell'utopia: 'Le città invisibili' di Italo Calvino", in: Mario Barenghi, Gianni Canova e Bruno Falchetto (a cura di), *La visione dell'invisibile. Saggi e materiali su Le città invisibili di Italo Calvino*, Mondadori, Milano, pp. 24-41.
- Loos, Adolf (1903) "Was man druckt", *Das Andere* (2): 4.
- Loos, Adolf (1921) *Ins Leere gesprochen 1897-1900*, Éditions Georges Cres & Cie., Paris, Zürich.
- Loos, Adolf (1962) [1910] "Architektur", in: Adolf Loos, *Sämtliche Schriften*, Herausgegeben von Franz Glück, 1: *Ins Leere gesprochen 1897-1900; Trotzdem 1900-1930*, Herold, Wien-München, pp. 302-318.
- Loos, Adolf (1972a) *Parole nel vuoto*, trad. Sonia Gessner, Biblioteca Adelphi, Milano.
- Loos, Adolf (1972b) *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano.
- Loos, Adolf (1981a) [1903] *Cosa si stampa*, trad. di Silvia Bartoli, in: Adolf Loos, *Das Andere/L'altro*, Electa, Milano, p. 83.
- Loos, Adolf (1981b) *La civiltà occidentale. «Das Andere» e altri scritti*, trad. Giacomo Bernabei e Greta Schödl, Zanichelli, Bologna, pp. 7-16.
- Loos, Adolf (1982) *Trotzdem, Das Andere*, Prachner, Wien.
- López Reus, Eugenia (2002a) *Ernesto Rogers y la arquitectura de la Continuidad*, Ediciones Universidad de Navarra, SA, Pamplona.
- López Reus, Eugenia (2002b) *Ernesto Nathan Rogers, continuità e contemporaneità*, trad. di Marco Lecis, Christian Marinotti, Milano.
- Mango, Cyril (1991) "I bizantini e la conservazione dei monumenti", *Casabella* LV (581): 38-40.
- Musil, Robert (2005) *L'uomo senza qualità*, Einaudi, Torino.
- Neumann, Jaromir (1962) "Das Werk Max Dvořáks und die Gegenwart", in: *Acta Historiæ Artium. Academiae Scientiarum Hungaricæ*, VIII, pp. 177-213.
- Norberg-Schulz, Christian (1965) *Intentions in architecture*, The MIT Press, Cambridge.
- Norberg-Schulz, Christian (1967) *Intenzioni in architettura*, trad. di Graziella Nicese e Leda Sartini Mussio, Lericci, Milano.
- Oechslin, Werner (1989) "Neues Bauen in der Welt: messa al bando delle nazioni", *Rassegna* (38): 7-9;
- Oechslin, Werner (2000) "Borromini e l'incompresa 'intelligenza' della sua architettura: 350 anni di interpretazioni e ricerche", in: Richard Bösel e Christoph L. Frommel (a cura di), *Borromini e l'universo barocco, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 16 dicembre 1999-28 febbraio 2000)*, Electa, Milano, pp. 107-115.
- Otto, Frei (1954) *Das hängende Dach: Gestalt und Struktur*, Bauwelt, Berlin.
- Pane, Roberto (1958) "Restauro dei monumenti e conservazione dell'ambiente antico", in: *Attualità urbanistica del monumento e dell'ambiente antico, Atti del Congresso internazionale, Milano, XI Triennale, 28-30 settembre 1957*, Centro studi della Triennale di Milano-Görlich, Milano, pp. 7-18.
- Passeri, Gian Battista (1772) *Vite de' pittori scultori ed architetti che anno lavorato in Roma morti dal 1641 fino al 1673 di Giambattista Passeri pittore e poeta*, Gregorio Settari librajo al Corso all'insegna d'Omero, Roma.
- Pedretti, Bruno (a cura di) (1997) *Il progetto del passato. Memoria, conservazione, restauro, architettura/Gregotti et al.*, Bruno Mondadori, Milano.
- Piacentini, Marcello (1996) "L'esposizione d'architettura a Lipsia", in: Mario Pisani (a cura di), *Architettura moderna*, Marsilio, Venezia, pp. 84-89.
- Pigafetta, Giorgio (1993) *Architettura moderna e ragione storica. La storiografia italiana sull'architettura moderna, 1928-1976*, Guerini studio, Milano.
- Pigafetta, Giorgio (a cura di) (1996) *Modernismus: storia come tradizione*, trad. di Ilaria Abbondandolo, Alinea, Firenze.
- Pigafetta, Giorgio e Ilaria Abbondandolo (1997) *Le teorie tradizionaliste nell'architettura contemporanea*, Laterza, Roma-Bari.
- Portoghesi, Paolo (2000) "Borromini e l'architettura moderna", in: *Borromini e l'universo barocco, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 16 dicembre 1999-28 febbraio 2000)*, Electa, Milano, pp. 129-137.
- Raimondi, Ezio (1962) "Per la nozione di manierismo letterario (Il problema del manierismo nelle letterature europee)", in: *Manierismo, Barocco, Rococò: concetti e termini. Relazioni e discussioni, Atti del convegno internazionale, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 21-24 aprile 1960*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, pp. 57-80.

- Renzulli, Eva (1998-1999) "Borromini restauratore: S. Giovanni in Oleo e S. Salvatore a Ponte Rotto", *Annali di architettura. Rivista del Centro internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza* (10-11): 203-220.
- Riegl, Alois (1908) *Die Entstehung der Barockkunst in Rom, Akademische Vorlesungen gehalten von Alois Riegl aus seinen hinterlassenen Papieren*, Herausgegeben von Arthur Burda und Max Dvořák, Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.
- Riegl, Alois (1977) [1908] *Die Entstehung der Barockkunst in Rom, Akademische Vorlesungen gehalten von Alois Riegl aus seinen hinterlassenen Papieren*, Maander Kunstverlag, München-Mittenwald.
- Riegl, Alois (2004) [1995] *Teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905, con una scelta di saggi critici*, Sandro Scarrocchia (a cura di), Gedit, Bologna.
- Roca de Amicis, Augusto (1995) *L'opera di Borromini in S. Giovanni in Laterano: gli anni della fabbrica (1646-1650)*, Dedalo, Roma.
- Roca de Amicis, Augusto (1996) "Borromini in Laterano sotto Alessandro VII. Il completamento della basilica", *Palladio* (18): 51-74.
- Rogers, Ernesto Nathan (1981) *Gli elementi del fenomeno architettonico*, a cura di Cesare De Seta, Napoli, Guida.
- Savi, Vittorio (1975) *L'architettura di Aldo Rossi*, Franco Angeli, Milano.
- Scarrocchia, Sandro (1991) *Cultura tecnico materiale e conservazione dei beni architettonici*, Quaderni e dispense dell'Istituto di storia dell'Università degli studi di Udine, 23, Udine.
- Scarrocchia, Sandro (2004) "Le concept moderne de monument et la valeur de l'ancien. Pour une anthropologie de la conservation du patrimoine", *Revue de l'art* (145): 19-28.
- Scarrocchia, Sandro (2006a) *Oltre la storia dell'arte. Alois Riegl vita e opere di un protagonista della cultura viennese*, Christian Marinotti, Milano.
- Scarrocchia, Sandro (2006b) "Il culto moderno dei monumenti di Riegl fino all'apparizione della Teoria di Brandi", in: Maria Andaloro (a cura di), *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi, Atti del Convegno internazionale di studi "La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi", Viterbo, 12-15 novembre 2003*, Nardini, Firenze, pp. 35-50.
- Scarrocchia, Sandro (2008) "La ricezione di Riegl in Italia dalla Carte di Venezia ad oggi", in: *Alois Riegl (1858-1905) un secolo dopo, Convegno internazionale*, Istituto Archeologico Germanico, Istituto Storico Austriaco, Scuola Normale Superiore di Pisa, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Roma, 30 novembre-2 dicembre 2005, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, pp. 305-332.
- Scarrocchia, Sandro (2009) *Max Dvořák. Conservazione e moderno in Austria (1905-1921)*, Franco Angeli, Milano.
- Scarrocchia, Sandro (2011a) *Max Dvořák. Schriften zur Denkmalpflege*, Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, 22, Böhlau, Wien-Köln-Weimar.
- Scarrocchia, Sandro (2011b) "La teoria dei valori confliggenti dei monumenti di Alois Riegl", in: *Alois Riegl, Il culto moderno dei monumenti*, Abscondita, Milano, pp. 75-104.
- Scarrocchia, Sandro (2013a) [1999] *Albert Speer e Marcello Piacentini. L'architettura del totalitarismo negli anni Trenta*, Skira, Milano.
- Scarrocchia, Sandro (2013b) "Bologna rossa e la civiltà dell'arte", in: Gisella Vismara (a cura di), *Un pensiero plurale. Raccolta di scritti in ricordo di Giovanni Maria Accame*, Silvana, Milano, pp. 79-88.
- Scarrocchia, Sandro (2015) "Denkmalpflege und Avantgarde: Das Rote Bologna und der soziale Gesichtspunkt bei der Politik der Altstadtsanierung", in: *Eine Zukunft für unsere Vergangenheit: Zum 40. Jubiläum des Europäischen Denkmalschutzjahres (1975-2015)*, Herausgegeben von Michael Falser, Wilfried Lipp, Bässler, Berlin, pp. 311-332.
- Scharabi, Mohamed (1993) *Architekturgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Wasmuth, Tübingen-Berlin.
- Schumacher, Fritz (1991) [1926] *Das bauliche Gestalten: im Anhang die 'Philosophie der Komposition' von Edgar Allan Poe*, Birkhäuser, Basel-Berlin-Boston.
- Sedlmayr, Hans (1930) *Die Architektur Borrominis*, Frankfurter Verlags-Anstalt, Berlin.
- Sedlmayr, Hans (1939) *Die Architektur Borrominis*, Piper, München.
- Sedlmayr, Hans (1948a) *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Otto Müller Verlag, Salzburg, 1948
- Sedlmayr, Hans (1948b) *Perdita del centro. Le arti figurative del diciannovesimo e ventesimo secolo come sintomo e simbolo di un'epoca*, trad. di Marola Guarducci, Borla, Roma.
- Sedlmayr, Hans (1950) *Die Entstehung der Kathedrale*, Atlantis, Zurich.

- Sedlmayr, Hans (1965) *Die demolierte Schönheit. Ein Aufruf zur Rettung der Altstadt Salzburgs*, Otto Müller Verlag, Salzburg.
- Sedlmayr, Hans (1996) *L'architettura di Borromini. La figura e l'opera*, Marco Pogačnik (a cura di), Electa, Milano.
- Sedlmayer, Hans (1962) *Zur Charakteristik des Rococo*, in *Manierismo, Barocco, Rococò: concetti e termini. Relazioni e discussioni, Atti del convegno internazionale, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 21-24 aprile 1960*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, pp. 343-351.
- Settis, Salvatore (2004) *Futuro del 'classico'*, Einaudi, Torino.
- Tietze, Hans (1909) "Moderne Kunst und Denkmalpflege", *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Kaiserlich-Königlichen Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale - Beiblatt für Denkmalpflege* (III): 1-8.
- Tietze, Hans (1910) "Die Kampf um alt-Wien. III. Wiener Neubauten", *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Kaiserlich-Königlichen Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale - Beiblatt für Denkmalpflege* (4): 33-62.
- Traeger, Jörg (1996) "Dieci tesi a favore della ricostruzione di architetture distrutte", *Ananke* IV (13): 56.
- Wagner-Rieger, Renate (1970) *Wiens Architektur im 19. Jahrhundert*, Österreichische Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst, Wien.
- "Viaggio nell'Italia dei restauri. Dalla didattica ai cantieri: 1964-2006", *Ananke* XV (50-51, maggio 2007): monografico.
- Weise, Georg (1962) "Storia del termine 'Manierismo'", in: *Manierismo, Barocco, Rococò: concetti e termini. Relazioni e discussioni, Atti del convegno internazionale, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 21-24 aprile 1960*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, pp. 27-38.
- Will, Tomas (2010) "Reparieren. 'Die Kunst des Notwendigen'", in: *Denkmalwerte. Beiträge zur Theorie und Aktualität der Denkmalpflege (Georg Mörsch zum 70. Geburtstag)*, Hans-Rudolf Meier & Ingrid Scheurmann (Hg.), Deutscher Kunstverlag, Berlin-München, pp. 203-216.
- Zentralinstitut für Kunstgeschichte München (ed.) (1994) *Berlins Museen. Geschichte und Zukunft*, Deutscher Kunstverlag, München-Berlin.

Resumen del  
texto en INGLÉS





## Dvořák and the trend towards monument care

SANDRO SCARROCCHIA

### *Extended abstract*

Why should we read Dvořák's writings on the conservation of monuments again? Of course, he wrote many reports and essays on the topic. His writings have an unquestionable historic value and many of them are significant from a literary point of view. I do not mean only his most famous *Katechismus der Denkmalpflege*, written on commission from the Zentral-Kommission's Protector, the archduke Franz Ferdinand, but his lessons about *Denkmalpflege* (monument care) and *Gartenkunst* (garden design) at the University of Vienna, which were among the first lectured on the field at a European University, and his writings on history, monumental sites and ensembles (the old town and San Carlo's square in Vienna, the Wawel in Cracow, Diocletian's palace in Split, Hradčany in Prague, the castle of Buonconsiglio in Trento, the basilica in Aquileia), the theory of conservation, the qualification of conservators, administrations and institutions and protection laws. All these writings, which the *Bundesdenkmalamt* (i.e., the Austrian Federal Monuments Office) will shortly collect and publish, help the historiography of the Austrian movement of monument care according to Walter Frodl's outline of its institutional beginning, to Eva Frodl-Kraft's reconstruction of the period between the World Wars I and II, to Ernst Bacher's portrait of the founder, i.e., Alois Riegl, to Theodor Brückler's palimpsest of Franz Ferdinand's age and the reorganization of the Central Commission. According to Julius von Schlosser, if a Viennese school of art history should be recognized, we are obliged to honor a contextual Viennese school of monument care, which scientifically is no less important.

All this has an undoubted value for consolidating monument care as an autonomous discipline, but it does not suffice to make the Bohemian Master's lesson still relevant. I support the thesis that the topicality of Dvořák's legacy dwells in a betrayal of the principle of "magistracy of



monument care" (or monument care arbitration magistrate), i.e., of the value-free principle Riegl had set in the critical field – "the best art historians resign their propensity to taste" – then transposed to the care of monuments, defining the conservator as a referee and counselor in relation to the conflicting values and not as a party to them, hence in the name and in defense of the most universal and common value: the age value. Dvořák indeed, contrary to his master, takes sides. He puts art in command, giving recognition to the artistic value as a social, ethical, pedagogical and constitutive factor of civilization and he rules openly for a trend: the Modern Classic, i.e., a classicist oriented modern tendency, inside the crisis of culture and art which featured in his time, articulated in a plurality of artistic post-secessionist movements. Dvořák names Oskar Kokoschka for painting and Adolf Loos for architecture as the pioneers of this Modern Classic movement, together with Karl Friedrich Schinkel, Theodor Fischer, Alfred Messel, Ludwig Hoffmann, Hermann Billing, August Hendell, Peter Behrens, Martin Dülfer and Joze Plecnik.

Dvořák pleads for this trend, on the one hand in the *Heimatschutzbewegung* (pre-ecological movement for the care of the landscape) and the *Werkbund* (movement to characterize German products) with regard to innovative architecture in an historical urban context and, on the other, in the *Denkmalpflege*, defending, together with Cornelius Gurlitt, Paul Clemen and Georg Dehio, the principle of an integral conservation of monuments in their current state against restoration as a remake.

Two writings in particular show Dvořák not as a traditionalist but as a contemporary and are still relevant today: *Borromini als Restaurator* (1907), in which he highlights the modern character of the projects for the church of San Giovanni in Laterano and especially the new arrangement of the old cenotaphs; *Die letzte Renaissance*, a manuscript of a conference from 1912, edited and annotated by Hans Aurenhammer (1997), in which Dvořák dissociates from Otto Wagner's architecture and sides with the pioneers of Modern Classic mentioned above and sketches the Loos oriented characters of this *neue Sachlichkeit* (new Objectivity).

To appreciate the radicalism and modern nature of Dvořák's attitude we must draw two distinctions. Firstly, until now, his suggestion has been connected by force with positions of "unabridged monument preservation", that argued for the total ejection of modern architecture from the old town center, as, for example, Hans Sedlmayr's calls for the protection of the old town of Salzburg in the early sixties and the detailed plan for the old town center of Bologna codified in the early seventies. The famous plan of Red-Bologna was the ancestor of a rich sequence of plans concerning the preservation of old towns in many Italian cities, up until the preservation plan of Palermo in the eighties-early nineties. These plans assert rehabilitation based on restoration as a remaking, mistrusting contemporary architecture, removing it from its historical context and ejecting it from history. However, in all these plans there is no acknowledgment of the principle of "unabridged monument preservation" theorized by Dvořák following in the tracks of John Ruskin and Riegl. This radical version of monument care provides for the most unabridged monument conservation "in the achieved condition" and for a separation between modern integrations in an historical urban context and restoration culture, intended as *restitutio in integrum*! According to Dvořák, *contemporary architecture* is the key factor that is able to build (and not re-build!) the unity in the repair. Here, where architecture must contend with the historical context, Riegl discovers an arbitrating mission between conflictive values and no direct interference, Dvořák sees a cultural battlefield because of the changed cultural context and post-secessionist artistic trends. Dvořák claims and sustains a tendency.

Secondly, on several occasions during the 20<sup>th</sup> century, the trend of the Modern Classic identified by Dvořák was used as a reference; in the twenties by Werner Hegemann and Leo Adler in the German town-planning journal *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, in the thirties by Marcello Piacentini, who made Ludwig Hoffmann's Berlin Town Hall the manifesto of his architecture and of the journal *Architettura*, that he directed; up to Aldo Rossi, who in his film *Ornamento e delitto*, draws the cornerstones of public architecture from Adolf Loos and Dvořák.

It does not matter how much the Bohemian master wrote on the Modern Classic tendency, but that he recognized the necessity for the monuments care. In other words, he acknowledged the need to integrate conservation with the destiny of planning and the impossibility to exclude contemporary architecture from monument care. A nation, a civilization *without contemporary architecture* cannot conceive an idea of monument care; at most it knows only old recipes, as Dvořák says, *alte Rezepte!*

**Keywords:** *Context (of the monument), old-new relation, conservation-contemporary architecture relation, trend.*

\*



BEATRIZ MUGAYAR KÜHL



## BEATRIZ MUGAYAR KÜHL

Arquitecta y urbanista graduada en la Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de la Universidade de São Paulo (FAUUSP). Tiene una maestría en Ciencias de la Conservación Arquitectónica por la Katholieke Universiteit Leuven, un doctorado en Arquitectura y Urbanismo por la Universidade de São Paulo y un postdoctorado por la Università degli Studi di Roma "La Sapienza". Es profesora de la FAUUSP desde 1998 y catedrática en la misma facultad desde 2017. Sus temas de investigación y sus publicaciones se refieren a la conservación arquitectónica, con especial interés por el patrimonio industrial.

Sus investigaciones son apoyadas por el Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq.

Portada interior: CASTELVECCHIO, VERONA

*Imagen: Dominio público.*

# As ideias sobre preservação no início do século XX em países de língua alemã: algumas lições para o Brasil de hoje

BEATRIZ MUGAYAR KÜHL

## Resumo

*Este artigo tem por objetivo analisar propostas contidas nos textos de Riegl, Dehio e Dvořák traduzidos neste número da revista que são de interesse para o ambiente brasileiro hoje. Para tanto, a forma como os escritos desses autores são apreendidos no Brasil é apresentada de maneira sucinta, para depois pontuar temas que emergem de sua leitura que permanecem atuais e que podem encontrar repercussões em outros contextos culturais. Entre eles podem ser citadas as seguintes questões, que estruturam os subitens deste artigo: problemas no modo de utilizar referenciais teóricos da preservação; a tensão conservação-restauro e as formas de intervir em bens culturais; a atualidade dos perigos que ameaçam os bens culturais, como enunciados por Dvořák; a importância do ambiente em que os bens estão inseridos e a questão da paisagem. Apontando algumas convergências e divergências entre os autores e ramificações no debate contemporâneo no Brasil, este artigo evidencia a importância de uma abordagem coerente, no método e nos critérios empregados, para guiar, do ponto de vista ético, as intervenções nos bens culturais.*

**Palavras-chave:** Bens culturais, conservação, restauração.

## Introdução

O conhecimento e análise crítica da produção em língua alemã sobre preservação é ainda muito limitado no Brasil. Esse fato se deve em parte à dificuldade com o idioma – pois é relativamente restrito o número de estudiosos que domina o alemão no país – e, ainda, à dificuldade de acesso a determinados textos. Se esses fatos permanecem como um entrave até os dias de hoje, eram todavia mais difíceis de ser superados no início do século XX. As pesquisas atuais sobre preservação ainda não revelaram qualquer repercussão dos autores de língua alemã em nossos debates sobre o tema no começo daquele século.

No que respeita à produção científica atual, os historiadores da arte vêm, há algumas décadas, explorando os textos de Alois Riegl e Max Dvořák voltados para a história da arte. Exemplo pioneiro é o texto de Hannah Levy, historiadora da arte de origem alemã que se transferiu para o Brasil em 1937 e aqui permaneceu por dez anos; em seu artigo sobre o barroco, de 1941<sup>1</sup>, mobiliza e dá a conhecer as teorias de Heinrich Wölflin, Dvořák e Leo Balet. A discussão sobre o pensamento de Riegl e Dvořák no campo da preservação, porém, é mais recente – em especial a partir dos anos 1990 –, e mais limitada, sendo utilizados poucos textos nesse sentido.

---

<sup>1</sup>Para esse tema ver Fernanda Fernandes (2016). Sobre o papel de Hannah Levy no Brasil, ver, por exemplo, o livro organizado por Adriana Nakamura (2010).



AVENIDA CENTRAL, RIO DE JANEIRO, 1906. Imagem: Domínio público

De Riegl, a fonte é sobretudo *O culto moderno dos monumentos*, que recebeu duas traduções brasileiras nos últimos anos: uma feita em 2006 a partir da edição francesa de 1984 (com tradução do alemão de Daniel Wiczorek), com tradução de Eliane Ribeiro Peixoto e Albertina Vicentini, publicada em Goiânia pela Editora da Universidade Católica de Goiás; a outra, traduzida por Werner Rothschild Davidsohn e Anat Falbel diretamente do alemão, foi publicada em 2014 pela Perspectiva, de São Paulo. Há ainda uma edição portuguesa de 2013 (Edições 70), mas pouco utilizada entre nós. Até as recentes publicações no Brasil, eram sobretudo a citada edição francesa e a edição espanhola de 1987 (com tradução de Ana Pérez López) as mais utilizadas.

Já Dvořák passou a despertar mais atenção no campo da preservação a partir da publicação do *Catecismo para a preservação de monumentos* em 2008 pela Ateliê Editorial, com tradução da historiadora da arte Valéria Alves Esteves de Lima e com ensaios introdutórios dela própria, do historiador da arte Jens Baumgarten e meu. Esse é o primeiro, e único, texto de Dvořák sobre preservação publicado no Brasil.

Apesar do impacto que essas publicações tiveram e têm em nosso ambiente, é possível notar, de saída, que utilizamos um universo bibliográfico muito limitado. Outros textos dos citados autores são praticamente desconhecidos no Brasil e não têm tradução para o português. Autores importantes de língua alemã, como Georg Dehio, aqui publicado, ou Paul Clemen, são pouco conhecidos aqui, sendo suas ideias mobilizadas por um número muito restrito de estudiosos, principalmente a partir das traduções para o italiano publicadas por Sandro Scarrocchia (1995). Até mesmo textos e profissionais relevantes naquele período para o restauro, de outros ambientes culturais, como os belgas Louis Cloquet (1901) e Charles Buls (1903), são pouco trabalhados.



**PAUL CLEMEN**  
*Imagem: Domínio público.*



**FONTE DO CHARLES BULS**  
*Imagem: Domínio público.*

Desse modo, Riegl e Dvořák quando analisados no Brasil, o são geralmente a partir do conteúdo intrínseco de poucos textos e em sua relação com o quadro mais geral das transformações, ao longo da história, das discussões sobre preservação do patrimônio cultural. No entanto, são pouco explorados, de modo aprofundado, a partir do papel desses textos no quadro da produção mais ampla dos autores e nas inter-relações, contraposições e diálogos com outros interlocutores daquela mesma época.

Testemunho de interlocução é o texto de Riegl publicado aqui, que analisa diretamente as propostas de Dehio também traduzido neste número. Notem que a conferência de Dehio é de 1905 e o texto de Riegl foi publicado ainda naquele ano. É uma dinâmica de troca de ideias veloz, mesmo para os dias de hoje. Já o texto de Dvořák foi escrito com distanciamento temporal de pouco mais de dez anos, mas faz referência àquele ambiente de debate.

Trata-se de um mundo de efervescência intelectual, com expressivas repercussões na prática na época, que possui grande interesse; a produção merece ser explorada de modo mais aprofundado em suas especificidades e nuances dentro do próprio período, na sua fortuna crítica ao longo do último século e naquilo que podem trazer de contribuições para os dias de hoje. Para este artigo, a escolha recaiu em pontuar algumas preocupações que emergem da leitura dos textos, enunciadas nos subtítulos que seguem, que são de interesse para o ambiente brasileiro hoje, mas que sem dúvida podem encontrar repercussões em outros contextos culturais.

#### **As armadilhas de uma leitura limitada**

Como mencionado acima, o conhecimento sobre esse ambiente específico de discussão é limitado no Brasil. Há ainda um problema que diz respeito à forma como os referenciais teóricos são utilizados no país, algo que explorei parcialmente no artigo “Paul Philippot, o restauro arquitetônico no Brasil e o tempo” no número 1 desta revista. Além das questões citadas naquele artigo, há outra forma de desqualificação dos referenciais teóricos, que é uma interpretação enviesada dos textos dos autores. O uso que se faz de Riegl no Brasil é, nesse sentido, muito significativo.

Na maioria das vezes *O culto moderno dos monumentos* é analisado como obra isolada, desconsiderando-se o fato de integrar um projeto de organização legislativa para a tutela dos monumentos da Áustria, composto de três partes: o *Culto*, que é discussão teórica que fundamenta a proposta de lei; o projeto de lei propriamente dito; as disposições para a aplicação da lei, que seria implementada mais tarde, com outra conformação.

Lendo o conjunto de documentos fica claro que, para Riegl, ao atuar nos monumentos, os “valores” por ele teorizados não devem ser aplicados de modo alternado ou indistinto, dependendo da situação; a proposta de lei é baseada essencialmente no respeito ao valor de “antiguidade” (Riegl, 1995: 209). Riegl elege esse valor, no projeto de lei, por considerá-lo o mais inclusivo e respeitoso, que leva em conta integralmente as obras de toda e qualquer fase da produção humana, as várias estratificações de uma mesma obra e as marcas da passagem do tempo; e, ainda, pelo fato de o valor de antiguidade basear-se “na solidariedade com todo o mundo” (Riegl, 1995: 209-211), tutelando, desse modo, o interesse da coletividade e não apenas o de grupos restritos.

Riegl, no texto aqui traduzido, também enfatiza o valor de antiguidade, a partir de uma leitura crítica do panorama de sua época, contrapondo-se tanto às visões de Dehio quanto de Bodo Ebhardt. Quanto à Ebhardt, Riegl critica sua tendência a reconstruir e valorizar mais a forma ideal do que a matéria historicizada (apesar de Riegl fazer uma avaliação nuançada e mostrar o respeito conservativo de Ebhardt por algumas ruínas) e a simplificação de Ebhardt



de considerar a história como parte secundária do próprio trabalho. Já sobre Dehio, apesar das aproximações dos dois autores em relação ao respeito pela obra como transformada pelo tempo, Riegl considera a visão de Dehio ainda limitada a questões histórico-artísticas; contrapõe-se também à ideia de vida nacional como enunciada por ele<sup>2</sup>, para reafirmar a pertinência e a maior abrangência do valor de antiguidade.

O projeto de lei de Riegl permaneceu de difícil acesso até 1995, quando foi republicado em alemão e em Italiano (com tradução de Sandro Scarrocchia<sup>3</sup>), e paulatinamente passou a ser incorporado nas reflexões sobre o austríaco. A compreensão do texto do *Culto* é limitada se for desvinculada do projeto de lei; disso resultam, segundo Scarrocchia (2006: 229), conclusões fantasiosas sobre um Riegl somente especulativo e afastado da prática. Mas, apesar de terem decorrido mais de duas décadas dessa nova fase de difusão do *Culto* como parte de um projeto maior, no Brasil persiste uma interpretação limitada do texto; as propostas do autor são deformadas e é dada ênfase ao “valor” mais conveniente para um dado discurso, sem de fato interpretar o texto de Riegl em suas reais implicações, inclusive deontológicas.

Essa frouxidão teórica não se refere apenas a textos que já têm um século e provêm de um contexto ainda pouco conhecido entre nós. Ocorre também com escritos recentes, como, por exemplo, o de Salvador Muñoz Viñas na *Teoría contemporánea de la restauración*. É interessante notar que Muñoz Viñas (2003: 14) mostra que algumas das ideias que sustentam a sua teoria já haviam sido apresentadas por Riegl no início do século XX. Discorda dos modos de classificação de Riegl, mas aponta seu papel precursor e os alargamentos que trouxe para o campo, ao considerar as diversas formas de apreensão dos bens culturais. Muñoz Viñas, porém, também silencia sobre o fato de o *Culto* ser parte de um projeto tripartite e de Riegl utilizar um dos valores, o de antiguidade, como norteador para a solução dos conflitos.

Muñoz Viñas (2003: 163) menciona uma série de procedimentos a serem postos em ato – negociação, equilíbrio, discussão, diálogo, consenso – para caracterizar a restauração. Dá ênfase às formas de apropriação por parte da comunidade; ao invocar diversos atores envolvidos com a problemática do restauro, lança luzes sobre o intrincado mundo que envolve os bens culturais. Não deixa claro, porém, na mesma medida, quais os princípios que norteariam a resolução de conflitos. Pelo fato de indicar apenas procedimentos, isso pode significar que, dependendo das forças envolvidas e da forma de condução das ações – e quem já participou de uma audiência pública sabe o quanto o encaminhamento dado repercute no resultado final, independentemente do mérito da questão – o mesmo problema, no mesmo tempo e lugar, pode ter soluções completamente opostas. Longe da proposta de Muñoz Viñas a ideia de que impere a lei do mais forte, ou que as soluções sejam aleatórias. Mas, por deixar as bases para a solução de conflito em aberto, alguns autores se têm utilizado de seu texto, no Brasil, para justificar posturas as mais distintas possíveis, como reconstruções, complementos vultosos, substituições maciças, novas construções a partir de projetos, tudo embasado numa “ética” da negociação e na intersubjetividade, usada, na realidade, para proveito próprio.

Esse discurso aparece com frequência em relação à arquitetura moderna; alguns autores, em sua maioria arquitetos, afirmam que, para os exemplares mais reconhecidos e valorizados pela historiografia e pela crítica, o que importa é a “imagem original”, que pode ser reprimada – ainda mais por muitas vezes ser possível consultar o projeto executivo e haver

---

<sup>2</sup> Esse tema de vida nacional, pátria e educação aparece de formas distintas nos textos dos três autores aqui traduzidos, e merece ser explorado em profundidade por estudiosos afeitos ao tema, pelos seus entrelaçamentos com a discussão do período nos países de língua alemã e suas complexas (e trágicas) consequências na primeira metade do século XX.

<sup>3</sup> Ver as considerações do próprio Scarrocchia (2006: 229). O *Culto*, o projeto de lei e as disposições para a aplicação da lei foram publicadas na obra organizada por Scarrocchia (1995), que contém uma antologia de obras de Riegl e de outros autores, desde contemporâneos a Riegl até textos mais recentes, inclusive do próprio Scarrocchia.

abundante documentação fotográfica sobre a obra –, em detrimento da materialidade como transformada pelo tempo e de eventuais transformações e acréscimos. E, para isso, utilizam-se de Muñoz Viñas. Notem que o processo proposto por ele – de negociação, equilíbrio, discussão, diálogo, consenso – não aponta para que exista apenas uma solução plausível para a arquitetura moderna canônica. Para esses arquitetos, a única voz passível de ser ouvida é a deles mesmos, sem levar em conta que qualquer obra arquitetônica tem muitas implicações para outras áreas do conhecimento (história, engenharia, sociologia, antropologia etc.) e para a comunidade de um modo geral, que atribui significados complexos a essas construções que extrapolam, e muito, apenas sua imagem idealizada.

Tanto Riegl, quanto Dehio e Dvořák, enfatizam, com matizes diversos nos textos aqui presentes, a importância de preservar a materialidade da obra, criticando a tônica oitocentista de unidade estilística, as correções e purificações praticadas correntemente naquela centúria na busca de reconstituir uma forma idealizada.

É irônico constatar que, no que se refere à restauração do modernismo canônico, muitos arquitetos atuais que se consideram na vanguarda do pensamento sobre o restauro, contrapondo-se a tudo aquilo que foi construído penosamente no campo disciplinar da restauração desde finais do século XIX, têm um pensamento muito similar ao próprio século XIX, tão vilipendiado por vertentes do modernismo.

#### **“Deus salve os monumentos dos restauradores geniais”**

Essa frase de Dehio é muito significativa da tensão ainda presente na virada do século XIX para o XX entre conservadores e restauradores.

Já há algumas décadas diversos autores, entre eles John Ruskin, William Morris e Camillo Boito, vinham criticando ferozmente o caráter incisivo de grande parte das intervenções realizadas ao longo do século XIX, com a volta a um suposto estado original idealizado, que comportava a supressão de elementos acrescentados ao longo dos séculos e apagava marcas importantes da própria translação da obra no tempo. Isso fazia com que edifícios seculares parecessem novos em folha, causando graves danos à obra como documento histórico e problemas na sua percepção, por reinseri-la de modo violento numa realidade existente, estratificada paulatinamente ao longo do tempo.

Dada a grande quantidade de obras que passaram por esse tipo de ação – basta lembrar os dados reportados por Tschudi-Madsen (1976: 25) que informa que entre 1840 e 1873, 7144 igrejas foram restauradas na Inglaterra, correspondendo a cerca de metade das igrejas medievais no país – não se deve estranhar a virulência de muitas das críticas do período a respeito do restauro: John Ruskin, em 1849, considera a restauração como “uma destruição acompanhada da falsa descrição da coisa destruída” (Ruskin, 2008: 79); Camillo Boito, em 1884, considera os conservadores “homens necessários e beneméritos” enquanto os restauradores são “homens quase sempre supérfluos e perigosos” (Boito, 2002: 37); já Georg Dehio, no texto aqui traduzido, afirma que o “historicismo oitocentista gerou, além de sua filha legítima, a conservação dos monumentos, também um filho ilegítimo, o restauro” (Dehio, 1995: 353).

Boito, porém, ao evidenciar os perigos da restauração, deu passos fundamentais para conter a fúria intervencionista e tornar o restauro um ato culturalmente fundamentado, respeitoso da obra como documento histórico estratificado no tempo, e legítimo. Riegl, por sua vez, lançou bases para superar a oposição entre conservação e restauro e alicerçar uma preservação responsável, preferencialmente conservativa. Dvořák, no texto aqui traduzido (em especial no capítulo 4), mostra o quanto aquilo que era feito em sua época eram falsos restauros, que deveriam ser combatidos, e apresenta um programa daquilo que deve ser, de fato, feito na restauração.

Françoise Choay, ao analisar as transformações naquele período, mostra que a preservação pressupõe o uso de dois instrumentos específicos: uma construção normativa (jurisdição), dando ao projeto seu estatuto institucional; e uma disciplina, solidária e tributária dos saberes históricos na hora da atuação prática, a restauração, que constrói seus instrumentos ao longo do século XIX (vindo de uma larga tradição de releitura de experiências dos séculos anteriores) e adquire seu estatuto epistemológico no início do século XX, justamente com Alois Riegl (Choay, 2011: 22). O restauro assume, desse modo, características de campo disciplinar autônomo, com seus próprios instrumentos teórico-metodológicos e técnico operacionais amadurecidos.

Esse percurso da virada do século seria levado ainda mais adiante por autores como Cesare Brandi no segundo pós-guerra, com uma articulação solidária entre teoria e prática de intervenções, sob a denominação “restauro”, entendido como campo disciplinar autônomo – e não isolado, pois necessita da colaboração de diversos campos do saber – que de fato preserva (e não destrói, como acontecera no século XIX) a obra em sua conformação, sua materialidade e como documento histórico. Além do mais, com o restauro não se volta a estado algum: a obra está numa dada condição e é endereçada a outra, com respeito pleno de seus aspectos documentais, formais e materiais.

A partir desses desdobramentos teóricos e práticos relacionados à intervenção nos bens culturais, a antinomia entre conservação e restauração deveria estar superada nos dias de hoje. Ricardo Dalla Negra (2017: 35-37), por exemplo, contrapõe-se ao que considera incoerência no uso dos dois termos na Itália atualmente, afirmando que, a partir desse processo de revisão iniciado em finais do século XIX, o restauro só pode ser denominado como tal se tiver como objetivo, de fato, a conservação; e não faz sentido evitar o uso do termo restauro e substituí-lo por conservação apenas porque “restauro” evoca modos de intervenção de outros momentos históricos, que hoje não mais compartilhamos<sup>4</sup>. Ou seja, a visão oitocentista de restauro foi superada, na teoria e na prática, e se o restauro não tiver como finalidade a conservação, não pode ser considerado como tal. Para ações que não tem por objetivo central a conservação o autor propõe o termo reestruturação. Enquanto a restauração tem por intuito a conservação e a “resolução do texto”, a reestruturação é uma recuperação de tipo genérico, não-conservativo, que tem por finalidade primordial a transformação do texto (Dalla Negra, 2017: 39). Segundo Dalla Negra, tampouco há sentido em falar de restauro de repristinação, tanto no sentido histórico como na atualidade, pois essas intervenções “sempre comportaram (e ainda comportam) uma modificação fraudulenta do texto arquitetônico sobre o qual se intervém” (Dalla Negra, 2017: 35), tema sobre o qual Dvořák (2008: 95) também se detém.

Dehio, dado o período em que escreveu o texto, era compreensivelmente reticente em relação aos restauradores “artistas”, entendidos como aqueles que praticavam a livre e arbitrária criação artística em busca da unidade estilística, principalmente no que concerne aos complementos excessivos e injustificados. Contrapunha essa postura à conservação, que deveria recair no campo histórico-crítico e considera que a criatividade artística não deva ser vinculada ao campo da conservação.

Dehio invoca Deus para nos proteger dos restauradores; já Manfredo Tafuri, noventa anos depois, vai atribuir à graça divina os méritos da intervenção de Carlo Scarpa no Castelvecchio de Verona:

---

<sup>4</sup> Notem que B. Paolo Torsello (2005: 15), que se aproxima à linha conhecida na Itália como “conservação integral”, mostra que o restauro é reconhecido no país como disciplina e a conservação não o é.



CASTELVECCHIO E PONTE SCALIGERO, VERONA. Imagem: Domínio público.

*Creio que Scarpa tenha feito uma obra de excepcional importância qualitativa [...] válida em relação à cultura daquelas décadas. Ademais, aquilo que era permitido a Carlo Scarpa não deve ser permitido a um seu imitador nem a um profissional normal... Scarpa conseguia, mesmo massacrando um monumento, oferecer-nos uma obra de grande validade. Isso ocorria pela graça da Deus, e nem todo têm a graça (Tafuri, 1997: 98)<sup>5</sup>.*

A contraposição conservação-restauro, deveria estar superada mas, como é possível ver em Tafuri (e em outros autores mais recentes) ainda persiste. Por isso as análises de Dalla Negra que, no caso específico do Castelvecchio, mostra como Tafuri atribui ao restauro uma finalidade prevalentemente transformativa (e não conservativa, que Tafuri associa à conservação), e continua:

*Para além do fato de um “massacre” de um edifício não poder ser consentido a nenhuma pessoa, apesar de esse tipo de operação estar na ordem do dia, o problema verdadeiro é que as nossas universidades induzem as novas levas de arquitetos a sentir-se sempre investidos de uma tal “graça” acostumados que são a seguir os péssimos exemplos que provem da chamada elite dos arquitetos (Dalla Negra, 2017: 43).<sup>6</sup>*

<sup>5</sup> Cita original: *Io credo che Scarpa abbia dato un’opera di eccezionale importanza qualitativa [...] valida in rapporto alla cultura di qui decenni. Inoltre, quello che era permesso a Carlo Scarpa non va permesso né a un suo imitatore né a un normale professionista. [...] Scarpa riusciva, anche massacrando un monumento, a darci un’opera di alta validità. Questo avveniva per grazia di Dio, e non tutti hanno la grazia.*

<sup>6</sup> Cita original: *Al di là del fatto che un “massacro” di un edificio storico non può essere consentito ad alcuno, sebbene tali operazioni siano all’ordine del giorno, il problema vero è che le nostre università inducono le nuove leve di architetti a sentirsi sempre investiti di una tale “graça”, avvezzi come sono a seguire i pessimi esempi che provengono dalla cosiddetta élite degli architetti.*

Para que não tenhamos de recorrer a Deus para salvar aquilo que nós mesmos reconhecemos como bens culturais, os três textos aqui traduzidos trazem elementos de grande interesse no que respeita à formação e à deontologia profissional daqueles que trabalham com bens culturais, preconizando o amplo respeito pela obra como estratificada pelo tempo.

### **A atualidade dos perigos enunciados por Dvořák**

Dvořák abre seu primeiro capítulo enunciando os perigos (Dvořák, 2008: 67-68) que ameaçam os monumentos, discorre longamente sobre eles, associando diversas questões correlatas. É possível encontrar ressonâncias de certos aspectos até os dias de hoje; gostaria de chamar atenção para alguns deles: o comércio da arte, as ideias equivocadas de progresso, e o entrelaçamento dessas questões com a cobiça e com o contexto.

Dehio mostra que o comércio da arte tem seu lado útil, mas chama a atenção para o lado destrutivo, que considera ser o prevalente. Também Dvořák (2008: 75) evidencia os perigos dessas ações sem controle e o empobrecimento que disso resulta. Ambos mostram as consequências nefastas e ressaltam o fato de que esses objetos têm seu significado histórico e artístico atrelado ao contexto para o qual foram criados: removê-los significa apagar esse valor.

A discussão desse tema tem antecedentes ilustres e de grande interesse; um deles, talvez o pioneiro por sua veemência, tenha sido Quatremère de Quincy em suas *Cartas a Miranda*, de 1796<sup>7</sup>. O autor colocou-se frontalmente contra a política oficial do Diretório de remover as obras de países ocupados pelo exército francês para deslocá-las para a França. Ao combater aquilo que era denominado oficialmente como “repatriação”, Quatremère invoca diversos argumentos, o principal deles a descontextualização das obras de arte, mas também questões ligadas à mercantificação, que nos dias de hoje têm consequências ainda mais trágicas, pelos estragos que a exploração arqueológica e comércio ilegais de obras está causando em diversas áreas do globo, ademais por sua associação a processos pouco claros de circulação de dinheiro que acabam por financiar atividades escusas.



QUATREMÈRE DE QUINCY. Gravuta por François Bonneville, cr. 1787. Imagem: Domínio público.

<sup>7</sup> Publicadas recentemente no Brasil. Ver: Kühl, Paulo, Kühl, Beatriz (eds.) (2016).

Édouard Pommier (1989: 46-47) nota como algumas expressões utilizadas por Quatremère, como fardos de mercadorias, joias, tarifa, valor, não é fortuita, denotando aspectos de uma perigosa ameaça para a arte: ser considerada prioritariamente como objeto, que tem um preço e que entra no circuito das mercadorias. Em seu texto, Quatremère antecipa, de maneira quase profética, ressalta Pommier, dois perigos para os monumentos e para a arte: a comercialização e a fetichização das obras, opondo a essas ameaças um dos valores que a arte e os monumentos possuem, o de ter uma história.

No que respeita ao contexto, Quatremère acentua que as obras de arte são apreciadas de modo mais efetivo juntamente com outras da mesma época, possibilitando compará-las com as escolas que as precederam e sucederam. O autor questiona se ao deslocar esses objetos, serão também trazidas as razões físicas e morais das diversas maneiras de elaborar a arte, enfatizando a necessidade de preservar as obras de arte em seu contexto, e a importância capital desse contexto, que é entendido pelo autor de modo alargado: abarca aspectos como o clima, as formas da natureza, as fisionomias, as lembranças e as tradições locais, os jogos, as festas. Quatremère trabalha de modo articulado com aquilo que hoje chamamos de patrimônio material e imaterial, mostrando sua inter-relação e o fato de serem incidíveis. Antonio Pinelli (1978: 53-55) evidencia o quanto a proposta de Quatremère foi precursora ao salientar a importância do tecido conectivo, a variedade de escolas numa mesma época e a estratificação das escolas no tempo, além da indivisibilidade e caráter orgânico da cultura e a importância do contexto, artístico, histórico, cultural e físico<sup>8</sup>. Outro aspecto enfatizado pelo autor é o fato de os bens culturais serem entendidos como bem comum, que pertencem a toda Europa e não apenas a um país, tema que ressoa no texto de Riegl, que se contrapõe à visão nacional de Dehio, que considera mais limitada. Desse modo, Quatremère, Dehio e Dvořák mostram como a cobiça atua como fator desagregador em diversos níveis.

Sobre as questões ligadas à noção equivocada de progresso, vale levantar uma série de argumentos. Aspecto essencial que transparece no texto de Dvořák é a importância da manutenção e da conservação constantes para assegurar que o bem permaneça o mais longamente possível: consolidar e proteger, em vez de renovar, e não ultrapassar determinados limites para não recair em extremos como refazer tudo o que falta ou substituir aquilo que está danificado. Pois, ao superar determinados limites, a obra

*[...] se assemelha, depois da restauração, a uma construção nova e sem interesse, da qual desapareceram a poesia, a atmosfera e o fascínio pitoresco que a envolviam. O resultado da restauração, que geralmente está associado a altos custos, não é a permanência, mas a destruição e a deformação (Dvořák, 2008: 99)<sup>9</sup>.*

O autor enfatiza, porém, que isso não significa imobilismo, afirmando ser possível adaptar uma casa às demandas do presente, e continua: se é possível adaptar uma casa, é possível adaptar uma cidade inteira (Dvořák, 2008: 77).

Dvořák preconiza que se leia o bem a partir de suas especificidades e não de fórmulas universais; problematiza a destruição de diversas fases para uma volta a um suposto estado original – temas, como visto, também presentes em Riegl e Dehio – e coloca-se absolutamente contra os preconceitos estilísticos. Dvořák mostra os perigos de uma preservação pautada pela preferência artística de um dado momento, que considera apenas alguns tipos de

<sup>8</sup> Para esses temas e bibliografia complementar ver Paulo e Beatriz Kühl (2016).

<sup>9</sup> Deve-se notar, porém, que na parte final de seu escrito, quando oferece alguns conselhos práticos – alguns dos quais de grande pertinência e atualidade – no que se refere ao reboco e pintura de edifícios “modestos”, apresenta uma sugestão não devidamente meditada: pintar o exterior de cinza e o interior de branco (item 4b).

expressões como válidas. Mostra que essa unilateralidade de críticos e de artistas foi duplamente negativa para os bens legados por outras épocas, pois não apenas havia predileção por um dado momento histórico, como também os testemunhos de outras épocas menos valorizadas eram destruídos. Desse modo, os excluídos eram desconsiderados nas políticas de preservação e eram ainda eliminados por preconceito estilístico. Retoma, como já preconizava Riegl, a importância de uma sólida deontologia profissional e de não agir segundo preconceitos de uma dada época.

Apesar de mais de um século ter decorrido entre os textos dos três autores e o presente, essa lição ainda não foi verdadeiramente incorporada na nossa prática. Mesmo com todas as mudanças ocorridas nas últimas décadas no Brasil, com a ampliação crescente da noção de patrimônio, ainda é perceptível algumas censuras estilísticas, como em relação a manifestações do ecletismo tardio, que enfretam resistência por serem consideradas equívocos em vez de uma manifestação legítima de seu tempo.

Além de atuar sem preconceitos estilísticos, é essencial, em intervenções em edifício ou áreas de interesse cultural, que o projeto seja desenvolvido a partir de pormenorizada leitura da obra (de sua materialidade, conformação, aspectos documentais), como transformada pelo tempo, da paisagem em que está inserida, também como estruturada ao longo do tempo, e seja sensível às diversas formas de apreensão por parte da comunidade. Isso vale também para edifícios novos construídos em áreas historicizadas, que devem partir de leitura do conjunto, tema que está presente no texto de Dehio, que preconiza o respeito pelas relações e pela volumetria, usando formas modernas<sup>10</sup>.

Essa capacidade de leitura, no Brasil, aparece em casos isolados e esporádicos; deveria, ao contrário, ser a tônica de aproximação ao problema. Claudio Varagnoli (2007: 837), ao analisar casos de intervenção, mostra como, em alguns projetos, a relação entre novo e antigo é ambígua: a preexistência é pesadamente manipulada, apenas para servir de veículo para o projeto do novo, reduzindo o seu papel ao de mero pré-texto.

Persistem até hoje uma série de preconceitos contra o restauro<sup>11</sup>, alguns deles provenientes também de formação deficiente e da postura de alguns arquitetos. Roberto Pane já criticava isso em 1967 (em texto republicado em 1987), ao evidenciar a importância de formas de colaboração e a subordinação dos projetos de restauro a um objetivo comum (transmitir as obras da melhor maneira possível ao futuro, respeitando seus aspectos documentais, formais e materiais), afirmando que falta apenas fazer com que os arquitetos entendam isso, pois "com muita frequência asserem o culto da personalidade e a irresponsabilidade social" (Pane, 1987: 199).

Em muitos casos a preexistência é vista como pré-texto, algo que pode ser livremente rasurado, apagado, sobrescrito. É necessário, ao contrário, entender o texto para desenvolver a linguagem da nova proposta de modo respeitoso. Isso tem sido pouco praticado na formação dos arquitetos no Brasil; muitas vezes, nos exercícios de projeto, aquilo que existe não é considerado como dado fundamental: é apenas um estorvo a ser ignorado, ou um pré-texto, para a manifestação contemporânea.

De interesse são também as colocações de Maurizio Calvesi, analisadas por Giovanni Carbonara, feitas como prefácio à publicação do texto de Dvořák em italiano. Calvesi, examinando as formas de relação com o passado, mostra que:

---

<sup>10</sup> Esse tema tem desdobramentos importantes também nas disposições para a aplicação da lei de Riegl (1995: 225). Merece ser tratado de modo aprofundado, mas escapa aos objetivos deste artigo.

<sup>11</sup> Para alguns desses problemas ver Kühl 2016 e 2017.

*[...] o fanático pela repriminção e os estripadores são animados por uma ideologia igual e só aparentemente contrária: o estripador julga monumentos e testemunhos do passado apenas como um estorvo, correndo para o futuro, o que exige vias retas e velozes; o fanático da repriminção é projetado em direção a um passado remoto, não menos mítico e anistórico, em uma fuga igualmente imprudente e apressada (Carbonara, 1997: 367)<sup>12</sup>.*

Junto com eles, Calvesi situa os embelezadores. Carbonara mostra que as colocações de Calvesi são eficientes por situar "ao longo de um único eixo de distorção histórica os fanáticos da repriminção, em fuga para um passado mítico, os estripadores, correndo para o futuro e os embelezadores, que são aqueles que mitificam de forma anistórica o presente" (Carbonara, 1997: 367)<sup>13</sup>.

Pelo fato de uma preservação fundamentada impor certos limites às intervenções nos bens culturais, há muitos arquitetos que veem o restauro como instrumento insuficiente e inadequado para que o bem possa ser inserido na realidade socioeconômica e cultural contemporânea (esse preconceito existe também em outros setores, como o político, mercado imobiliário etc.): acham que o projeto deva ter total liberdade. Não fazem o paralelo com o projeto do novo, em que também existem fatores que condicionam o partido de projeto (as dimensões do terreno, o programa, o orçamento, a legislação etc.), mas que não anulam o ato criativo; pelo contrário, as limitações devem ser entendidas como impulso para novas soluções. O restauro tem também condicionantes, que derivam das razões por que preservamos, que devem ser explorados de modo propositivo para atingir uma renovada configuração da obra, que contemple questões econômicas e de uso, mas que não as tomem como fatores únicos e determinantes de modo isolado. Deve articular-se com a preexistência, sem negá-la, obliterá-la, ou imitá-la, e propor uma renovada e respeitosa sintaxe.

Apesar de existirem variados exemplos de restauro que dão conta de uma série de questões, articulando teoria e prática, é recorrente uma atuação respeitosa ser taxada de inviável, tanto do ponto de vista econômico, quanto do ponto de vista técnico.

Dvořák (2008: 84) já alertava: "[...] muitas vezes, a 'modernização e embelezamento' da cidade são apenas um pretexto, uma vez que a verdadeira motivação encontra-se nos ganhos obtidos pelos especuladores imobiliários, em prejuízo da comunidade". Infelizmente até hoje não foram feitos exames comparativos detalhados de custos no Brasil, mas, tomando por base estudos realizados no exterior, uma restauração criteriosa não é necessariamente mais custosa do que uma intervenção mais invasiva<sup>14</sup>. Restauros bem feitos podem custar menos do que "renovações" radicais e não inviabilizam o reaproveitamento da obra para funções contemporâneas, tanto no que respeita a questões práticas, quanto econômicas; pelo contrário<sup>15</sup>.

---

<sup>12</sup> Cita original: *[...] il fanatico dei ripristino lo sventratore sono animati da una ideologia uguale e solo apparentemente contraria: lo sventratore giudica monumenti e testimonianze del passato alla stregua di un puro ingombro, nella corsa verso un avvenire che esige strade diritte e veloci; il fanatico del ripristino è proiettato verso un passato remoto non meno mitico ed astorico, in una fuga altrettanto inconsulta e frettolosa.*

<sup>13</sup> Cita original: *lungo un unico asse di distorsione storica, dei fanatici del ripristino in fuga verso un passato mitico, degli sventratori, in corsa invece verso il futuro, e degli abbellitori, mitizzanti in forma antistorica il presente.*

<sup>14</sup> Exemplo é descrito por Simona Salvo (2006): a restauração das fachadas do arranha-céu da Pirelli, em Milão, projeto de Gio Ponti (construído entre 1956 e 1960). Estudos conscienciosos levaram a projeto fundamentado e obra bem sucedida, em prazos reduzidos (estudos: julho-dezembro de 2002; projeto executivo: março de 2003; obras concluídas em abril de 2004). O custo foi cerca de 20% menor do que o orçamento para a substituição da fachada contínua, apresentado por equipe de especialistas que considerara as fachadas originais irrecuperáveis do ponto de vista técnico e que, mesmo se o fossem, não teriam um desempenho de isolamento térmico e acústico adequado. As fachadas restauradas têm um desempenho técnico igual ao superior ao das melhores fachadas contemporâneas

<sup>15</sup> Para esses temas, ver Kühl (2017).



O fato é que uma intervenção fundamentada é fruto de processo multidisciplinar, que dá origem a projeto e memorial pormenorizados; isso não resulta necessariamente num processo mais demorado em sua totalidade, mas implica uma fase de estudos e de projeto mais alargada e uma fase de obra mais curta. É o raciocínio inverso do que ocorre atualmente, em que projetos provêm de estudos insuficientes e as obras atrasam, pois ocorrem demasiados imprevistos. A partir de estudos consistentes, os custos são mais controláveis e comportam menos aditamentos orçamentários resultantes de aspectos não controlados anteriormente. A margem de lucro provavelmente será menor, mas, ainda assim, a operação pode ser lucrativa e viável. É essencial, portanto, não confundir viabilidade com lucro máximo, nem uma legítima necessidade de rentabilidade com ganância desenfreada<sup>16</sup>.

### **A importância do ambiente; a extrapolação para a paisagem**

É de grande relevância a forma como os três autores tratam da questão do ambiente em que estão inseridos os bens culturais.

Dehio afirma categoricamente ser necessário tutelar também o ambiente dos monumentos e que as construções não devem ser isoladas, pois não são peças de museu; mostra ainda que um monumento pode ser destruído também indiretamente, com ofensas ao seu ambiente. Esse é um ponto também explorado por Cesare Brandi, na *Teoria da restauração*, de 1963, com outro respiro e abrangência, ao tratar da “restauração preventiva” (Brandi, 2008: 97-109).

Notem que as afirmações de Dehio precedem em décadas aquilo que consta do documento conhecido como *Carta de Atenas*, de 1931, resultado da reunião científica organizada pelo Escritório Internacional de Museus, da Sociedade das Nações. No documento, a preocupação é não prejudicar as visuais do monumento.



PARTENON. Gravura do Frédéric Martens, 1842. *Imagem: Domínio público.*

---

<sup>16</sup> Vale ainda lembrar dados da ONG Transparency International, citados por Joseph Rykwert (La Cecla, 2008: 25), mostram que 78% do dinheiro de corrupção do mundo passa pela construção civil.

No período entre as publicações dos textos de Riegl e Dehio e o de Dvořák, vale notar as propostas contidas nos dois artigos de Gustavo Giovannoni na revista quinzenal *Nuova Antologia*, de 1913: “Vecchie città ed edilizia nuova” e “Il diradamento edilizio dei vecchi centri”. O primeiro é dirigido às teorias relacionadas ao urbanismo, abrangendo temas como a transformação da cidade existente, ampliação, adensamento, circulação, coordenação entre “cidade velha” e “cidade nova”, trabalhando também com os conflitos entre as exigências de modernização e expansão e a necessidade de preservar (e mostrando ser possível e viável trabalhar através de uma chave conservativa); o segundo, vale-se da fundamentação teórica do primeiro, e estabelece método para intervenções em áreas urbanas de interesse para a preservação. Constituem uma exposição sistematizada do modo de encarar a cidade como organismo complexo, a ser trabalhado em sua inteireza, abordando a relação entre cidade existente, novas áreas de expansão e zonas de interesse para a preservação de maneira articulada.

Mesmo não sendo um texto voltado diretamente para as questões de preservação na escala urbana, Dvořák vai mais além do que Dehio. Abre o seu *Catecismo* falando da cidade de N.; sobressai em sua descrição a preocupação com a composição do todo, amalgamada com o tempo, a unidade, mesmo na diversidade temporal, tipológica e estilística dos elementos que a compõem. Seu interesse vai dos objetos do cotidiano (em especial no capítulo 3) até o conjunto como um todo, com a paisagem entendida de maneira mais abrangente, a ponto de dedicar um dos itens do final de seu texto à paisagem rural e urbana (Dvořák, 2008: 122-123).

Tema dos mais emblemáticos e de grande atualidade é enunciado de modo pioneiro por Riegl: a questão das belezas naturais. Riegl critica Dehio por tê-lo deixado de fora em seu artigo. Riegl considera uma forma elevada de necessário altruísmo a tutela também daquilo que não foi criado pelo homem, os monumentos naturais. Dvořák (2008: 86) também menciona que o tema das belezas naturais ganha significação crescente, mas é em Riegl que a questão aparece com o maior destaque.

Essas discussões em ambiente de língua alemã são de grande interesse. É significativo que apareça na Constituição da República de Weimar (1919) que, apesar de ter tido vida curta, introduziu de modo precursor o tema como matéria constitucional, como mostra Salvatore Settis (2010: 129): do artigo 150 consta que os monumentos de arte, de história e naturais, além da paisagem, gozam da proteção do Estado.

Cabe ainda lembrar que, do ponto de vista do método do restauro, Brandi, na *Teoria da restauração*, colocará no mesmo plano da conservação de obras de arte aquilo que obra de arte não é, como inteiros ambientes urbanos (Brandi, 2004: 106-107) e também as belezas naturais (Brandi, 2004: 68-69), que, mesmo não sendo produto do fazer humano são equiparadas às obras de arte.

Num momento em que as questões relacionadas ao ambiente natural têm um merecido destaque e aparecem na preocupação de diversas disciplinas como a ecologia e a geografia, por exemplo, é importante retomar um tema que tem sido tratado por poucos autores em tempos recentes. Paolo D’Angelo (2001) chama a atenção para o paradoxo de ter crescido enormemente a sensibilidade em relação à paisagem, mas que do ponto de vista conceitual é cada vez mais assimilada, e reduzida, a ambiente natural, algo que gera confusão. O autor mostra que ambiente é um fato físico, descritível cientificamente, enquanto a noção de paisagem, do ponto de vista da cultura, é um fenômeno perceptivo e recai também no âmbito da experiência estética. Ele não coloca em dúvida a legitimidade de considerar o ambiente do

ponto de vista físico ou a necessidade de sua proteção. Mas a paisagem, quando abordada por naturalistas, geógrafos ou em sentido estético, tem em conta fatores diferentes, cada qual com sua legitimidade; as questões envolvidas não podem ser tratadas do mesmo modo. A proteção do ambiente, continua o autor, não é a proteção da paisagem em sentido estético; esta requer consciência do caráter cultural e histórico, e significa reconhecer a identidade estética dos lugares.

Retomar a discussão sobre belezas naturais e sobre a paisagem, temas que aparecem de modo embrionário nos textos aqui presentes, a partir de referenciais mais propriamente culturais e aprofundando o problema do ponto de vista da estética, como preconiza D'Angelo, é de grande interesse para reflexões futuras. Nossos três autores deixam, desse modo, sementes para discussões que são de grande atualidade.

### À guisa de conclusão

Os temas abordados neste artigo não têm por intuito esgotar as questões que os textos traduzidos nesta revista trazem para a reflexão dos dias de hoje, mas apontam a pertinência e atualidade dessas discussões. Para além das divergências e nuances entre o pensamento dos três autores, um ponto que invoco para concluir este artigo é a busca, comum a todos eles, de uma abordagem coerente, que guie do ponto de vista ético as intervenções nos bens culturais. Pelas propostas presentes nos textos, as obras devem ser tratadas segundo método e critérios rigorosos, e não estar à mercê de relativismos cômodos. A partir de propostas com as aqui presentes, as intervenções passam, paulatinamente, a se afastar do empirismo pedestre e a ser filiadas ao pensamento crítico de um dado período. Com base em princípios consistentes, ancorados nas razões pelas quais preservamos os bens culturais, é possível superar tanto atitudes ditadas por predileções individuais, que qualquer ser pensante possui, quanto uma maior ou menor apreciação de um dado presente histórico em relação às manifestações culturais de outros períodos, e agir em acordo com uma sólida deontologia profissional.

\*

### Referências

- Boito, Camillo (2002) *Os restauradores*, trad. Paulo M. Kühl e Beatriz M. Kühl, Ateliê Editorial, Cotia.
- Brandi, Cesare (2004) *Teoria da restauração*, trad. Beatriz M. Kühl, Ateliê Editorial, Cotia.
- Buls, Charles (1903) *La restauration des monuments anciens*, Weissenbruch, Bruxelles.
- Carbonara, Giovanni (1997) *Avvicinamento al restauro*, Liguori, Napoli.
- Choay, Françoise (2011) *O patrimônio em questão*, trad. João Gabriel Alves Domingos, Fino Traço, Belo Horizonte.
- Cloquet, Louis (1901) "La restauration des monuments anciens", *Revue de l'art chrétien* (XLIV): 498-503.
- Dalla Negra, Ricardo (2017) "Architettura e presistenza: quale centralità", *in*: Marcello Balzani, Ricardo Dalla Negra (a cura di), *Architettura e presistenze*, Skira, Milano, pp. 34-65.
- D'Angelo, Paolo (2001) *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Laterza, Roma.
- Dehio, Georg (1995) "La protezione e la cura dei monumenti nell'Ottocento", *in*: Sandro Scarrocchia (a cura di), *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti*, Accademia Clementina di Bologna, Bologna, pp. 347-357.

- Dvořák, Max (2008) *Catecismo da preservação de monumentos*, trad. Valéria Alves Esteves Lima, Ateliê Editorial, Cotia.
- Fernandes, Fernanda (2016) "História, preservação e projeto. Entre passado e o futuro", *Vitruvius* [<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/17.195/6173>] (consultado em 22 de agosto de 2017).
- Kühl, Beatriz M. (2016) "Desconstruindo os preconceitos contra a restauração", *Revista Restaura* (0) [<http://web.revistarestauro.com.br/desconstruindo-os-preconceitos-contr-a-restauracao/>] (consultado em 1 de setembro de 2017).
- Kühl, Beatriz M. (2017) "Questões contemporâneas de restauro: a viabilidade da restauração", in: Rosío Fernández Baca Salcedo, Vladimir Benincasa (eds.) *Questões contemporâneas. Patrimônio arquitetônico e urbano*, Canal 6, Bauru.
- Kühl, Paulo, Kühl, Beatriz (eds.) (2016) *Quatremère de Quincy. Cartas a Miranda*, Ateliê Editorial, Cotia.
- La Cecla, Franco (2008) *Contro l'architettura*, Boringhieri, Torino.
- Levy, Hannah (1941) "A propósito de três teorias sobre o barroco", *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* (5): 259-284.
- Muñoz Viñas, Salvador (2003) *Teoría contemporánea de la restauración*, Síntesis, Madrid.
- Nakamura, Adriana (ed.) (2010) *Hannah Levy no Sphan: história da arte e patrimônio*, Iphan, Rio de Janeiro.
- Pane, Roberto (1987) *Attualità e dialettica del restauro*, Solfanelli, Chieti.
- Pinelli, Antonio (1978-1979) "Storia dell'arte e cultura della tutela. Le 'Lettres à Miranda' di Quatremère de Quincy", *Ricerche di Storia dell'Arte*, 1978-79 (8): 43-62.
- Pommier, Édouard (1989) "La Révolution et le destin des œuvres d'art", in: Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie (1796)*, Macula, Paris, pp. 7-83.
- Riegl, Alois (1995) "La legge di tutela dei monumenti", in: Sandro Scarrocchia (a cura di), *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti*, Accademia Clementina di Bologna, Bologna, pp. 207-221.
- Riegl, Alois (2006) *O Culto Moderno dos Monumentos: sua essência e sua gênese*, trad. Eliane Ribeiro Peixoto e Albertina Vicentini, Editora da Universidade Católica de Goiás, Goiânia.
- Riegl, Alois (2014) *O culto moderno dos monumentos*, trad. Werner Rothschild Davidsohn e Anat Falbel, Perspectiva, São Paulo.
- Ruskin, John (2008) *A lâmpada da memória*, Ateliê Editorial, Cotia.
- Salvo, Simona (2006) "Arranha-céu Pirelli: crônica de uma restauração", *Designio* (6): 69-86.
- Scarrocchia, Sandro (ed.) (1995) *Alois Riegl: Teoria e prassi della conservazione dei monumenti*, Accademia Clementina di Bologna, Bologna.
- Scarrocchia, Sandro (2006) *Oltre la storia dell'arte: Alois Riegl vita e opere di un protagonista della cultura viennese*, Christian Marinotti Edizioni, Milano.
- Settis, Salvatore (2010) *Paesaggio, costituzione, cemento*, Einaudi, Torino.
- Tafuri, Manfredo (1997) "Intervista a Baglione e Pedretti", in: Bruno Pedretti (a cura di), *Il progetto del passato*, Mondadori, Milano, pp. 86-100.
- Torsello, B. Paolo (2005) "Che cos'è il restauro?", in: B. Paolo Torsello (a cura di), *Che cos'è il restauro? Nove studiosi a confronto*, Marsilio, Venezia, pp. 9-17.
- Tschudi-Madsen, Stephan (1976) *Restoration and anti-restoration*, Universitetsforlaget, Oslo.
- Varagnoli, Claudio (2007) "Antichi edifici, nuovi progetti", in: Alberto Ferlenga, Eugenio Vassallo e Francesca Schellino (a cura di), *Antico e nuovo. Architetture e architetture*, Il Poligrafo, Padova, pp. 841-860.

Versión del texto  
en ESPAÑOL



# Las ideas sobre preservación en el comienzo del siglo XX en países de lengua alemana: algunas lecciones para el Brasil de hoy

BEATRIZ MUGAYAR KÜHL

*Traducción de María Sabina Uribarren*

## **Resumen**

*El objetivo de este artículo es analizar propuestas contenidas en los textos de Riegl, Dehio y Dvořák traducidos en este número de la revista, y que hoy son de interés para el ambiente brasileño. La forma en la que los escritos de esos autores son incorporados en Brasil es presentada de manera sucinta, para luego destacar temas que emergen de su lectura, que permanecen actuales y que pueden encontrar repercusiones en otros contextos culturales. Entre ellos se pueden citar cuestiones que estructuran los subtemas del artículo, como problemas en el modo de utilizar referenciales teóricos de la preservación; la tensión conservación-restauración y las formas de intervenir en bienes culturales; la actualidad de los peligros que amenazan los bienes culturales, como fueron enunciados por Dvořák; la importancia del ambiente en que los bienes están insertados y la cuestión del paisaje. Apuntando algunas convergencias y divergencias entre los autores y ramificaciones en el debate contemporáneo en Brasil, en este artículo se destaca la importancia de un enfoque coherente en el método y en los criterios empleados, para guiar, desde el punto de vista ético, las intervenciones en los bienes culturales.*

**Palabras clave:** Bienes culturales, conservación, restauración.

## **Introducción**

El conocimiento y análisis crítico de la producción en lengua alemana sobre preservación es todavía muy limitado en Brasil. Esto se debe en parte a la limitación con el idioma —pues es relativamente restringido el número de estudiosos que domina el alemán en el país— y, también, por la dificultad de acceso a algunos textos. Si esto permanece como un obstáculo hasta la actualidad, era un problema todavía más difícil de ser superado a principios del siglo XX. Las investigaciones actuales acerca de la preservación aún no han relevado ninguna repercusión de los autores de lengua alemana en nuestros debates sobre el tema a principios de aquel siglo.

En cuanto a la producción científica actual, los historiadores del arte han estado, desde hace algunas décadas, explorando los escritos de Alois Riegl y Max Dvořák dirigidos a la Historia del Arte. Ejemplo pionero es el texto de Hannah Levy, historiadora del arte de origen alemán que se trasladó a Brasil en 1937 y ahí permaneció por diez años; en su artículo sobre el barroco, de 1941,<sup>1</sup> moviliza y da a conocer las teorías de Heinrich Wölflin, Max Dvořák y Leo Balet. La discusión sobre el pensamiento de Riegl y Dvořák en el campo de la preservación, sin embargo, es más reciente —en especial a partir de los años 1990—, y más limitada, siendo utilizados pocos escritos en ese sentido.

---

<sup>1</sup> Para este tema véase Fernanda Fernandes (2016). Sobre el papel de Hannah Levy en Brasil, véase, por ejemplo, el libro coordinado por Adriana Nakamura (2010).



RIO DE JANEIRO, CA.1900. Imagen: Dominio público.

De Riegl, la fuente es sobre todo *El culto moderno de los monumentos*, que recibió dos traducciones brasileñas en los últimos años: una hecha en 2006 por Eliane Ribeiro Peixoto y Albertina Vicentini a partir de la edición francesa de 1984 (traducida del alemán por Daniel Wiczorek), publicada en Goiania por la Editora de la Universidad Católica de Goiás; la otra, traducida por Werner Rothschild Davidsohn y Anat Falbel directamente del alemán, fue publicada en 2014 por la editorial Perspectiva, de San Pablo. Hay también una edición portuguesa de 2013 (Edições 70), pero es poco usada por nosotros. Hasta las recientes publicaciones en Brasil, eran sobre todo la citada edición francesa y la edición española de 1987 (con traducción de Ana Pérez López) las más utilizadas.

En el caso de Dvořák, éste comenzó a obtener más atención en el campo de la preservación a partir de la publicación del *Catecismo para a preservação de monumentos* en 2008, por Ateliê Editorial, con traducción de la historiadora del arte Valéria Alves Esteves, de Lima, y con ensayos introductorios de ella misma, del historiador del arte Jens Baumgarten y de mi autoría. Éste es el primer y único tratado de Dvořák sobre preservación publicado en Brasil.

A pesar del impacto que esas publicaciones tuvieron y tienen en nuestro ambiente, es posible notar, en principio, que utilizamos un universo bibliográfico muy limitado. Otros textos de los autores citados son prácticamente desconocidos en Brasil y no tienen traducción al portugués. Los autores importantes de lengua alemana, como Georg Dehio, aquí publicado, o Paul Clemen, son poco conocidos en el país, siendo sus ideas movilizadas por un número muy restringido de estudiosos, principalmente a partir de las traducciones al italiano publicadas por Sandro Scarrocchia (1995). Incluso los escritos y profesionales relevantes en ese periodo para la restauración, de otros ambientes culturales, como los belgas Louis Cloquet (1901) y Charles Buls (1903), son poco trabajados.



PAUL CLEMEN  
*Imagen: Dominio público.*



FUENTE DE CHARLES BULS  
*Imagen: Dominio público.*



De ese modo, cuando se analiza en Brasil a Riegl y a Dvořák, se hace generalmente a partir del contenido intrínseco de pocos textos y de su relación con el cuadro más general de las transformaciones, a lo largo de la historia, de las discusiones sobre preservación del patrimonio cultural. Sin embargo, son poco analizados de forma profunda a partir del papel de esos textos, en el marco de la producción más amplia de los autores y en las interrelaciones, contraposiciones y diálogos con otros interlocutores de aquella misma época.

Testimonio de interlocución es el texto de Riegl publicado aquí, que analiza directamente las propuestas de Dehio, también traducido en este número. Observen que la conferencia de Dehio es de 1905 y el texto de Riegl se publicó ese mismo año. Es una dinámica de intercambio de ideas veloz, incluso en la actualidad. Ya el texto de Dvořák fue escrito con una distancia temporal de poco más de diez años, pero hace referencia a aquel ambiente de debate.

Se trata de un mundo de efervescencia intelectual, con expresivas repercusiones en la práctica de la época, que tiene gran interés; la producción merece ser explorada de modo más profundo en sus especificidades y matices dentro del propio periodo, en su fortuna crítica a lo largo del último siglo y en lo que pueden aportar como contribuciones para estos días. Para este artículo, la elección recayó en puntuar algunas preocupaciones que surgen durante la lectura de los textos, enunciadas en los subtítulos que siguen, que son de interés para el ambiente brasileño actual, pero que sin duda pueden tener repercusiones en otros espacios culturales.

#### **Las trampas de una lectura limitada**

Como se mencionó ya, el conocimiento de este ambiente específico de discusión es limitado en Brasil. Hay todavía un problema que se refiere a la forma en que se utilizan los referenciales teóricos en el país, algo que exploré parcialmente en el artículo "Paul Philippot, o restauro arquitectónico no Brasil e o tempo" en el primer número de esta revista. Además de las cuestiones citadas en aquel artículo, hay otra forma de descalificación de los referenciales teóricos, que es una interpretación sesgada de los textos de los autores. El uso que se hace de Riegl en Brasil es, en ese sentido, muy significativo.

La mayoría de las veces *El culto moderno de los monumentos* es analizado como obra aislada, desconsiderándose el hecho de que integraba un proyecto de organización legislativa para la custodia de los monumentos de Austria, compuesto de tres partes: *El culto*, que es la discusión teórica que fundamenta la propuesta de ley; el proyecto de ley propiamente dicho; y las disposiciones para la aplicación de la ley que sería implementada más tarde con otra conformación.

Al leer el conjunto de documentos, queda claro que para Riegl, al actuar en los monumentos, los "valores" por él teorizados no deben ser aplicados de modo alternado o indistinto, dependiendo de la situación; la propuesta de ley se basa esencialmente en el respeto del valor de "antigüedad" (Riegl, 1995: 209). Riegl opta por ese valor en el proyecto de ley por considerarlo el más inclusivo y respetuoso, que toma en cuenta integralmente las obras de toda y cualquier fase de la producción humana, las varias estratificaciones de una misma obra y las huellas del paso del tiempo; y, aún, por el hecho de que el valor de antigüedad se fundamenta "en la solidaridad con todo el mundo" (Riegl, 1995: 209-211), tutelando, de ese modo, el interés de la colectividad y no sólo el de grupos restringidos.

Riegl, en el texto aquí traducido, también enfatiza el valor de antigüedad, a partir de una lectura crítica del panorama de su época, contraponiéndose tanto a las visiones de Dehio cuanto a las de Bodo Ebhardt. A Ebhardt, Riegl le critica su tendencia a reconstruir y valorar más la forma ideal que la materia histórica (a pesar de que Riegl hace una evaluación matizada

y muestra el respeto conservador de Ehardt por algunas ruinas) y la simplificación de Ehardt al considerar la historia como parte secundaria del propio trabajo. En relación con Dehio, a pesar de la aproximación de los dos autores en cuanto al respeto por la obra transformada por el tiempo, Riegl considera la visión de Dehio aún limitada a cuestiones histórico-artísticas; se contrapone también a la idea de vida nacional como enunciada por él,<sup>2</sup> para reafirmar la pertinencia y el mayor alcance del valor de antigüedad.

El proyecto de ley de Riegl siguió siendo de difícil acceso hasta 1995, cuando se publicó otra vez en alemán y en italiano (con traducción de Sandro Scarrocchia),<sup>3</sup> y pasó paulatinamente a ser incorporado en las reflexiones sobre el austriaco. La comprensión del texto *El culto* es limitada si se desvincula del proyecto de ley; de ello resultan, según Scarrocchia (2006: 229), conclusiones fantasiosas sobre un Riegl sólo especulativo y alejado de la práctica. Pero, a pesar de haber transcurrido más de dos décadas de esta nueva fase de difusión de *El culto* como parte de un proyecto mayor, en Brasil persiste una interpretación estrecha del texto; las propuestas del autor son deformadas y se hace énfasis en el “valor” más conveniente para un discurso dado, sin de hecho interpretar el texto de Riegl en sus implicaciones reales, incluso deontológicas.

Esta falta de rigor teórico en la interpretación no se refiere sólo a escritos que ya tienen un siglo y provienen de un entorno aún poco conocido entre nosotros. Ocurre también con escritos recientes, como el de Salvador Muñoz Viñas en la *Teoría contemporánea de la restauración*. Es interesante notar que Muñoz Viñas (2003: 14) muestra que algunas de las ideas que sostienen su teoría ya habían sido presentadas por Riegl a principios del siglo XX. No está de acuerdo con los modos de clasificación de Riegl, pero apunta su papel precursor y las ampliaciones que trajo al campo, al considerar las diversas formas de aprehensión de los bienes culturales. Muñoz Viñas, sin embargo, también calla en relación con el hecho de que *El culto* es parte de un proyecto tripartita, y de que Riegl utiliza uno de los valores, el de antigüedad, como orientador para la solución de los conflictos.

Muñoz Viñas (2003: 163) menciona una serie de procedimientos que deben ser puestos en acción —negociación, equilibrio, discusión, diálogo, consenso— para caracterizar la restauración. Hace énfasis en las formas de apropiación por parte de la comunidad; al invocar diversos actores involucrados con la problemática de la restauración, lanza luces sobre el intrincado mundo que envuelve los bienes culturales. No deja claro, sin embargo, en la misma medida, cuáles son los principios que guiarían la resolución de conflictos. Por el hecho de indicar sólo procedimientos, esto puede significar que, dependiendo de las fuerzas involucradas y de la forma de conducción de las acciones —y quien ya participó en una audiencia pública sabe en qué medida el encauzamiento dado puede repercutir en el resultado final, independientemente del mérito de la cuestión— el mismo problema, al mismo tiempo y en el mismo lugar, puede llegar a tener soluciones completamente opuestas. En realidad, la idea de que impere la ley del más fuerte, o que las soluciones sean aleatorias, está lejos de la propuesta de Muñoz Viñas. Pero, por dejar abiertas las bases para la solución del conflicto, algunos autores han utilizado su texto, en Brasil, para justificar posturas lo más distintas posibles, como reconstrucciones, complementos voluminosos, sustituciones masivas, nuevas construcciones a partir de proyectos, todo basándose en una “ética” de la negociación y en la intersubjetividad, usada en realidad para provecho propio.

---

<sup>2</sup> Este tema de vida nacional, patria y educación, aparece de formas distintas en los textos de los tres autores aquí traducidos, y merece ser explorado en profundidad por estudiosos habituados al tema, por sus entrelazamientos con la discusión del periodo en los países de lengua alemana y sus complejas (y trágicas) consecuencias en la primera mitad del siglo XX.

<sup>3</sup> Ver las consideraciones del mismo Scarrocchia (2006: 229). *El culto*, el proyecto de ley y las disposiciones para la aplicación de la ley fueron publicados en la obra coordinada por Scarrocchia (1995), que contiene una antología de obras de Riegl y de otros autores, desde contemporáneos a Riegl hasta textos más recientes, inclusive del propio Scarrocchia.

Este discurso aparece con frecuencia en relación con la arquitectura moderna; algunos autores, en su mayoría arquitectos, afirman que, para los ejemplares más reconocidos y valorados por la historiografía y la crítica, lo que importa es la “imagen original”, que puede ser restablecida –aún más porque muchas veces es posible consultar el proyecto ejecutivo y hay abundante documentación fotográfica de la obra– en detrimento de la materialidad modificada por el tiempo, y de eventuales transformaciones y añadidos. Y para ello, recurren a Muñoz Viñas. Observen que el proceso propuesto por él –de negociación, equilibrio, discusión, diálogo, consenso– no apunta para que exista sólo una solución plausible para la arquitectura moderna canónica. Para los arquitectos, la única voz susceptible de ser oída es la de ellos mismos, sin considerar que cualquier obra arquitectónica tiene muchas implicaciones para otras áreas del conocimiento (historia, ingeniería, sociología, antropología, etc.) y para la comunidad en general que atribuye significados complejos a esas construcciones que extrapolan, y mucho, sólo su imagen idealizada.

Tanto Riegl, como Dehio y Dvořák, enfatizan, con matices diversos en los textos aquí presentes, la importancia de preservar la materialidad de la obra, criticando la tónica decimonónica de unidad estilística, las correcciones y purificaciones practicadas corrientemente en aquella centuria, en la búsqueda de reconstituir una forma idealizada.

Es irónico constatar que en lo que se refiere a la restauración del modernismo canónico, muchos arquitectos actuales que se consideran en la vanguardia del pensamiento sobre la restauración, contraponiéndose a todo aquello que fue construido penosamente en el campo disciplinario de la restauración desde finales del siglo XIX, tienen un pensamiento muy similar al propio siglo XIX, tan vilipendiado por vertientes del modernismo.

#### **“¡Que Dios salve a los monumentos de los restauradores geniales!”**

Esa frase de Dehio es muy significativa de la tensión aún presente en el cambio del siglo XIX al XX entre conservadores y restauradores.

Ya en las últimas décadas diversos autores, entre ellos John Ruskin, William Morris y Camillo Boito, venían criticando ferozmente el carácter incisivo de gran parte de las intervenciones realizadas a lo largo del siglo XIX, con la vuelta a un supuesto estado original idealizado, que traía como consecuencia la supresión de elementos añadidos a lo largo de los siglos, y hacía desaparecer marcas importantes del propio devenir de la obra en él. Esto hacía que edificios seculares parecieran recién construidos, causando graves daños a la obra como documento histórico y problemas en su percepción, por reincorporarla de modo violento en una realidad existente, estratificada paulatinamente a lo largo del tiempo.

Dada la gran cantidad de obras que pasaron por ese tipo de acción –basta recordar los datos reportados por Tschudi-Madsen (1976: 25), que informa que entre 1840 y 1873, 7 144 iglesias fueron restauradas en Inglaterra, correspondiendo este número a cerca de la mitad de las iglesias medievales en el país– no se debe extrañar la virulencia de muchas de las críticas del periodo respecto a la restauración: John Ruskin, en 1849, considera la restauración como una “destrucción acompañada de una falsa descripción del monumento destruido” (Ruskin, 1944: 250); Camillo Boito, en 1884, considera a los conservadores “hombres necesarios y beneméritos”, mientras que los restauradores son “hombres casi siempre superfluos y peligrosos” (Boito, 2002: 37); ya Georg Dehio, en el tratado aquí traducido, afirma que el “historicismo decimonónico generó, además de su hija legítima, la conservación de los monumentos, también una hija ilegítima, la restauración” (Dehio, 1995: 353).

Boito, sin embargo, al evidenciar los peligros de la restauración, dio pasos esenciales para contener la furia intervencionista y hacer de la restauración un acto culturalmente fundamentado, respetuoso de la obra como documento histórico estratificado en el tiempo, además de legítimo. Riegl, por su parte, lanzó las bases para superar la oposición entre

conservación y restauración, y argumentar una preservación responsable, de preferencia conservadora. Dvořák, en el texto aquí traducido (en especial en el tema IV), muestra cuánto de aquello que se hacía en su época eran falsas restauraciones que debían ser combatidas, y presenta un programa de lo que debe ser, de hecho, realizado en la restauración.

Françoise Choay, al analizar las transformaciones en ese periodo, muestra que la preservación presupone el uso de dos instrumentos específicos: una construcción normativa (jurisdicción), dando al proyecto su estatuto institucional; y una disciplina, solidaria y tributaria de los saberes históricos al momento de la actuación práctica, la restauración, que construye sus instrumentos a lo largo del siglo XIX (viniendo de una larga tradición de relectura de experiencias de los siglos anteriores), y adquiere su estatuto epistemológico al inicio del siglo XX, justamente con Alois Riegl (Choay, 2011: 22). La restauración asume, de este modo, características de campo disciplinario autónomo, con sus propios instrumentos teórico-metodológicos y técnico-operacionales evolucionados.

Esta discusión, evidenciada durante la transición de los siglos XIX al XX, sería fortalecida más adelante por autores como Cesare Brandi, en la segunda posguerra, con una articulación solidaria entre teoría y práctica de las intervenciones, bajo la denominación “restauración”, entendida como campo disciplinario autónomo —y no aislado, pues necesita la colaboración de diversos campos del saber— que de hecho preserva (y no destruye, como sucedió en el siglo XIX) la obra en su conformación, su materialidad y como documento histórico. Además, con la restauración no se vuelve a estado alguno: la obra está en una determinada condición y se dirige a otra, con respeto pleno de sus aspectos documentales, formales y materiales.

De acuerdo con esos desdoblamientos teóricos y prácticos relacionados con la intervención en los bienes culturales, la antinomia entre conservación y restauración debería de estar superada en la actualidad.

Ricardo Dalla Negra (2017: 35-37), por ejemplo, se contrapone a lo que considera incoherencia en el uso de los dos términos en Italia actualmente, afirmando que, a partir de ese proceso de revisión iniciado a finales del siglo XIX, la restauración sólo puede ser llamada como tal si tiene como objetivo, de hecho, la conservación; y no tiene sentido evitar el uso del término restauración y sustituirlo por conservación sólo porque “restauración” evoca modos de intervención de otros momentos históricos, que hoy ya no compartimos.<sup>4</sup> Es decir, la visión decimonónica de restauración ha sido superada, en la teoría y en la práctica, y si la restauración no tiene como finalidad la conservación, no puede ser considerada como tal. Para acciones que no tienen por objetivo central la conservación, el autor propone el término reestructuración. Mientras que la restauración tiene por objeto la conservación y la “resolución del texto”, la reestructuración es una recuperación de tipo genérico, no conservadora, que tiene por finalidad primordial la transformación del texto (Dalla Negra, 2017: 39). Según Dalla Negra, tampoco tiene sentido hablar de restauración de restablecimiento, tanto en el sentido histórico como en la actualidad, pues esas intervenciones “siempre implicaron (y aún implican) una modificación fraudulenta del texto arquitectónico sobre el que se interviene” (Dalla Negra, 2017: 35), tema sobre el cual Dvořák (párrafo IV) también se detiene.

Dehio, dado el periodo en que escribió el texto, era comprensiblemente reticente en cuanto a los restauradores “artistas”, entendidos como aquellos que practicaban la libre y arbitraria creación artística en busca de la unidad estilística, sobre todo en lo que concierne a los completamientos excesivos e injustificados. Contrapone esa postura a la conservación, que debería recaer en el campo histórico-crítico y considera que la creatividad artística no debe vincularse al campo de la conservación.

---

<sup>4</sup>Nótese que B. Paolo Torsello (2005: 15), que se aproxima a la línea conocida en Italia como “conservación integral”, muestra que la restauración es reconocida en aquel país como disciplina, mientras que la conservación no lo es.



CASTELVECCHIO, VERONA. Imagen: Dominio público.

Dehio invoca a Dios para protegernos de los restauradores; ya Manfredo Tafuri, noventa años después, atribuye a la gracia divina los méritos de la intervención de Carlo Scarpa en el Castelvecchio de Verona:

*Creo que Scarpa ha hecho una obra de excepcional importancia cualitativa [...] válida en relación con la cultura de aquellas décadas. Además, aquello que le era permitido a Carlo Scarpa no le debe ser permitido a un imitador suyo ni a un profesional normal... Scarpa conseguía, mismo masacrando un monumento, ofrecernos una obra de gran valor. Eso ocurría por gracia de Deus, pero no todos tienen la gracia (Tafuri, 1997: 98).<sup>5</sup>*

La rivalidad conservación-restauración debería de estar superada, pero, como es posible ver en Tafuri (y en otros autores más recientes) todavía persiste. Por eso los análisis de Dalla Negra que, en el caso específico del *Castelvecchio*, muestra cómo Tafuri atribuye a la restauración una finalidad predominantemente transformativa (y no conservadora, que Tafuri asocia a la conservación), y continúa:

*Más allá del hecho de que una "masacre" de un edificio no puede ser consentida a ninguna persona, a pesar de ese tipo de operación estar en el orden del día, el problema verdadero es que nuestras universidades inducen a las nuevas generaciones de arquitectos a sentirse siempre vestidos de "gracia", acostumbrados como están a seguir los pésimos ejemplos que provienen de la llamada elite de los arquitectos (Dalla Negra, 2017: 43).<sup>6</sup>*

<sup>5</sup> Cita original: *Io credo che Scarpa abbia dato un'opera di eccezionale importanza qualitativa [...] valida in rapporto alla cultura di quei decenni. Inoltre, quello che era permesso a Carlo Scarpa non va permesso né a un suo imitatore né a un normale professionista. [...] Scarpa riusciva, anche massacrando un monumento, a darci un'opera di alta validità. Questo avveniva per grazia di Dio, e non tutti hanno la grazia (en Pedretti, 1997: 98).*

<sup>6</sup> Cita original: *Al di là del fatto che un "massacro" di un edificio storico non può essere consentito ad alcuno, sebbene tali operazioni siano all'ordine del giorno, il problema vero è che le nostre università inducono le nuove leve di architetti a sentirsi sempre investiti di una tale "grazia", avvezzi come sono a seguire i pessimi esempi che provengono dalla cosiddetta élite degli architetti.*

Para que no tengamos que recurrir a Dios para salvar lo que nosotros mismos reconocemos como bienes culturales, los tres textos aquí traducidos tienen elementos de gran interés para la formación y la deontología profesional de aquellos que trabajan con esos bienes, preconizando el amplio respeto por la obra estratificada por el tiempo.

### La actualidad de los peligros enunciados por Dvořák

Dvořák abre su primer párrafo enunciando los peligros que amenazan los monumentos, discurre largamente sobre ellos, asociando diversas cuestiones relacionadas. Es posible encontrar resonancias de ciertos aspectos en la actualidad; quisiera llamar la atención sobre algunos de ellos: el comercio del arte, las ideas equivocadas de progreso, y el entrelazamiento de esas cuestiones con la codicia y con el contexto.

Dehio muestra que el comercio del arte tiene su lado útil, pero llama la atención hacia el lado destructivo, que considera ser el prevaleciente. También Dvořák (párrafo I.3) evidencia los peligros de esas acciones sin control y el empobrecimiento que de ello resulta. Ambos muestran las consecuencias nefastas y resaltan el hecho de que esos objetos tienen su significado histórico y artístico unido al contexto para el cual fueron creados: quitarlos significa borrar ese valor.

La discusión de este tema tiene antecedentes ilustres y de gran interés; uno de ellos, tal vez el pionero por su vehemencia, es Quatremère de Quincy en sus *Cartas a Miranda*, de 1796.<sup>7</sup> El autor se colocó frontalmente contra la política oficial del Directorio de remover las obras de países ocupados por el ejército francés para trasladarlas a Francia. Al combatir lo que se denominaba oficialmente como “repatriación”, Quatremère invoca diversos argumentos, el principal de ellos la descontextualización de las obras de arte, pero también cuestiones vinculadas a la comercialización, que en el presente tienen consecuencias aún más trágicas por los daños que la explotación arqueológica y el tráfico de obras, cuando son ilegales, causan en diversas áreas del planeta, además por su asociación a procesos poco claros de circulación de dinero que acaban por financiar actividades al margen de la legalidad.

Édouard Pommier (1989: 46-47) nota cómo algunas expresiones utilizadas por Quatremère como fardos de mercancías, joyas, tarifa, valor no son fortuitas, denotando aspectos de una peligrosa amenaza para el arte: ser considerada prioritariamente como objeto, que tiene un precio y que entra en el circuito de las mercancías. En su texto, Quatremère anticipa, de manera casi profética, resalta Pommier, dos peligros para los monumentos y para el arte: la comercialización y el fetichismo de las obras, oponiéndose a esas amenazas uno de los valores que el arte y los monumentos poseen, el de tener una historia.

En cuanto al contexto, Quatremère acentúa que las obras de arte son apreciadas de manera más efectiva junto con otras de la misma época, lo cual posibilita compararlas con las escuelas que las precedieron y sucedieron. El autor se pregunta si al trasladar esos objetos, también se traerán las razones físicas y morales de las diversas maneras de elaborar el arte, enfatizando la necesidad de preservar las obras de arte en su contexto y la importancia capital de ese contexto, que es entendido por el autor de modo ampliado: abarca aspectos como el clima, las formas de la naturaleza, las fisonomías, los recuerdos y las tradiciones locales, los juegos, las fiestas. Quatremère trabaja de modo articulado con lo que hoy llamamos patrimonio material e inmaterial, mostrando su interrelación y el hecho de ser inseparables.

---

<sup>7</sup> Publicadas recientemente en Brasil. Véase Kühl, Paulo y Beatriz Kühl (eds.) (2016). En español hay dos traducciones; Quatremère de Quincy (1998; 2007).



**QUATREMÈRE DE QUINCY**  
Litografía de J. Boilly, 1820  
Imagen: Dominio público.

Antonio Pinelli (1978: 53-55) evidencia la manera en que la propuesta de Quatremère fue precursora al subrayar la importancia del tejido conectivo, la variedad de escuelas en una misma época y su estratificación en el tiempo, además de la indivisibilidad y carácter orgánico de la cultura y la importancia de los contextos artístico, histórico, cultural y físico.<sup>8</sup> Otro aspecto enfatizado por el autor es el hecho de que los bienes culturales son entendidos como bien común, que pertenecen a toda Europa y no sólo a un país, tema que resuena en el texto de Riegl, el cual se contrapone a la visión nacional de Dehio, que considera más limitada. De ese modo, Quatremère, Dehio y Dvořák muestran cómo la codicia actúa como factor separador en diversos ámbitos.

Sobre las cuestiones relacionadas a las ideas equívocas de progreso, vale levantar una serie de argumentos. El aspecto esencial que se transparenta en el texto de Dvořák es la importancia del mantenimiento y de la conservación constantes para garantizar que el bien permanezca el mayor tiempo posible: consolidar y proteger, en lugar de renovar, y no sobrepasar determinados límites para no caer en extremos como rehacer todo lo que falta o reemplazar lo que está dañado. Pues al superar determinados límites, la obra

*[...] después de la restauración se asemeja a un banal edificio moderno: la poesía, el humor, el atractivo pintoresco que lo rodeaban desaparecieron, y el resultado de la restauración, que a menudo implica grandes costos, no es su preservación, sino destrucción y desfiguración (Dvořák, 2018, 116).<sup>9</sup>*

<sup>8</sup> Para esos temas y bibliografía complementaria véase Paulo y Beatriz Kühl (2016).

<sup>9</sup> Se debe notar, sin embargo, que en la parte final de su escrito, cuando ofrece algunos consejos prácticos —algunos de los cuales son de gran pertinencia y actualidad— en lo que se refiere al revoque y pintura de edificios “modestos”, presenta una sugerencia no debidamente meditada: pintar el exterior de gris y el interior de blanco (párrafo 4b).

El autor enfatiza, sin embargo, que eso no significa inmovilismo, afirmando que es posible adaptar una casa a las demandas del presente, y continúa: si es posible adaptar una casa, es posible adaptar una ciudad entera (párrafo I.3).

Dvořák preconiza que se lea el bien a partir de sus especificidades y no de fórmulas universales; problematiza la destrucción de distintas fases para una vuelta a un supuesto estado original –temas, como se vio, también presentes en Riegl y Dehio– y se pone por completo en contra de los prejuicios estilísticos. Dvořák muestra los peligros de una preservación pautada por la preferencia artística de un momento determinado, que considera sólo algunos tipos de expresiones como válidas. Muestra que esa unilateralidad de críticos y de artistas fue doblemente negativa para los bienes heredados de otras épocas, pues no sólo había predilección por un momento histórico, también testimonios de otras épocas menos valoradas eran destruidos. De ese modo, los excluidos eran desconsiderados en las políticas de preservación y eran también eliminados por prejuicio estilístico. Retoma, como ya preconizaba Riegl, la importancia de una sólida deontología profesional y de no actuar según prejuicios de una época determinada.

A pesar de que más de un siglo ha transcurrido entre los textos de los tres autores y el presente, esta lección aún no ha sido verdaderamente incorporada en nuestra práctica. Incluso con todos los cambios ocurridos en las últimas décadas en Brasil, con la ampliación creciente de la noción de patrimonio, todavía son perceptibles algunas censuras estilísticas, como en relación con las manifestaciones del eclecticismo tardío, que enfrentan resistencia por ser consideradas equivocaciones en lugar de una manifestación legítima de su tiempo.

Además de actuar sin prejuicios estilísticos, es esencial, en intervenciones en edificios o áreas de interés cultural, que el proyecto sea desarrollado con base en una detallada lectura de la obra transformada por el tiempo (de su materialidad, conformación, aspectos documentales), del paisaje en que está inserta, también estructurado a lo largo del tiempo, y que sea sensible a las diversas formas de aprehensión por parte de la comunidad. Esto vale también para edificios nuevos construidos en áreas históricas, que deben basarse en la lectura del conjunto, tema que está presente en la obra de Dehio, que preconiza el respeto por las relaciones y por la volumetría, usando formas modernas.<sup>10</sup>

Esta capacidad de lectura, en Brasil, aparece en casos aislados y esporádicos; debería, por el contrario, ser la tónica de aproximación al problema. Claudio Varagnoli (2007: 837), al analizar casos de intervención, muestra cómo, en algunos proyectos, la relación entre nuevo y antiguo es ambigua: la preexistencia es pesadamente manipulada, sólo para servir de vehículo para el proyecto de lo nuevo, reduciendo su papel al de mero pre-texto.

Persiste hasta ahora una serie de prejuicios contra la restauración,<sup>11</sup> algunos de ellos provenientes también de la formación deficiente y de la postura de algunos arquitectos. Roberto Pane ya lo criticaba en 1967 (en texto republicado en 1987), al evidenciar la importancia de formas de colaboración y la subordinación de los proyectos de restauración a un objetivo común (transmitir las obras de la mejor manera posible al futuro, respetando sus aspectos documentales, formales y materiales), afirmando que falta apenas hacer que los arquitectos entiendan eso, pues “con mucha frecuencia hacen un culto a la personalidad y a la irresponsabilidad social” (Pane, 1987: 199).

---

<sup>10</sup> Este tema tiene desdoblamientos importantes también en las disposiciones para la aplicación de la ley de Riegl (1995: 225). Merece ser tratado en profundidad, pero escapa a los objetivos de este artículo.

<sup>11</sup> Para algunos de esos problemas, véase Kühl, 2016 y 2017.



En muchos casos, la preexistencia es vista como pre-texto, algo que puede ser libremente rasurado, borrado, sobrescrito. Es necesario, por el contrario, entender el texto para desarrollar el lenguaje de la nueva propuesta de modo respetuoso. Esto ha sido poco practicado en la formación de los arquitectos en Brasil; muchas veces, en los ejercicios de proyecto, lo que existe no es considerado como dato fundamental: es sólo un estorbo por ignorar, o un pre-texto para la manifestación contemporánea.

De interés son también las colocaciones de Maurizio Calvesi, analizadas por Giovanni Carbonara, hechas como prefacio a la publicación del texto de Dvořák en italiano. Calvesi, examinando las formas de relación con el pasado, muestra que:

*[...] el fanático por el restablecimiento y los destripadores son animados por una ideología igual y sólo aparentemente contraria: el destripador juzga los monumentos y testimonios del pasado apenas como un estorbo, corriendo para el futuro, lo que exige vías rectas y veloces; el fanático del restablecimiento es proyectado en dirección a un pasado remoto, no menos mítico y ahistórico, en una fuga igualmente imprudente y apresurada (Carbonara, 1997: 367).<sup>12</sup>*

Junto con ellos, Calvesi sitúa a los embellecedores. Carbonara muestra que las colocaciones de Calvesi son eficientes por situar “a lo largo de un único eje de distorsión histórica a los fanáticos del restablecimiento, en fuga hacia un pasado mítico, los destripadores, corriendo para el futuro y los embellecedores, que son aquellos que mitifican de forma ahistórica el presente” (Carbonara, 1997: 367).<sup>13</sup>

Por el hecho de que una preservación fundamentada imponga determinados límites a las intervenciones en los bienes culturales, hay muchos arquitectos que ven la restauración como instrumento insuficiente e inadecuado para que el bien pueda ser insertado en la realidad socioeconómica y cultural contemporánea (ese preconceito existe también en otros sectores, como el político, el mercado inmobiliario, etc.): creen que el proyecto debe tener total libertad. No hacen el paralelo con el proyecto de lo nuevo, en el que también existen factores que condicionan el plan del proyecto (las dimensiones del terreno, el programa, el presupuesto, la legislación, etc.), pero que no anulan el acto creativo; por el contrario, las limitaciones deben ser entendidas como impulso para nuevas soluciones. La restauración tiene también condicionantes que derivan de las razones por las que preservamos, que deben ser exploradas de modo propositivo para alcanzar una renovada configuración de la obra, que contemple cuestiones económicas y de uso, pero que no las tomen como factores únicos y determinantes de modo aislado. Debe articularse con la preexistencia, sin negarla, obliterarla o imitarla, y proponer una renovada y respetuosa sintaxis.

A pesar de que existen variados ejemplos de restauración que dan cuenta de una serie de cuestiones, articulando teoría y práctica, es recurrente que una actuación respetuosa sea tachada de inviable, tanto desde el punto de vista económico, como desde el técnico. Dvořák (2018: 110) ya lo advertía: “[...] la ‘modernización y el embellecimiento’ de la ciudad es muy a menudo sólo un pretexto, la razón real es el beneficio que se deriva de los especuladores de la construcción de tal deformación, en detrimento de la economía pública”. Desafortunadamente, hasta hoy no se han realizado exámenes comparativos detallados de costos en Brasil, pero, con base en estudios realizados en el exterior, una restauración cuidadosa no es necesariamente

---

<sup>12</sup> Cita original: *[...] il fanatico del ripristino lo sventratore sono animati da una ideologia uguale e solo apparentemente contraria: lo sventratore giudica monumenti e testimonianze del passato alla stregua di un puro ingombro, nella corsa verso un avvenire che esige strade diritte e veloci; il fanatico del ripristino è proiettato verso un passato remoto non meno mitico ed storico, in una fuga altrettanto inconsulta e frettolosa.*

<sup>13</sup> Cita original: *lungo un unico asse di distorsione storica, dei fanatici del ripristino in fuga verso un passato mitico, degli sventratori, in corsa invece verso il futuro, e degli abbellitori, mitizzanti in forma antistorica il presente.*

más costosa que una intervención más invasiva.<sup>14</sup> Restauraciones bien hechas pueden costar menos que “renovaciones” radicales, y no impiden el reaprovechamiento de la obra para funciones contemporáneas, tanto en lo que se refiere a cuestiones prácticas, como económicas; por lo contrario.<sup>15</sup>

El hecho es que una intervención fundamentada es fruto de un proceso multidisciplinar, que da origen a un proyecto y a una memoria pormenorizados; esto no resulta necesariamente en un proceso más largo en su totalidad, sino que implica una fase de estudios y de proyecto más amplia, y una fase de obra más corta. Es el razonamiento inverso de lo que ocurre actualmente, en que los proyectos provienen de estudios insuficientes y las obras se atrasan, pues ocurren demasiados imprevistos. Según estudios consistentes, los costos son más controlables y comporta menos adiciones presupuestarias resultantes de aspectos no controlados anteriormente. El margen de beneficio probablemente será menor, pero, aun así, la operación puede ser rentable y viable. Es esencial, por lo tanto, no confundir viabilidad con lucro máximo, ni una legítima necesidad de rentabilidad con codicia desenfrenada.<sup>16</sup>

### **La importancia del ambiente; la extrapolación para el paisaje**

Es de gran relevancia la forma en que los tres autores se ocupan de la cuestión del ambiente en que se insertan los bienes culturales.

Dehio afirma categóricamente que es necesario tutelar también el ambiente de los monumentos y que las construcciones no deben ser aisladas, pues no son piezas de museo; muestra, además, que un monumento puede ser destruido también de manera indirecta, con ofensas a su ambiente. Éste es un punto también examinado por Cesare Brandi en la *Teoría de la restauración*, de 1963, con otra amplitud, al tratar de la “restauración preventiva” (Brandi, 1988: 55-61).

Observen que las afirmaciones de Dehio preceden en décadas aquello que consta en el documento conocido como *Carta de Atenas*, de 1931, resultado de la reunión científica organizada por la Oficina Internacional de Museos, de la Sociedad de las Naciones. En el documento, la preocupación es no perjudicar las visuales del monumento.

En el periodo entre las publicaciones de los textos de Riegl y Dehio y el de Dvořák, vale notar las propuestas contenidas en los dos artículos de Gustavo Giovannoni en la revista quincenal *Nuova Antologia*, de 1913: “Vecchie città ed edilizia nuova” y “Il diradamento edilizio dei vecchi centri”. El primero se dirige a las teorías relacionadas con el urbanismo, abarcando temas como la transformación de la ciudad existente, ampliación, densificación, circulación, coordinación entre “ciudad vieja” y “ciudad nueva”, trabajando también con los conflictos entre las exigencias de modernización y expansión, y la necesidad de preservar (y mostrando que es posible y viable trabajar por medio de una clave conservadora); el segundo se vale de la fundamentación teórica del primero, y establece un método para intervenciones en áreas urbanas de interés para la preservación. Constituyen una exposición sistemática de la forma de ver la ciudad como un organismo complejo, para ser trabajado en su totalidad, abordando la relación entre la ciudad existente, las nuevas áreas de expansión y zonas de interés para la preservación de manera articulada.

---

<sup>14</sup> El ejemplo es descrito por Simona Salvo (2006): la restauración de las fachadas del rascacielos de Pirelli, en Milán, proyecto de Gio Ponti (construido entre 1956 y 1960). Los estudios concienzudos llevaron a un proyecto fundamentado y a una obra exitosa, en plazos reducidos (estudios: julio-diciembre de 2002; proyecto ejecutivo: marzo de 2003; obras concluidas, en abril de 2004). El costo fue alrededor de 20% menor que el presupuesto para la sustitución de la fachada continua, presentado por un equipo de expertos que consideraban las fachadas originales irrecuperables desde el punto de vista técnico y que, aunque lo fueran, no tendrían un desempeño de aislamiento térmico y acústico adecuado. Las fachadas restauradas tienen un desempeño técnico igual o superior al de las mejores fachadas contemporáneas.

<sup>15</sup> Para esos temas, véase Kühl (2017).

<sup>16</sup> Vale recordar datos de la ONG Transparency International, citados por Joseph Rykwert (La Cecla, 2008: 25); éstos muestran que 78% del dinero proveniente de actos corruptos del mundo pasa por la construcción civil.



PARTENON, CA. 1900. Imagen: Dominio público.

Aunque no es un texto orientado directamente a las cuestiones de preservación en la escala urbana, Dvořák va más allá de Dehio. Abre su *Catecismo* hablando de la ciudad de N.; sobresale en su descripción la preocupación por la composición del todo, amalgamada con el tiempo, la unidad, incluso en la diversidad temporal, tipológica y estilística de los elementos que la componen. Su interés va de los objetos de la vida cotidiana (en especial en el párrafo III) hasta el conjunto como un todo, con el paisaje entendido de manera más amplia, a punto de dedicar uno de los temas del final de su texto al paisaje rural y al urbano (párrafo VI.13).

Tema de los más emblemáticos y de gran actualidad es enunciado de modo pionero por Riegl: la cuestión de las bellezas naturales. Riegl critica a Dehio por haberlo dejado de lado en su artículo. Riegl considera una forma elevada de necesario altruismo la tutela también de aquello que no fue creado por el hombre: los monumentos naturales. Dvořák (párrafo II) también menciona que el tema de las bellezas naturales gana significación creciente, pero es en Riegl que la cuestión aparece con mayor realce.

Estas discusiones en contexto de lengua alemana son de gran interés. Es significativo que aparezca en la Constitución de la República de Weimar (1919) que, a pesar de haber tenido vida corta, introdujo de modo precursor el tema como materia constitucional, como muestra Salvatore Settis (2010: 129): en el artículo 150 consta que los monumentos de arte, de historia y naturales, además del paisaje, gozan de la protección del Estado.

Cabe todavía recordar que, desde el punto de vista del método de la restauración, Brandi, en la *Teoría de la restauración*, colocará en el mismo plano de la conservación de obras de arte aquello que no lo es, como ambientes urbanos enteros (Brandi, 1988: 60-61), y también las bellezas naturales (Brandi, 1988: 38), que, incluso sin ser producto del hacer humano, son equiparadas a las obras de arte.

En un tiempo en que las cuestiones relacionadas con el ambiente natural tienen un papel destacado merecido y aparecen en la preocupación de diversas disciplinas, como la ecología y la geografía, por ejemplo, es importante retomar un tema que ha sido tratado por pocos autores en tiempos recientes. Paolo D'Angelo (2001) llama la atención sobre la paradoja del crecimiento enorme de la sensibilidad hacia el paisaje, pero que desde el punto de vista conceptual es cada vez más asimilada, y reducida, a ambiente natural, algo que genera confusión. El autor muestra que el ambiente es un hecho físico, descriptible científicamente, mientras que la noción de paisaje, desde el punto de vista de la cultura, es un fenómeno de la percepción y recae también en el ámbito de la experiencia estética. No pone en duda la legitimidad de considerar el ambiente desde el punto de vista físico o la necesidad de su protección. Pero el paisaje, cuando es abordado por naturalistas, geógrafos o en sentido estético, tiene en cuenta factores diferentes, cada cual con su legitimidad; las cuestiones implicadas no pueden tratarse de la misma manera. La protección del ambiente, continúa el autor, no es la protección del paisaje en sentido estético; ésta requiere tener conciencia del carácter cultural e histórico, y significa reconocer la identidad estética de los lugares.

Reiterar la discusión sobre bellezas naturales y sobre el paisaje, temas que aparecen de modo embrionario en los textos aquí incluidos, con base en referencias más propiamente culturales y profundizando el problema desde el punto de vista de la estética, como preconiza D'Angelo, es de gran interés para reflexiones futuras. Nuestros tres autores dejan, de ese modo, semillas para discusiones que son de gran actualidad.

### A modo de conclusión

Los temas abordados en este artículo no tienen por objeto agotar las cuestiones que los textos traducidos en esta revista traen para la reflexión actual, pero apuntan la pertinencia y actualidad de esas discusiones. Además de las divergencias y matices entre el pensamiento de los tres autores, un punto que invoco para concluir este artículo es la búsqueda, común a todos ellos, de un enfoque coherente, que guíe desde el punto de vista ético las intervenciones en los bienes culturales. Por las propuestas presentes en los textos, las obras deben ser tratadas según método y criterios rigurosos, y no estar a merced de relativismos cómodos. Conforme a propuestas como las aquí presentadas, las intervenciones, paulatinamente, se alejan del simple empirismo y de ser afiliadas al pensamiento crítico de un determinado periodo. Con base en principios consistentes, anclados en las razones por las cuales preservamos bienes culturales, es posible superar tanto las actitudes dictadas por predilecciones individuales, que cualquier ser pensante posee, cuanto una mayor o menor apreciación de un determinado presente histórico en relación con las manifestaciones culturales de otros periodos, y actuar de acuerdo con una sólida deontología profesional.

\*

### Referencias

- Boito, Camillo (2002) *Os restauradores*, trad. Paulo M. Kühl e Beatriz M. Kühl, Ateliê Editorial, Cotia.
- Brandi, Cesare (1988) *Teoría de la restauración*, trad. María Angeles Toajas Roger, Alianza Editorial, Madrid.
- Buls, Charles (1903) *La restauration des monuments anciens*, Weissenbruch, Bruxelles.
- Carbonara, Giovanni (1997) *Avvicinamento al restauro*, Liguori, Napoli.
- Choay, Françoise (2011) *O patrimônio em questão*, trad. João Gabriel Alves Domingos, Fino Traço, Belo Horizonte.
- Cloquet, Louis (1901) "La restauration des monuments anciens", *Revue de l'art chrétien* (XLIV): 498-503.
- Dalla Negra, Ricardo (2017), "Architettura e preesistenza: quale centralità", in: Marcello Balzani, Ricardo Dalla Negra (a cura di), *Architettura e preesistenze*, Skira, Milano, pp. 34-65.

- D'Angelo, Paolo (2001) *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Laterza, Roma.
- Dehio, Georg (1995) "La protezione e la cura dei monumenti nell'Ottocento", in: Sandro Scarrocchia (a cura di), *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti*, Accademia Clementina di Bologna, Bologna, pp. 347-357.
- Dvořák, Max (2008) *Catecismo da preservação de monumentos*, trad. Valéria Alves Esteves Lima, Ateliê Editorial, Cotia.
- Fernandes, Fernanda (2016) "História, preservação e projeto. Entre passado e o futuro", *Vitruvius* (<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/17.195/6173>) [consultado el 22 de agosto de 2017].
- Kühl, Beatriz M. (2016) "Desconstruindo os preconceitos contra a restauração", *Revista restauro* (0) (<http://web.revistarestauro.com.br/desconstruindo-os-preconceitos-contra-a-restauracao/>) [consultado el 1 de septiembre de 2017].
- Kühl, Beatriz M. (2017) "Questões contemporâneas de restauro: a viabilidade da restauração", in: Rosío Fernández Baca Salcedo, Vladimir Benincasa (eds.), *Questões contemporâneas. Patrimônio arquitetônico e urbano*, Canal 6, Bauru.
- Kühl, Paulo, Kühl, Beatriz (eds.) (2016) *Quatremère e Quincy. Cartas a Miranda*, Ateliê Editorial, Cotia.
- La Cecla, Franco (2008) *Contro l'Architettura*, Boringhieri, Torino.
- Levy, Hannah (1941) "A propósito de três teorias sobre o barroco", *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* (5): 259-284.
- Muñoz Vinãs, Salvador (2003) *Teoría contemporánea de la Restauración*, Síntesis, Madrid.
- Nakamuta, Adriana (ed.) (2010) *Hannah Levy no Sphan: história da arte e patrimônio*, Iphan, Rio de Janeiro.
- Pane, Roberto Pane (1987) *Attualità e dialettica del restauro*, Solfanelli, Chieti.
- Pinelli, Antonio (1978-1979) "Storia dell'arte e cultura della tutela. Le 'Lettres à Miranda' di Quatremère de Quincy", *Ricerche di storia dell'arte*, 1978-79 (8): 43-62.
- Pommier, Édouard (1989) "La Révolution & le destin des œuvres d'art", in: Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie (1796)*, Macula, Paris, 1989, pp. 7-83.
- Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostome (1998) *Cartas a Miranda, sobre el desplazamiento de los monumentos de arte italiana*, trad. Julieta Fombona Instituto de Patrimonio Cultural, Caracas.
- Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostome (2007) *Cartas a Miranda, con el anexo Inventario de los robos hechos por los franceses en los países que han invadido sus ejércitos*, trad. Ilduara Pintor Mazaeda, Nausicaá, Múrcia.
- Riegl, Alois (1995) "La legge di tutela dei monumenti", in: Sandro Scarrocchia (a cura di), *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti*, Accademia Clementina di Bologna, Bologna, pp. 207-221.
- Riegl, Alois (2006) *O culto moderno dos monumentos: sua essência e sua gênese*, trad. Eliane Ribeiro Peixoto e Albertina Vicentini, Editora da Universidade Católica de Goiás, Goiânia.
- Riegl, Alois (2014) *O culto moderno dos monumentos*, trad. Werner Rothschild Davidsohn e Anat Falbel, Perspectiva, São Paulo.
- Ruskin, John (1944) *Las siete lámparas de la arquitectura*, Editorial El Ateneo, Buenos Aires.
- Salvo, Simona (2006) "Arranha-céu Pirelli: crônica de uma restauração", *Designio* (6): 69-86.
- Scarrocchia, Sandro (ed.) (1995) *Alois Riegl: Teoria e prassi della conservazione dei monumenti*, Accademia Clementina di Bologna, Bologna.
- Scarrocchia, Sandro (2006) *Oltre la storia dell'arte: Alois Riegl vita e opere di un protagonista della cultura viennese*, Christian Marinotti Edizioni, Milano.
- Settis, Salvatore (2010) *Paesaggio, costituzione, cemento*, Einaudi, Torino.
- Tafari, Manfredo (1997) "Intervista a Baglione e Pedretti", in: Bruno Pedretti (ed.), *Il progetto del passato*, Mondadori, Milano, pp. 86-100.
- Torsello, B. Paolo (2005) "Che cos'è il restauro?", in: B. Paolo Torsello (a cura di), *Che cos'è il restauro? Nove studiosi a confronto*, Marsilio, Venezia, pp. 9-17.
- Tschudi-Madsen, Stephan (1976) *Restoration and anti-restoration*, Universitetsforlaget, Oslo.
- Varagnoli, Claudio (2007) "Antichi edifici, nuovi progetti", in: Alberto Ferlenga, Eugenio Vassallo e Francesca Schellino (a cura di), *Antico e nuovo. Architetture e architettura*, Il Poligrafo, Padova, pp. 841-860.

A black and white photograph of ancient Greek ruins. The image shows several tall, fluted columns supporting a structure with a pediment. The architecture is classical, with visible details like the fluting on the columns and the decorative elements of the entablature. In the foreground, there are large, rough-hewn stone blocks, some of which appear to be remnants of the original structure. The background is a plain, light sky.

Versión del texto  
en INGLÉS



# The ideas on preservation at the beginning of the 20th century in German-speaking countries: some lessons for Brazil today

BEATRIZ MUGAYAR KÜHL

*Translation by Valerie Magar*

## **Abstract**

*The aim of this article is to analyze the proposals contained in the texts of Riegl, Dehio and Dvořák that have been translated in this volume of the journal, and which are of interest to the Brazilian context today. In order to do so, we first present succinctly, the way in which the writings of these authors are incorporated in Brazil. We then point out themes that emerge from their texts that remain current and that can find repercussions in other cultural contexts. Among these, it is possible to mention the following matters, which structure the subtitles of this article: problems related to the use of theoretical references to preservation; the conservation-restoration tension and the different ways of regenerating cultural assets; the permanency of the dangers threatening cultural assets, as enunciated by Dvořák; the importance of the environment in which the assets are inserted and the importance of the landscape. Pointing out some convergences and divergences among the authors and ramifications in the contemporary debate in Brazil, this article highlights the importance of a coherent approach in the method and criteria used to guide, from an ethical point of view, interventions in cultural assets.*

**Keywords:** *Cultural assets, conservation, restoration.*

## **Introduction**

The knowledge and critical analysis of publications in the German language regarding preservation is still very limited in Brazil. This fact is partly due to the difficulty caused by the language – the relatively limited number of students in the country who are fluent in German – and the difficulty of acquiring access to some of those texts. If these facts continue to present obstacles even today, they were even more difficult to overcome at the beginning of the 20<sup>th</sup> century. Current research on preservation has not yet revealed an impact of German-speaking authors on our debates on the subject from the beginning of that century.

As for the current scientific production, art historians have been exploring, for some decades now, the texts of Alois Riegl and Max Dvořák dealing with art history. A pioneer example is the text by Hannah Levy, an art historian of German origin who moved to Brazil in 1937 and remained there for ten years; in her 1941 article<sup>1</sup> on the Baroque, she mobilized and made Heinrich Wölfflin's, Max Dvořák's and Leo Balet's theories known. The discussion on the thoughts of Riegl and Dvořák in the field of preservation, however, is more recent – especially from the 1990's on – and more limited, with few texts being used in that sense.

---

<sup>1</sup> On this subject, see Fernanda Fernandes (2016). On the role of Hannah Levy in Brazil, see, for example, the book coordinated by Adriana Nakamuta (2010).



BOTAFOGO BAY IN 1889, RIO DE JANEIRO. *Image: Public domain.*

For Riegl, the source is above all *The modern cult of monuments*, which has been translated into Portuguese twice in recent years. One translation was done in 2006 from the French edition of 1984 (with a translation from the German by Daniel Wieczorek); it was translated by Eliane Ribeiro Peixoto and Albertina Vicentini, and published in Goiânia by the Catholic University of Goiás. The other, translated by Werner Rothschild Davidsohn and Anat Falbel directly from German, was published in 2014 by Perspectiva, in São Paulo. There is also a Portuguese edition of 2013 (Edições 70), but we seldom use it. Until those recent publications in Brazil, the most used widely were mainly the above-mentioned French edition and the Spanish edition of 1987 (with a translation by Ana Pérez López).

In the case of Dvořák, he started receiving more attention in the field of preservation after the publication of the *Catechism for the preservation of monuments* in 2008 by Ateliê Editorial, with a translation by the art historian Valéria Alves Esteves de Lima and with introductory essays by herself, the art historian Jens Baumgarten and by myself, Beatriz Mugayar Kühl. This is the first and only text by Dvořák on preservation published in Brazil.

Despite the impact that these publications had, and continue to have on our environment, it is possible to notice, firstly, that we use a very limited bibliographic universe. Other texts by those authors are practically unknown in Brazil and there are no Portuguese translations. The important authors of German language, like Georg Dehio, published in this volume, or Paul Clemen, are little known in the country; their ideas are only mobilized by a very limited number of scholars, mainly from the Italian translations published by Sandro Scarrocchia (1995). Even the relevant texts and professionals from that period in restoration, from other cultural environments, such as the Belgians Louis Cloquet (1901) and Charles Buisson (1903), are seldom mentioned.





PAUL CLEMEN  
*Image: Public domain.*



FOUNTAIN OF CHARLES BULS. *Image: Public domain.*

Likewise, when Riegl and Dvořák are analyzed in Brazil, it is generally based on the intrinsic content of few texts and on their relationship to the more general frame of the transformations, throughout history, of the discussions on the preservation of the cultural heritage. However, they are not usually analyzed in depth, from the role that these texts played within the framework of the wider production by the authors and in the interrelationships, oppositions and dialogues with other interlocutors from that same period.

A testimony of such a dialogue is the text by Riegl, published in this volume, which directly analyzes Dehio's proposals, also translated here. Note that Dehio's conference is from 1905, and Riegl's text was published that same year. It is a fast dynamic of exchange of ideas, even by today's standards. Dvořák's text was written with a time span of just over ten years, but it refers to that same atmosphere of debate.

It was a world of intellectual effervescence, with expressive repercussions on the practices of the times, which is of great interest; the written production deserves to be explored in depth, in its specificities and nuances within the period itself, in its critical fortune over the last century and in what contributions it can still offer today. For this article, the decision was to specify some concerns that arise during the reading of these texts, listed under the following subtitles, which are of interest for the current environment in Brazil, but which can undoubtedly find echoes in other cultural contexts.

### **The pitfalls of limited reading**

As mentioned above, knowledge of this specific area of discussion is limited in Brazil. There is still a problem regarding the way in which the theoretical references are employed in the country, something that I partially explored in the article, "Paul Philippot, o restauro arquitetônico no Brasil e o tempo"<sup>2</sup>, in the first volume of this journal. In addition to the issues mentioned in that article, the disqualification of the theoretical references, take on yet another form, which is a biased interpretation of the authors' texts. The way in which the writings of Riegl are referenced in Brazil is, in that sense, very significant.

In most cases, *The modern cult of monuments* is analyzed as an isolated work, disregarding the fact that it integrated a project of legislative organization for the care of monuments in Austria, composed of three parts: the *Cult*, which is the theoretical discussion that lays the foundation for the proposal of an act; the project to carry out the act itself; and the provisions for the application of the act, which would be implemented at a later stage, with another structure.

When reading this set of documents, it is clear that, for Riegl, when working on monuments, the "values" he theorized should not be applied alternately or indistinctly, depending on the situation; the proposed law is essentially based on the respect for the value of "age" (Riegl, 1995: 209). Riegl chose that value, in his project for the piece of legislation, because he considered it to be the most inclusive and respectful; it took into account, in an integral manner, the works of all and each of the phases of human production, the various stratifications within the same work and the traces of the passage of time. And furthermore, the age value was based "on the solidarity with the entire world" (Riegl, 1995: 209-211), thus protecting the collective interest, rather than the interests of restricted groups.

In the text translated in this volume, Riegl also emphasizes the age value, based on a critical analysis of the panorama of his time, contrasting both the views of Dehio and those of Bodo Ehardt. Riegl criticizes Ehardt for his tendency to reconstruct and place more value on the ideal form than on the historic fabric (although Riegl makes a nuanced evaluation and

---

<sup>2</sup> "Paul Philippot, architectural restoration in Brazil and time".

points out the conservative respect of Eberhard for some ruins) and Eberhard's oversimplification when considering history as secondary part of the work itself. Regarding Dehio, despite the closeness of the two authors regarding their respect for the work transformed by time, Riegl considers that Dehio's vision is still limited to historical-artistic issues; it is also opposed to the idea of national life as enunciated by him,<sup>3</sup> to reaffirm the relevance and the greater scope of the age value.

Riegl's law remained difficult to access until 1995, when it was republished in German and in Italian (with a translation by Sandro Scarrocchia<sup>4</sup>). It gradually became incorporated in the reflections on the Austrian. The comprehension of the text of the *Cult* is limited if it is disconnected from the law project; according to Scarrocchia (2006: 229), this has been the cause for imaginative conclusions about Riegl, discounting him as someone who was only speculative, and far removed from practice. But, despite having now more than two decades of this new phase of dissemination of the *Cult* as part of a larger project, a narrow interpretation of the text still persists in Brazil; the author's proposals are deformed and emphasis is placed on the most appropriate "value" for a given discourse, without actually interpreting Riegl's text in its real, and even deontological, implications.

This lack of theoretical rigor in interpretation does not refer only to texts that are already one century old and come from a context that is still little known to us. It also happens with recent writings such as, for example, the one by Salvador Muñoz Viñas in the *Contemporary theory of restoration*. It is interesting to note that Muñoz Viñas (2003: 14) shows that some of the ideas that support his theory had already been presented by Riegl at the beginning of the 20<sup>th</sup> century. He does not agree with Riegl's classification methods, but he points out his pioneer role and the expansion he brought to our field, by considering the various forms of perceiving cultural heritage. Muñoz Viñas, however, also remains silent on the fact that the *Cult* is part of a tripartite project and that Riegl used one of the values, the age value, as a reference for the solution of conflicts.

Muñoz Viñas (2003: 163) mentions a series of procedures that must be put into action – negotiation, balance, discussion, dialogue, consensus – in order to characterize a restoration. He emphasizes the means of appropriation by the community; by invoking the various actors involved with the issue of conservation, he sheds light on the intricate world that surrounds cultural heritage. However, he does not clarify to the same extent, which principles would guide conflict resolution. By indicating only the procedures, this may mean that, depending on the forces involved and the manner of conducting the actions – and anyone who has already participated in a public hearing knows to what extent specific directing can affect the final result, regardless of the merit of the issue. The same problem, at the same time and in the same place, can have completely opposite solutions. In fact, the idea that the law of the strongest prevails, or that the solutions are random, is far removed from the proposal of Muñoz Viñas. However, by leaving open the basis for the solution of conflict, some Brazilian authors have used his text to justify completely opposite positions, such as reconstructions, voluminous complements, massive substitutions, new constructions based on projects, all based on an "ethics" of negotiation and inter-subjectivity, in reality used only for personal gain.

---

<sup>3</sup> This subject on national life, homeland and education appears in different forms in the texts of the three authors translated here, and deserves to be explored in depth by researchers dealing with those topics, given their links with the discussion at that time in German-speaking countries, and the (tragic) consequences in the first half of the 20<sup>th</sup> century.

<sup>4</sup> See the considerations by Scarrocchia (2006: 229) himself. The *Cult*, the project for an act and the regulations for the enforcement of that act have been published in the volume edited by Scarrocchia (1995), containing an anthology of Riegl's words, as well as from other authors, some contemporary to Riegl, and other more recent ones, including Scarrocchia himself.

This discourse frequently appears associated with modern architecture; some authors, mostly architects, say that, for the most recognized elements valued by historiography and critics, what matters is the “original image,” which can be re-established – even more so because it is often possible to consult the executive project, and there is abundant photographic documentation on the work –, to the detriment of the material aspects which are transformed by time and of possible transformations and additions. And, for this, they used Muñoz Viñas. We should note that the process he proposes – of negotiation, equilibrium, discussion, dialogue, consensus – does not aim towards a single plausible solution for modern canonical architecture. For those architects, the only voice that can be heard is their own, without taking into account that any architectural work has many implications for other areas of knowledge (history, engineering, sociology, anthropology, etc.) and for the community in general that attributes complex meanings to those constructions which widely extrapolate only their idealized image.

Riegl, Dehio and Dvořák, all emphasize, with different nuances in the texts presented here, the importance of preserving the materiality of the work, criticizing the 18<sup>th</sup> century stylistic unity, the corrections and purifications commonly practiced in that century in a search aimed at reconstituting an idealized form.

It is ironic to note that, when referring to the restoration of canonical modernism, many current architects who consider themselves at the forefront of thoughts on restoration, and who are opposed to everything that was painfully built in the disciplinary field of restoration since the end of the 19<sup>th</sup> century, have a very similar thought to the one existing in the 19<sup>th</sup> century, and which was so vilified by the different trends of the modernism.

**“May God save monuments from great restorers!”**

This quote from Dehio significantly shows the tension between conservators and restorers still present in the change from the 19<sup>th</sup> century to the 20<sup>th</sup> century.

In recent decades several authors, including John Ruskin, William Morris and Camillo Boito, had already been fiercely criticizing the incisive nature of most of the interventions made throughout the 19<sup>th</sup> century, with the return to a supposedly idealized original state, the consequence of which was the suppression of elements added over the centuries and even the disappearance of important marks of the work’s history. This made secular buildings seem newly built, causing serious damage to the work as a historical document and problems in its perception, by reincorporating it in a violent way into an existing reality, gradually stratified over time.

Given the large number of works that underwent such actions –just remember the data reported by Tschudi-Madsen (1976: 25), which states that between 1840 and 1873, 7144 churches were restored in England; this number corresponded to half of the medieval churches in the country –the virulence of many of the criticisms of the period regarding restoration is, therefore, not surprising. John Ruskin, in 1849, considered restoration a “destruction accompanied by a false description of the destroyed monument” (Ruskin, 1944: 250); Camillo Boito, in 1884, considered conservators as “necessary and worthy men” while the restorers were “almost always superfluous and dangerous men” (Boito, 2002: 37). And Georg Dehio, in the text translated in this volume, affirms that the “18<sup>th</sup> century historicism, in addition to its legitimate daughter, conservation of the monuments, also generated an illegitimate daughter, restoration” (Dehio, 1995: 353).

Boito, nevertheless, when evidencing the dangers of restoration, took fundamental steps to contain the interventionist fury and to turn restoration into a culturally based act, respectful of the work as a historical document, which is stratified in time and legitimate. Riegl, on the other hand, launched the basis to overcome the opposition between conservation and restoration and to lay the foundation for a responsible preservation, preferably conservative. Dvořák, in the text translated here (especially in item IV), shows that much of what was done in his time were false restorations that had to be fought, and he presented a program of what should be, in fact, carried out in restoration.

Françoise Choay, when analyzing the transformations of that period, shows that preservation presupposes the use of two specific instruments: a normative construction (jurisdiction), which conferred to the project its institutional status; and a solidary and tributary discipline of historical knowledge when it came to practical action, restoration, which built its instruments throughout the 19<sup>th</sup> century (coming from a long tradition of re-reading of experiences from previous centuries) and acquired its epistemological statute at the beginning of the 20<sup>th</sup> century, precisely with Alois Riegl (Choay, 2011: 22). The restoration thus assumed characteristics of an autonomous disciplinary field, with its own matured theoretical-methodological and technical-operational instruments.

This discussion, evidenced during the transition from the 19<sup>th</sup> to the 20<sup>th</sup> century, would later be strengthened by authors like Cesare Brandi, in the period following World War II, with a solidary articulation between theory and the practice of interventions, under the name “restoration”. It was understood as an autonomous disciplinary field –and not isolated, since it requires the collaboration of different fields of knowledge– which in fact preserves (and does not destroy, as it happened in the 19<sup>th</sup> century) the work in its conformation, including its materiality, and as a historical document. In addition, restoration does not allow a return to any given state: the work is in a certain condition and is directed to another, with a full respect for its documentary, formal and material aspects.

From these theoretical and practical developments related to the intervention treatments in cultural heritage, the antinomy between conservation and restoration should be overcome nowadays.

Ricardo Dalla Negra (2017: 35-37), for example, is opposed to what he considers the incoherence of the use of the two terms in Italy at the moment, affirming that, from that process of review initiated at the end of the 19<sup>th</sup> century, restoration can only be called as such if it has as its objective, in fact, conservation; and there is no sense in avoiding the use of the term restoration and replacing it with conservation only because “restoration” evokes modes of intervention treatment from other historical moments, which we no longer share today.<sup>5</sup> In other words, the 18<sup>th</sup>-century vision of restoration has been overcome, in theory and in practice, and if restoration does not have conservation as its purpose, it cannot be considered as such. For actions that do not have conservation as their central objective, the author proposes the term restructuring. While restoration aims at the conservation and the “resolution of the text,” restructuring implies a recovery of a generic, non-conservative type, whose primary purpose is the transformation of the text (Dalla Negra, 2017: 39). According to Dalla Negra, it does not make sense to speak of a restoration aimed at re-establishing, both in the historical sense

---

<sup>5</sup> Note that B. Paolo Torsello (2005: 15), who approaches the line of thought known in Italy as “integral conservation”, has shown that restoration is recognized in that country as a discipline, while conservation is not.

and in the present, because those interventions “always behaved (and still entail) a fraudulent modification of the architectural text on which it intervenes” (Dalla Negra, 2017: 35), a topic which Dvořák (item IV) also analyzes.

Dehio, given the period in which he wrote the text, was understandably vague regarding the “artist” restorers, considered those who practiced free and arbitrary artistic creation in search of stylistic unity, mainly concerning excessive and unjustified completions. He opposed this position to conservation, which should fall in the historical-critical field and he considered that artistic creativity should not be linked to the field of conservation.

Dehio invoked God to protect us from restorers; and Manfredo Tafuri, ninety years later, would attribute to divine grace the merits of the intervention of Carlo Scarpa in the Castelvecchio of Verona:

*I believe that Scarpa gave a work of exceptional qualitative importance [...] valid in relation to the culture of decades. Moreover, what was permitted of Carlo Scarpa should not be permitted either of his imitator or to a normal professional. [...] Scarpa succeeded, even massacring a monument, to give us a work of high validity. This happened by the grace of God, and not everyone has grace (Tafuri, 1997: 98).<sup>6</sup>*



CASTELVECCHIO AND SCALIGER BRIDGE, VERONA. Image: Public domain.

---

<sup>6</sup> Original quotation: *Io credo che Scarpa abbia dato un'opera di eccezionale importanza qualitativa [...] valida in rapporto alla cultura di quei decenni. Inoltre, quello che era permesso a Carlo Scarpa non va permesso né a un suo imitatore né a un normale professionista. [...] Scarpa riusciva, anche massacrando un monumento, a darci un'opera di alta validità. Questo avveniva per grazia di Dio, e non tutti hanno la grazia.*

The contraposition of conservation-restoration, should be overcome, but, as can be seen in Tafuri (and other more recent authors), it still persists. That is why Dalla Negra's analysis that, in the specific case of the Castelvecchio, show how Tafuri attributed a predominantly transformative end to restoration (rather than a conservative one that Tafuri associated with conservation), and he continued:

*Beyond the fate that a "massacre" of a historical building cannot be permitted of anyone, although such operations are the order of the day, the real problem is that our universities induce new architects to always feel invested with such "grace," accustomed as they are to follow the bad examples that come from the so-called elite of the architects (Dalla Negra, 2017: 43).<sup>7</sup>*

So as not to have to resort to God to save what we ourselves recognize as cultural heritage, the three texts translated here present elements of great usefulness for training and for professional deontology of those who work on this heritage, praising a broad respect for works that are stratified by time.

### **The topical aspect of the dangers enunciated by Dvořák**

Dvořák begins his first paragraph by stating the dangers threatening monuments, and he speaks at length on these, associating various related issues. Certain aspects resonate even today; I would like to draw attention to some of these: the art trade, the misconceptions of progress, and the intertwining of those issues with greed and context.

Dehio shows that the trade of works of art has its useful side, but in fact, he points out the destructive side, which he considers to be the prevailing one. Also Dvořák (item I.3) shows the dangers of those uncontrolled actions and their consequential impoverishment. Both show the dire consequences and highlight the fact that these objects have their historical and artistic significance linked to the context for which they were created: to remove them means to erase that value.

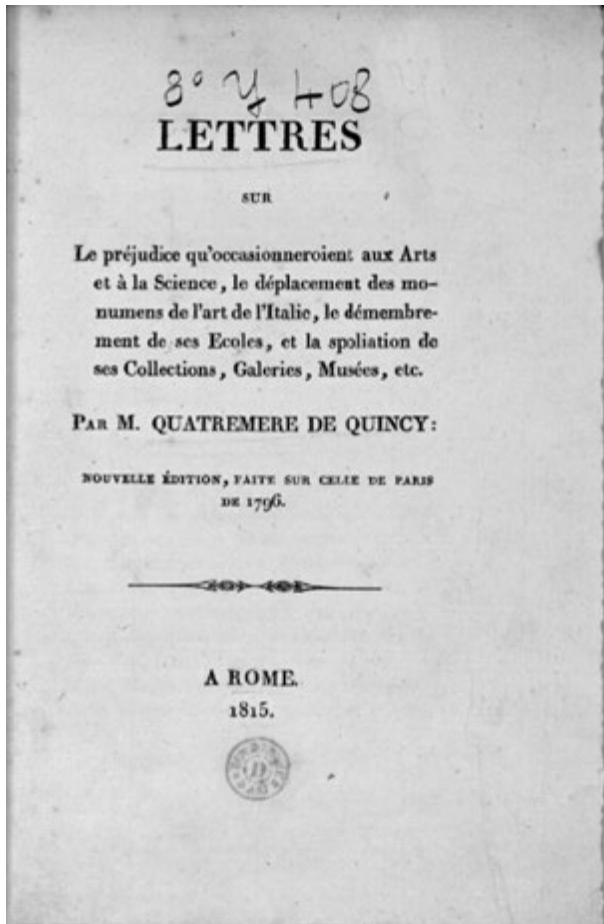
The discussion of this subject has illustrious precedents of great interest; one of them, perhaps the pioneer given its vehemence, has been Quatremère de Quincy in his *Letters to Miranda*, from 1796.<sup>8</sup> This author's frontal attack against the official policy of the Directorate aimed to remove the works from countries occupied by the French army and transfer them to France. In combating what was officially called "repatriation," Quatremère invoked several arguments, the main one being the loss of context for works of art, but also issues related to commercialization. Nowadays these could have even more tragic consequences, due to the damages that the illegal archaeological exploitation and sale of works of art, cause in diverse areas of the globe; and due to their association with unclear processes of circulation of money that end up financing activities outside the legal framework.

Édouard Pommier (1989: 46-47) notes how some expressions used by Quatremère, such as bundles of merchandise, jewelry, tariff, value, are not fortuitous, denoting aspects of a dangerous threat to art: being considered mainly as an object, which has a price and that enters the merchandise circuit. In his text, Quatremère predicted, almost prophetically as Pommier highlights, two dangers for monuments and art: the commercialization and the fetishism of those works, opposed only by one of the values that art and monuments possess, their history.

---

<sup>7</sup> Original quotation: *Al di là del fatto che un "massacro" di un edificio storico non può essere consentito ad alcuno, sebbene tali operazioni siano all'ordine del giorno, il problema vero è che le nostre università inducono le nuove leve di architetti a sentirsi sempre investiti di una tale "grazia", avvezzi come sono a seguire i pessimi esempi che provengono dalla cosiddetta élite degli architetti.*

<sup>8</sup> Recently published in Brazil. See: Paulo Kühl and Beatriz Kühl (eds.) (2016). In Spanish, there are only two translations; see Quatremère de Quincy, 1998 and 2007.



QUATREMÈRE DE QUINCY.  
*Image: Public domain.*

As to context, Quatremère emphasizes that works of art are more effectively appreciated when they are grouped together with others from the same period. This makes it possible to compare them with the schools that preceded and succeeded them. The author questions that if upon transferring these objects, the physical and moral reasons of the different ways of making art would also be brought along. He emphasized the need to preserve works of art in their context and the capital importance of that context, which the author considers in a broad sense: it includes aspects such as climate, forms of nature, physiognomies, memories and local traditions, games, festivities. Quatremère works in an articulated way with what today we call material and immaterial heritage, showing their interrelation and the fact that they are inseparable. Antonio Pinelli (1978: 53-55) shows how much Quatremère's proposal was a precursor by underlining the importance of the connective weave, the variety of schools in the same period and the stratification of schools over time, in addition to the indivisibility and organic character of culture and the importance of the artistic, historical, cultural and physical context.<sup>9</sup> Another aspect emphasized by the author is the fact that cultural heritage has to be understood as a common heritage, belonging to all of Europe and not just to one country, a theme that resonates in Riegl's text, and which is opposed to the national vision of Dehio, whose view is more limited. In this way, Quatremère, Dehio and Dvořák show how greed acts as a separating factor at various levels.

<sup>9</sup> For these subjects and a complementary bibliography, see Paulo y Beatriz Kühl (2016).



On the questions related to the wrong ideas of progress, it is worth raising a series of arguments. The essential aspect that is evident in Dvořák's text is the importance of constant maintenance and conservation to ensure that the heritage element lives on for as long as possible: to consolidate and protect, instead of renewing, and not to exceed certain defined limits in order not to fall back into extremes such as remaking everything that is missing or replacing what is damaged. Because, by overcoming certain limits, the work

*[...] After restoration, it resembles a banal modern building: the poetry, the humor, the picturesque appeal that surrounded it disappeared, and the result of the restoration, which often involves great costs, does not imply its preservation, but rather its destruction and disfigurement<sup>10</sup> (Dvořák, 1916, 32).<sup>11</sup>*

The author emphasizes, however, that this does not mean immobility, by affirming that it is possible to adapt a house to the demands of the present, and he also argues: if it is possible to adapt a house, it is possible to adapt an entire city (Item I.3, PAG).

Dvořák recommends that the heritage element should be read from its specificities and not from universal formulas; he problematizes the destruction of different phases for a return to a supposed original state – subjects, as we have seen, also present in Riegl and Dehio – and he is absolutely against stylistic prejudices. Dvořák shows the dangers of a preservation guided by the artistic preference of a given moment, which considers only some types of expressions as valid. He shows that this one-sidedness of critics and artists was doubly negative regarding the heritage from other eras, because not only there was a predilection for a historical moment, but also testimonies from other less valued times were destroyed. In this way, the excluded elements were not considered in preservation policies and were also eliminated due to stylistic prejudice. He takes up again, as Riegl already preached, the importance of a solid professional deontology and of not acting according to prejudices of a certain time.

Although more than a century has passed between the texts of the three authors and the present, this lesson has not yet been truly incorporated into our practice. Even with all the changes that have taken place in recent decades in Brazil, with the growing extension of the notion of heritage, some stylistic censorship is still perceptible, for example, in relation to manifestations of late eclecticism, which face resistance because they are considered mistakes instead of a legitimate manifestation of its time.

In addition to acting without stylistic prejudices, it is essential, in interventions in buildings or areas of cultural interest, that the project be developed from a detailed reading of the work transformed by time (of its materiality, conformation, documentary aspects), of the landscape in which it is inserted, also structured over time, and in a manner that is sensitive to the various forms of apprehension by the community. This also applies to new buildings built in historical areas, which must start from a reading of the whole, a theme that is present in Dehio's text, which advocates respect for relationships and for volumetric relations, using modern forms.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Original quotation: *Sie gleicht nach der Restaurierung einem langweiligen Neubau, die Poesie, die Stimmung, der malerische Reiz, die sie umgaben, sind verschwunden und das Ergebnis der oft mit großen Kosten verbundenen Restaurierung ist nicht Erhaltung, sondern Zerstörung und Verunstaltung.*

<sup>11</sup> We should note, however, that in the final part of his text, when he offers some practical advice – some of which is extremely relevant and current – referring to render and paintings of “modest” buildings, he presents a suggestion that was not duly meditated on: to paint the exterior in a gray color, and the interior in white (Item 4b).

<sup>12</sup> This theme has important implications for the application of Riegl's act (1995: 225). It deserved to be treated in depth, but it escapes the objectives of this article.

In Brazil, this capacity to read appears in isolated and sporadic cases; it should, on the contrary, set the tone for the approach to the problem. Claudio Varagnoli (2007: 837), when analyzing case studies, shows how, in some projects, the relationship between the new and the old is ambiguous: the pre-existence is heavily manipulated, only to serve as a vehicle for the project of the new, reducing its role to mere pre-text.

A series of prejudices against restoration continue to this day<sup>13</sup>; some of these also stemming from poor training and from the position of some architects. Roberto Pane already criticized this in 1967 (in a text republished in 1987), evidencing the importance of forms of collaboration and the subordination of restoration projects to a common goal (transmitting works to the future in the best possible manner, respecting their documentary, formal and material aspects), affirming that there is still a need for architects to understand this, because “very often they make a cult of personality and social irresponsibility” (Pane, 1987: 199).

In many cases the pre-existence is seen as pre-text, something that can be freely shaved away, erased, overwritten. It is necessary, on the contrary, to understand the text in order to respectfully develop the language of the new proposal. This has been little practiced in the training of architects in Brazil; very often, in the project exercises, the existing elements are not considered as a fundamental fact: it is only a hindrance to be ignored, or a pre-text, for the contemporary manifestation.

The classifications by Maurizio Calvesi are also of interest, and they were analyzed by Giovanni Carbonara, in a preface to the publication of Dvořák's text in Italian. Calvesi, when examining the forms of relationship with the past, shows that:

*[...] the fanatic of the ripristino<sup>14</sup> and the sventratore<sup>15</sup>, are guided by an ideology that is equal and only apparently contrary: the sventratore judges monuments and testimonies of the past as a pure encumbrance, in the race towards a future which demands straight and fast roads; the fanatic of the ripristino is projected towards a remote past, no less mythical and ahistorical, in an equally unconscious and hasty escape (apud Carbonara, 1997: 367).<sup>16</sup>*

Along with them, Calvesi places the beautifiers. Carbonara shows that Calvesi's classifications are efficient for locating “along a single axis of historic distortion, some fanatics of the *ripristino* in flight towards a mythical past, some *sventratori*, running instead towards the future, and some beautifiers mythologizing the present in an anti-historical way” (Carbonara, 1997: 367).<sup>17</sup>

---

<sup>13</sup> For some of these problems, see Kühl (2016, 2017).

<sup>14</sup> *Ripristino*: reconstitution of the original aspect or shape of a monument, by removing added elements as well as superpositions. Note from the translator.

<sup>15</sup> *Sventratore*: those who do *svrentamenti*, which is the broadening, extensive demolitions in order to open wide spaces in historic centers.

<sup>16</sup> Original quotation: *[...] il fanatico del ripristino lo sventratore sono animati da una ideologia uguale e solo apparentemente contraria: lo sventratore giudica monumenti e testimonianze del passato alla stregua di un puro ingombro, nella corsa verso un avvenire che esige strade diritte e veloci; il fanatico del ripristino è proiettato verso un passato remoto non meno mitico ed astorico, in una fuga altrettanto inconsulta e frettolosa.*

<sup>17</sup> Original quotation: *Lungo un unico asse di distorsione storica, dei fanatici del ripristino in fuga verso un passato mitico, degli sventratori, in corsa invece verso il futuro, e degli abbellitori, mitizzanti in forma antistorica il presente.*

Due to the fact that a well-founded preservation imposes certain limits on interventions in cultural heritage, there are many architects who see restoration as an insufficient and inadequate instrument for heritage to be inserted in the contemporary socio-economic and cultural reality (this preconception also exists in other sectors, such as politics, the real estate market, etc.): they believe that the project must have total freedom. They do not compare it with the project of the new, in which there are also factors that condition the elements of the project (the dimensions of the land, the program, the budget, the legislation, etc.), but that do not annul the creative act; on the contrary, the limitations must be understood as an impulse for new solutions. Restoration also has conditioning factors, which derive from the reasons for which we preserve it, which must be explored in a proactive way in order to achieve a renewed configuration of the work, which considers economic and use issues, but does not take them as unique and determining factors in an isolated way. It must be articulated with the pre-existence, without denying it, obliterating it or imitating it and proposing a renewed and respectful syntax.

Although there are several examples of restoration projects that account for a number of issues, articulating theory and practice, it is recurrent that a respectful action is considered unfeasible, both from the economic point of view, and from the technical point of view. Dvořák (1916: 20) already warned: “[...] the ‘modernization and embellishment’ of the city is very often only a pretext, the real reason is the benefit derived from the speculators of the construction of such deformation, to the detriment of the public economy.”<sup>18</sup> Unfortunately, no detailed cost comparisons have yet been made in Brazil, but based on studies conducted abroad, a careful restoration is not necessarily more expensive than a more invasive intervention.<sup>19</sup> Good restorations can cost less than radical “renovations” and they do not impede the reuse of the work for contemporary functions, both in terms of practical and economic issues; on the contrary<sup>20</sup>.

The fact is that a well-founded intervention is the result of a multidisciplinary process, which gives rise to a detailed project and memory; this does not necessarily result in a longer process in its entirety, but it instead implies a broader phase of studies and project, and a shorter work phase. It is the inverse reasoning of what is happening now, in which projects are the result of insufficient studies and the works are delayed because too many unforeseen events occur. Based on consistent studies, the costs are more controllable and involve fewer budget additions resulting from aspects not previously controlled. The profit margin will probably be lower, but even so, the operation can be profitable and viable. It is essential, therefore, not to confuse viability with maximum profit, nor a legitimate need for profitability with unbridled greed.<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> Original quotation: [...] daß sehr oft die “Modernisierung und Verschönerung” der Stadt nur ein Vorwand ist, während die eigentliche Ursache der Nutzen ist, den Bauspekulanten aus Umgestaltung zum Schaden der Allgemeinheit ziehen [...].

<sup>19</sup> The example is described by Simona Salvo (2006): the restoration of the façades of the Pirelli skyscraper in Milan, a project by Gio Ponti (built between 1956 and 1960). The careful studies led to a well-founded project and to a successful work, in a reduced time span (studies: July-December 2002, executive project: March 2003, concluded works in April 2004). The cost was around 20% than the estimate for the substitution of the continuous façade, presented by a team of experts who considered that the original façades were unrecoverable from the technical point of view, and even if it was possible, they would not have an adequate thermal and acoustic behavior. The restored façades have a performance that is equal or superior to contemporary façades.

<sup>20</sup> For these subjects, see Kühl (2017).

<sup>21</sup> We should remind the results of the NGO Transparency International, quoted by Joseph Rykwert (*apud* La Cecla, 2008: 25), these show that 78% of the corruption funds worldwide pass through civil construction.

### The importance of the environment; extrapolation for the landscape

The way in which the three authors deal with the issue of the environment in which cultural assets are inserted is of great relevance.

Dehio categorically affirms that it is also necessary to protect the environment of the monuments and that constructions should not be isolated, since they are not museum pieces; he also shows that a monument can be destroyed indirectly by affronts to its environment. This is a point that was also examined by Cesare Brandi, in the *Theory of restoration*, from 1963, with another extent, when dealing with "preventive restoration" (Brandi, 1988: 55-61).

We should note that Dehio's statements precede by decades what is recorded in the document known as the *Athens Charter* of 1931, the result of the scientific meeting organized by the International Office of Museums of the League of Nations. In the document, the concern is not to harm the visuals of the monument.



PARTHENON. Image: Valerie Magar.

In the period between the publications of the texts of Riegl and Dehio and that of Dvořák, it is worth noting the proposals contained in the two articles by Gustavo Giovannoni in the fortnightly magazine *Nuova Antologia*, of 1913: "Vecchie città ed edilizia nuova" and "Il diradamento edilizio dei vecchi centri." The first addresses the theories related to urbanism, covering topics such as the transformation of the existing city, expansion, densification, circulation, coordination between "old city" and "new city", also working with the conflicts between the demands of modernization and expansion and the need to preserve (and showing that it is possible and feasible to work using a conservative key). In the second one, he uses the theoretical foundation of the first, and establishes a method for interventions in urban areas of interest in respect to preservation. They constitute a systematic exhibition of the way of seeing the city as a complex organism, to be worked on in its entirety, addressing the relationship between the existing city, new areas of expansion and areas of interest for preservation in an articulated manner.

Although it is not a text oriented directly to questions relative to preservation on the urban scale, Dvořák goes beyond Dehio. He opens his *Catechism* speaking of the city of N.; the concern for the composition of the whole, amalgamated with time, unity, even in the temporal, typological and stylistic diversity of the elements that compose it, stands out in his description. His interest goes from objects of daily life (especially in item III) to entire complexes, with the landscape understood in a broader manner, and he actually dedicated one of the final items of his text to the rural and urban landscape (item VI.13).

Riegl also enunciated in a pioneering sense a very emblematic and highly topical theme: the question of natural beauty. Riegl criticizes Dehio for having pushed it to one side in his article. Riegl also considered the care of that which was not created by man, natural monuments, as an elevated form of necessary altruism Dvořák (item II) also mentions that the theme of natural beauty gained increasing significance, but it was in Riegl that this subject matter appeared with the greatest emphasis.

These discussions in a German-speaking environment are of great interest. It is significant that it appeared in the Constitution of the Weimar Republic (1919) which, in spite having been short lived, introduced the subject as a constitutional subject, as Salvatore Settis has shown (2010: 129): article 150 establishes that the monuments of art, history and nature, as well as the landscape, are under the protection of the State.

We should also remember that, from the point of view of the method of restoration, Brandi, in the *Theory of restoration*, gave the conservation of works of art the same importance as works that are not considered art, such as entire urban environments (Brandi, 1988: 60-61) as well as things of natural beauty (Brandi, 1988: 38), which, even though they are not the product of human action, are equated to works of art.

At a time when issues related to the natural environment are deservedly highlighted and appear as a concern of various disciplines such as ecology and geography, for example, it is important to return to an issue that has been addressed by few authors in recent times. Paolo D'Angelo (2001) draws attention to the paradox of having greatly increased sensitivity to the landscape, but from the conceptual point of view, it is increasingly assimilated and reduced to the natural environment, which generates confusion. The author shows that the environment is a physical fact, scientifically describable, while the notion of landscape, from the point of

view of culture, is a phenomenon of perception and also falls within the scope of aesthetic experience. He does not question the legitimacy of considering the environment from the physical point of view or the need for its protection. But the landscape, when approached by naturalists, geographers or in an aesthetic sense, takes into account different factors, each with its legitimacy; the issues involved cannot be treated in the same manner. The protection of the environment, the author continues, is not the protection of the landscape in an aesthetic sense; it requires awareness of the cultural and historical character, and it means recognizing the aesthetic identity of those places.

Reiterating the discussion on natural beauty and on the landscape, which are themes that appear in an embryonic way in the texts presented here, based on more strictly cultural referents and expanding the problem from the point of view of aesthetics, as advocated by D'Angelo, is of great interest for future reflections. Our three authors leave, in this way, seeds for discussions that are very current.

### **As a conclusion**

The themes covered in this article are not intended to exhaust the issues that the texts translated in this journal present for reflection in today's world, but they point out the relevance and timeliness of these discussions. In addition to the divergences and nuances between the way of thinking of the three authors, one point that I call upon to conclude this article is the search, common to all of them, for a coherent approach that guides the intervention treatments in cultural heritage from the ethical point of view. Based on the proposals presented in those texts, the works must be treated in accordance with strict methods and criteria, and not be at the mercy of comfortable relativisms. From proposals such as those presented here, intervention treatments gradually distance themselves from simple empiricism and move toward being affiliated with the critical thinking of a certain period. Based on consistent principles, anchored in the reasons for which we preserve cultural assets, it is possible to overcome both the attitudes dictated by individual predilections, which any sentient being possesses, as well as a greater or lesser appreciation of a given historical present in relation to the cultural manifestations of other periods and act in accordance with a solid professional deontology.

\*

## References

- Boito, Camillo (2002) *Os restauradores*, trad. Paulo M. Kühl e Beatriz M. Kühl, Ateliê Editorial, Cotia.
- Brandi, Cesare (1988) *Teoría de la restauración*, trad. María Angeles Toajas Roger, Alianza Editorial, Madrid.
- Buls, Charles (1903) *La restauration des monuments anciens*, Weissenbruch, Bruxelles.
- Carbonara, Giovanni (1997) *Avvicinamento al restauro*, Liguori, Napoli.
- Choay, Françoise (2011) *O patrimônio em questão*, trad. João Gabriel Alves Domingos, Fino Traço, Belo Horizonte.
- Cloquet, Louis (1901) "La Restauration des monuments anciens", *Revue de l'art chrétien* (XLIV): 498-503.
- Dalla Negra, Ricardo (2017), "Architettura e preesistenza: quale centralità", in: Marcello Balzani, Ricardo Dalla Negra (a cura di), *Architettura e preesistenze*, Skira, Milano, pp. 34-65.
- D'Angelo, Paolo (2001) *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Laterza, Roma.
- Dehio, Georg (1995) "La protezione e la cura dei monumenti nell'Ottocento", in: Sandro Scarrocchia (ed.), *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti*, Accademia Clementina di Bologna, Bologna, pp. 347-357.
- Dvořák, Max (2008) *Catecismo da preservação de monumentos*, trad. Valéria Alves Esteves Lima, Ateliê Editorial, Cotia.
- Fernandes, Fernanda (2016) "História, preservação e projeto. Entre passado e o futuro", *Vitruvius* (<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/17.195/6173>) [consultado em 22 de agosto de 2017].
- Kühl, Beatriz M. (2016) "Desconstruindo os preconceitos contra a restauração", *Revista Restauro* (0) (<http://web.revistarestauro.com.br/desconstruindo-os-preconceitos-contra-a-restauracao/>) [consultado em 1 de setembro de 2017].
- Kühl, Beatriz M. (2017) "Questões contemporâneas de restauro: a viabilidade da restauração", in: Rosío Fernández Baca Salcedo, Vladimir Benincasa (a cura di) *Questões contemporâneas. Patrimônio arquitetônico e urbano*, Canal 6, Bauru.
- Kühl, Paulo, Kühl, Beatriz (eds.) (2016) *Quatremère e Quincy. Cartas a Miranda*, Ateliê Editorial, Cotia.
- La Cecla, Franco (2008) *Contro l'architettura*, Boringhieri, Torino.
- Levy, Hannah (1941) "A propósito de três teorias sobre o barroco", *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* (5): 259-284.
- Muñoz Vinãs, Salvador (2003) *Teoría contemporánea de la restauración*, Síntesis, Madrid.
- Nakamuta, Adriana (ed.) (2010) *Hannah Levy no Sphan: história da arte e patrimônio*, Iphan, Rio de Janeiro.
- Pane, Roberto Pane (1987) *Attualità e dialettica del Restauro*, Solfanelli, Chieti.
- Pinelli, Antonio (1978-1979) "Storia dell'arte e cultura della tutela. Le 'Lettres à Miranda' di Quatremère de Quincy", *Ricerche di storia dell'arte*, 1978-79 (8): 43-62.
- Pommier, Édouard (1989) "La Révolution et le destin des œuvres d'art", in: Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie (1796)*, Macula, Paris, 1989, pp. 7-83.
- Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostome (1998) *Cartas a Miranda, sobre el desplazamiento de los monumentos de arte italiana*, trad. Julieta Fombona Instituto de Patrimonio Cultural, Caracas.
- Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostome (2007) *Cartas a Miranda, con el anexo Inventario de los robos hechos por los franceses en los países que han invadido sus ejércitos*, trad. Ilduara Pintor Mazaeda, Nausicaä, Múrcia.
- Riegl, Alois (1995) "La legge di tutela dei monumenti", in: Sandro Scarrocchia (a cura di), *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti*, Accademia Clementina di Bologna, Bologna, pp. 207-221.
- Riegl, Alois (2006) *O culto moderno dos monumentos: sua essência e sua gênese*, trad. Eliane Ribeiro Peixoto e Albertina Vicentini, Editora da Universidade Católica de Goiás, Goiânia.
- Riegl, Alois (2014) *O culto moderno dos monumentos*, trad. Werner Rothschild Davidsohn e Anat Falbel, Perspectiva, São Paulo
- Ruskin, John (1944) *Las siete lámparas de la arquitectura*, Editorial el Ateneo, Buenos Aires.

Salvo, Simona (2006) "Arranha-céu Pirelli: crônica de uma restauração", *Designio* (6): 69-86.

Scarrocchia, Sandro (ed.) (1995) *Alois Riegl: Teoria e prassi della conservazione dei monumenti*, Accademia Clementina di Bologna, Bologna.

Scarrocchia, Sandro (2006) *Oltre la storia dell'arte: Alois Riegl vita e opere di un protagonista della cultura viennese*, Christian Marinotti Edizioni, Milano.

Settis, Salvatore (2010) *Paesaggio, costituzione, cemento*, Einaudi, Torino.

Tafari, Manfredo (1997) "Intervista a Baglione e Pedretti", in: Bruno Pedretti (ed.), *Il progetto del passato*, Mondadori, Milano, pp. 86-100.

Torsello, B. Paolo (2005) "Che cos'è il restauro?", in: B. Paolo Torsello (ed.), *Che cos'è il restauro? Nove studiosi a confronto*, Marsilio, Venezia, pp. 9-17.

Tschudi-Madsen, Stephan (1976) *Restoration and anti-restoration*, Universitetsforlaget, Oslo.

Varagnoli, Claudio (2007) "Antichi edifici, nuovi progetti", in: Alberto Ferlenga, Eugenio Vassallo e Francesca Schellino (a cura di), *Antico e nuovo. Architetture e architettura*, Il Poligrafo, Padova, pp. 841-860.





LUIS AMARO



## LUIS EDUARDO AMARO CAVADA

Es egresado de la licenciatura en Restauración por la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía "Manuel del Castillo Negrete" (ENCRyM). En la misma institución, es profesor en el seminario taller de Restauración de Escultura Policromada desde 2005 y docente de la asignatura de Configuraciones Teóricas de la Restauración; ahí mismo, ha participado en el diplomado de Historia y Teorías de la Conservación. Es miembro del seminario de Escultura Virreinal del Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Es coautor, junto con Fanny Unikel y Mercedes Murgía, del texto titulado "Los diseños policromos de la indumentaria de las siete esculturas principales en Santa Prisca", publicado en *El tejido policromo* (IIE-UNAM), en 2013.

Ha participado en proyectos nacionales de restauración de retablos.

En el ámbito internacional, ha participado en el proyecto arqueológico y de conservación de la primera misión mexicana en la tumba tebana 39, en Luxor, Egipto, así como en los tratamientos de restauración del mural *Los Prometeos* de Arnold Belkin, en Nicaragua.

Portada interior: VIENA  
Imagen: Dominio público.

# Una revisión de las aportaciones teóricas de Alois Riegl

LUIS AMARO

## Resumen

*Después de dos guerras mundiales, la Organización de las Naciones Unidas (ONU), a través de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO, por sus siglas en inglés), impulsó la conservación y el cuidado del patrimonio para reunir a los pueblos y evitar las confrontaciones. Una de las estrategias para llevar esto a cabo fue la Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural de 1972, realizada con el argumento de que la herencia cultural es un elemento de contacto entre los pueblos y las culturas, permite el diálogo, la comprensión, la tolerancia y el reconocimiento mutuo mediante la colaboración internacional. Estos avances le deben mucho al pensamiento de Alois Riegl, quien construyó las bases de estos conceptos. El presente texto pretende explorar las aportaciones de este autor en el campo de la teoría de la conservación y de las circunstancias en las que se desarrollaron, a fin de destacar la importancia y validez que mantienen actualmente y cómo sus ideas dieron pie a conceptos culturales más plurales y abiertos.*

**Palabras clave:** Alois Riegl, Kunstwollen, monumentos, teoría de la conservación, valoración, valores, patrimonio universal, valor de antigüedad.

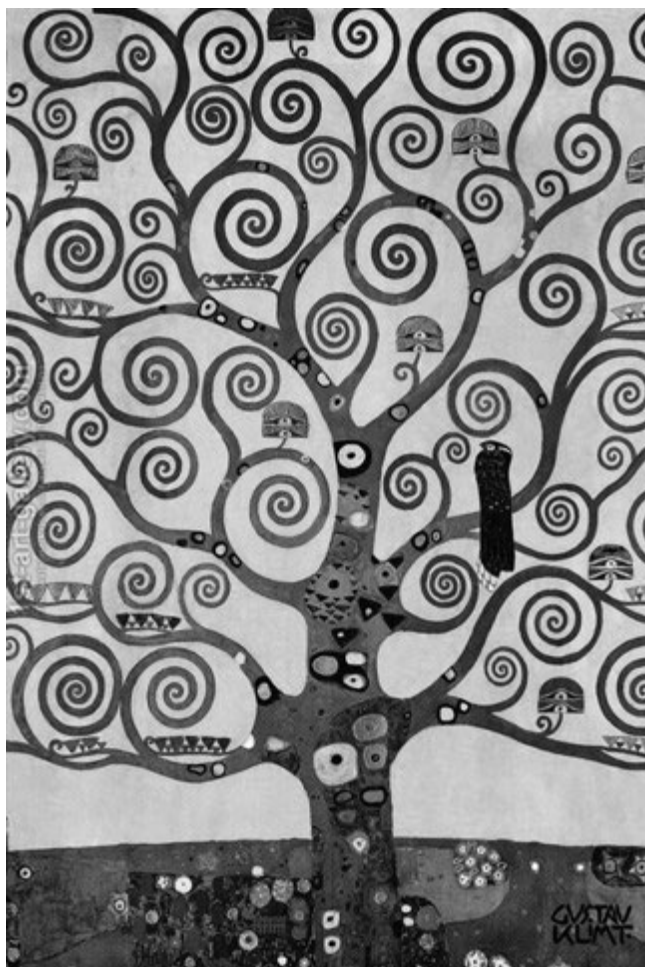
En las ideas acerca de la conservación de los monumentos de Alois Riegl están prefigurados los conceptos que durante el siglo XX permitieron la valoración y proliferación de nuevos tipos de patrimonio, así como la concepción de patrimonio universal de la humanidad y su asociación con el patrimonio natural; asimismo, la obra de Riegl en torno a los monumentos y a su cuidado dio inicio a un relativismo cultural que se tradujo en una apertura a la multiculturalidad, misma que permitió dar un giro antropológico al tema de la conservación. Los conceptos rieglianos que propiciaron esto son el de monumento, mismo que se encuentra atravesado por el de *Kunstwollen* (voluntad de arte), así como la definición del *Alterswert* (valor de edad o antigüedad). En este texto se intenta explorar las aportaciones del autor en el campo de la conservación-restauración, procurando mantener la atención en la relación con los conceptos mencionados.

Riegl escribió sus obras en el inicio del siglo XX, época que fue sumamente rica en el nacimiento de ideales que pusieron en crisis a las doctrinas convencionales del periodo anterior; varios conceptos determinaron el desarrollo intelectual a lo largo de la centuria, y su eco aún tiene resonancia en nuestros días debido a la vigencia de sus propuestas y a que se vislumbró un panorama que retrata muchas de las circunstancias que suceden en la actualidad.

La germinación de novedosas posturas y perspectivas se dio en la mayoría de las disciplinas y en múltiples regiones geográficas. Son particularmente significativas las aportaciones gestadas dentro de la riqueza intelectual de la Viena de finales del Imperio austrohúngaro. En esa matriz se conjugaron pensamientos y escuelas que inauguraron etapas originales en varios ámbitos.



BURGTHEATER, VIENA, 1900. Imagen: Dominio público.



ÁRBOL DE LA VIDA (DETALLE)  
Gustav Klimt, técnica mixta. 1905.  
Imagen: Dominio público.

El movimiento plástico *Secession*, encabezado por Gustav Klimt; la nueva forma de composición musical, liderada por Arnold Schönberg; o el nacimiento del psicoanálisis, de Sigmund Freud, son ejemplos de este fenómeno. Dentro de la esfera de la crítica y de los estudios del arte estos cambios se manifestaron en la primera escuela de Historia del Arte de Viena, en la cual múltiples autores confluyeron al oponerse a la concepción en la investigación del arte a partir de un paradigma cientificista y mecanicista, representado por las doctrinas de Gottfried Semper. Éstas sólo atendían aspectos como la función y utilidad de la obra, la técnica de ejecución y los materiales empleados en su realización, así como qué tan lograda era la imitación de la realidad en ella.

Alejándose de estas premisas, los historiadores del arte vieneses condenaron el ideal estético clásico como criterio universal para juzgar la calidad de las obras artísticas, lo que derivó en la crítica acerca de la existencia de periodos decadentes en la producción de obras de arte, así como en la erradicación del criterio de belleza como el único para evaluar las creaciones. De la misma manera reprobaron la idea del artista como genio y la distinción entre artes menores y mayores, lo que dio cabida al estudio y la valoración de otro tipo de manifestaciones plásticas.

Es gracias a estas propuestas y a una nueva metodología basada en el estudio de las cualidades formales de las obras, que la historia del arte dejó de ser una rama auxiliar de la historia y obtuvo un nuevo estatuto como disciplina independiente.

La participación de Alois Riegl en este movimiento fue fundamental para dicho cambio de perspectiva, ya que muchos de estos avances son fruto de su pensamiento y trabajo intelectual. Es por estas razones que Riegl es reconocido en el ámbito de la historia del arte como un autor cardinal en la construcción de esta disciplina. Su concepto de *Kunstwollen* es señero, pues se convirtió en la piedra capital en la que se sustentaron los argumentos que renovaron el estudio del arte y abrió nuevas perspectivas en múltiples disciplinas, entre las que se encuentran la conservación y restauración.

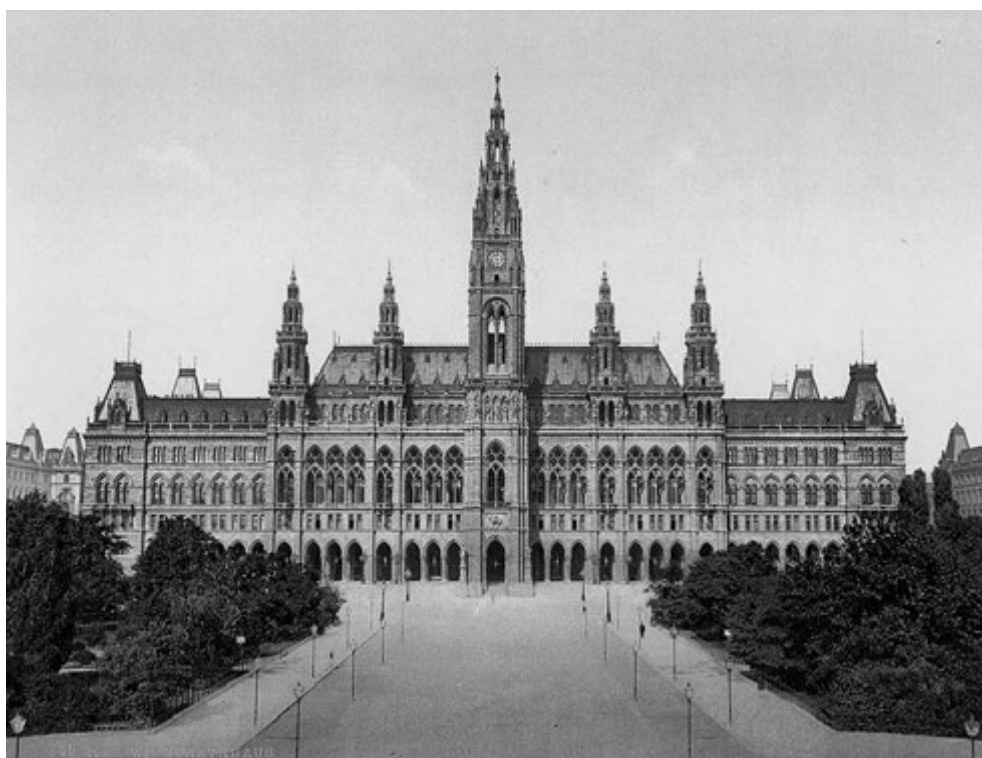
El carácter de las investigaciones acerca del arte en Riegl quedan retratadas en la siguiente cita:

*Sus contribuciones se pueden definir más fácilmente en términos de los diversos enfoques a los que se opuso: la historia positivista objetiva que los arqueólogos practican y que representó su propia formación; un punto de vista iconográfico que enfatiza el tema de la obra de arte; la crítica biográfica, que interpreta el trabajo a la luz de la vida del artista; la primacía de la conciencia individual del artista y su voluntad; la explicación "materialista" o mecanicista de la evolución estilística; cualquier teoría estética que separa el arte de la historia; cualquier sistema normativo que intente llegar a una interpretación o un juicio definitivo; por una parte, la distinción jerárquica entre las artes aplicadas o decorativas; y por otra, las artes superiores (pintura, escultura, arquitectura), sólo estas últimas consideradas como arte en el sentido estricto de la palabra. En resumen, Riegl atacó todas las convicciones fundamentales de la historia del arte tradicional<sup>1</sup> (Zerner, 1976: 179).*

---

<sup>1</sup> Cita original: *His contributions can be defined most readily in terms of the various approaches he opposed: factual positivistic history which archaeologists practice and which represented his own training; an iconographic point of view that stresses the subject matter of a work of art; biographical criticism, which interprets the work in the light of the artist's life; the primacy of the individual artist's consciousness and will; the "materialistic" or mechanistic explanation of stylistic evolution; any aesthetic theory that severs art from history; any normative system that attempts to reach a definitive interpretation or judgment; the hierarchical distinction between the applied or decorative arts, on the one hand, and the higher arts (painting, sculpture, architecture), on the other, where the latter alone are considered to be art in the strict sense of the Word. In brief, Riegl attacked all the fundamental convictions of traditional art history.*

Más allá de los estudios acerca del arte, Riegl tuvo un profundo interés en el cuidado y la conservación de los monumentos; sus reflexiones acerca de este tema son brillantes aportaciones a la teoría de la conservación. Su texto *Der Moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*<sup>2</sup> publicado en 1903, es considerado el primer tratado sistemático alrededor del tema (Jokilehto, 2002: 215). Scarrocchia afirma que “*El culto moderno de los monumentos* es el texto/manifiesto con el que Riegl funda la conservación como disciplina autónoma” (Scarrocchia, 2007: 14). Y Rampley afirma: “El ensayo de Riegl constituyó su análisis más sofisticado sobre el tema, y ofreció quizás el relato intelectual más ambicioso sobre la protección de monumentos y su tarea de cualquier autor, antes de 1918”<sup>3</sup> (Rampley, 2013: 186).



AYUNTAMIENTO, VIENA, CA. 1900. Imagen: Dominio público.

Sin embargo, sus contribuciones intelectuales no estuvieron libres de controversia y oposición. Con respecto a sus estudios acerca de la historia del arte, Margaret Iversen señala que las posturas especulativas y alejadas de las explicaciones fisicalistas y científicas del fenómeno del arte en Riegl se granjearon la animadversión de autores posteriores dentro del campo, como Ernst Gombrich. Éste, influido por el positivismo lógico de Karl Popper y su crítica al historicismo en la época de la posguerra, recelaba de los conceptos relativos a una colectividad o edad, mismos que se ligan al concepto de *Kunstwollen*, ya que podían dar pie a ideas totalitarias (Iversen, 2015: 157).

---

<sup>2</sup> *El culto moderno de los monumentos, su carácter y sus orígenes.*

<sup>3</sup> Cita original: *Riegl's essay constituted his most sophisticated analysis of the theme and offered perhaps the most intellectually ambitious account of monument protection and its task by any author before 1918.*

Posiblemente los prejuicios de Gombrich fueron alimentados por casos como el de Hans Sedlmayr, historiador del arte de la segunda escuela de Viena que abrazó el ideario nazi y que afirmaba que Riegl se había adelantado a las ideas de Oswald Spengler (Iversen, 2015: 163).

Esta oposición provocó que el trabajo de Riegl fuera cuestionado y que la acogida de sus ideas se demorara. La obra relativa a la preservación y restauración de monumentos sufrió una situación de indiferencia más palpable y manifiesta que sus estudios de historia del arte. Posiblemente esto se debió a que las reflexiones acerca de este tema fueron desarrolladas en los últimos años de vida del autor y que, por lo tanto, se percibieron como un tema periférico dentro de su obra.

Sandro Scarrocchia subraya el escaso conocimiento que se tiene de Alois Riegl en el ámbito profesional de la restauración, y señala que la derrota del Imperio austrohúngaro en la Primera Guerra Mundial provocó que gran parte de las aportaciones de los intelectuales austrohúngaros en materia de conservación fueran poco atendidas u olvidadas. El impacto y propagación de éstas se circunscribió a los territorios que pertenecieron al Imperio, de los cuales una buena parte quedó dentro del ámbito soviético después de la Segunda Guerra Mundial (Scarrocchia, 2007: 15).

Otra situación que también influyó en el lento impacto y adopción de sus textos es que el lenguaje usado por Riegl es complejo y difícil de dilucidar; muchos de sus neologismos abren la posibilidad de interpretaciones radicalmente divergentes, como sería el caso del término *Kunstwollen* (Gubser, 2010: 4), lo que implicó que los procesos de traducción a distintas lenguas fueran arduos, y por lo tanto su difusión fuese limitada y lenta.

### **Riegl y sus circunstancias históricas**

El Imperio austrohúngaro nació en 1867 al fundirse políticamente el Imperio de Austria con el Reino de Hungría. Geográficamente se extendió en un vasto territorio que acogía a diversos grupos culturales, como poblaciones italianas, alemanas, croatas, eslovenas, serbocroatas, bosnias, rumanas, ucranianas, polacas, checas y húngaras lo que le otorgó una naturaleza multinacional y multicultural no exenta de tensiones y pugnas.

Es por esta razón que el Estado imperial necesitó crear una identidad nacional que lograra aglomerar a los distintos pueblos para asegurar su legitimidad e integridad. Este fenómeno no fue exclusivo de Austria-Hungría, sino que se desarrolló a lo largo de toda Europa durante el siglo XIX, cuando los nacientes Estados-nación, inspirados e influidos por las corrientes del romanticismo, el idealismo y el positivismo, empezaron a construir una identidad nacional que los definiera y les otorgara unión y coherencia social. Para llevar a cabo esa tarea se construyeron discursos y narrativas basados en las tradiciones culturales propias, así como colecciones, museos y monumentos que representaran el espíritu nacional. Igualmente se crearon numerosas instituciones encargadas de seleccionar, coleccionar, catalogar y conservar los objetos, tanto tradicionales como del pasado, que mejor representaran las raíces y el origen de estas naciones. Aunado a esto, se dictó una serie de leyes y normas para la protección y salvaguarda de estos objetos, y se fue constituyendo tanto material como conceptualmente lo que en la actualidad entendemos como patrimonio cultural.

*La formulación del concepto de nación, así como la constitución de los Estados-nacionales modernos es paralela y coincidente con la definición misma de la noción de patrimonio cultural, hasta el punto de que el concepto de patrimonio se ha visto históricamente mediatizado por la institución del Estado-nación (González-Varas, 2014: 92).*



GRUPO DE BOSNIOS, DÉCADA DE 1890. Imagen: Dominio público.

En esta época los Estados nacionales tuvieron un papel protagónico y destacado, pues adoptaron la tarea de definir la identidad de la nación y los objetos que la representaban cabalmente.

En definitiva, se invirtieron múltiples recursos para construir una narrativa que diera sentido y cristalizara los anhelos de generar una nación que otorgara una identidad propia y común al conjunto de individuos que la constituía, y que legitimara los derechos territoriales de los espacios habitados.

Como consecuencia, la restauración tuvo en esta época su gran florecimiento, ya que a la par de la apropiación de objetos culturales y colecciones recién constituidas que necesitaban mantenerse en buen estado, fue necesaria la intervención en los bienes que se hallaban en condiciones que ponían en riesgo su integridad tanto física como discursiva.

Dentro de este marco de políticas culturales diseñadas para el uso estatal de los monumentos, el emperador austriaco Francisco José creó en 1850 la *Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale* (Comisión Central Imperial y Real para la investigación y Conservación de Monumentos Arquitectónicos) conforme a la petición del historiador Edward Melly, quien, inspirado por las instituciones de protección a los monumentos de Francia y Prusia, manifestó los beneficios que una institución de este tipo podía aportar al Imperio. Probablemente las revoluciones de 1848 dieron argumentos al historiador para convencer al aparato gubernamental e impulsar la creación de la institución: “En la era posterior a 1848, los gobiernos estaban mucho más alertas a los usos políticos e ideológicos del patrimonio como instrumentos de legitimación”<sup>4</sup> (Rampley, 2013: 188).

Una vez concretada la fusión de las coronas austriaca y húngara, la anterior Comisión se convierte en la *Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst und Historischen Denkmale* (Comisión Central Imperial y Real de Monumentos Históricos y Artísticos de Austria), bajo la dirección de Joseph Helfert. Esta institución es la que en 1902 presidirá Riegl y bajo la que se publicará *El culto moderno de los monumentos*.

---

<sup>4</sup> Cita original: *In the post-1848 era, governments were much more alert to the political and ideological uses of heritage as an instrument of legitimation.*





MUSEO DE ARTES E INDUSTRIAS. Imagen: Dominio público.

Riegl y las instituciones culturales austrohúngaras vivieron una especie de relación simbiótica que logró producir estudios e ideas que beneficiaron a ambas partes. Gran parte de la obra desarrollada por el autor se debe a su íntima participación en las políticas culturales estatales, en las que es notoria una completa imbricación entre los postulados de Riegl y el contexto en el que desarrolló sus ideas. Una breve revisión de su biografía lo demuestra: Riegl nace en 1858. En 1881 comienza sus estudios en el Instituto para la Investigación Histórica de Viena. Anteriormente, Rudolph von Eitelberger funda el Museo de Artes e Industrias en Viena en 1864, donde Riegl, después de egresar de sus estudios, comenzó su carrera profesional, ostentando el cargo de conservador de textiles en 1886. Esta experiencia seguramente le inspiró en la redacción de sus dos primeras obras: *Altorientalische Teppiche*<sup>5</sup> y *Stilfragen*<sup>6</sup> publicados en 1891 y 1893, respectivamente. En *Stilfragen* estudia el fenómeno de la ornamentación, y entre otras cosas disuelve la distinción entre artes mayores y menores, y empieza a configurar su concepto de *Kunstwollen*.

*Según Riegl, las artes aplicadas y decorativas debían estudiarse junto a la pintura, escultura y arquitectura como expresiones igualmente válidas para el Kunstwollen. En rigor, consideraba que la arquitectura y las llamadas artes menores eran particularmente reveladoras, dado que uno no se distraía con los motivos iconográficos. El formalismo de Riegl lo llevo a tomar en serio la ornamentación y la artesanía (Iversen, 2015: 159).*

En 1894, Riegl ocupa una cátedra en la Universidad de Viena y se aboca a la redacción de su *Historische Grammatik der bildenden Künste*.<sup>7</sup> Posteriormente, el Ministerio de Cultura y Educación del Imperio solicita a Riegl un texto acerca de los monumentos del arte industrial antiguo en Austria y Hungría, que se publica en 1901 con el título de *Spätromische Kunstindustrie*,<sup>8</sup> que para muchos especialistas es su obra capital, en la que afina el concepto de voluntad de arte. El texto es publicado por el Instituto Arqueológico Austriaco e impreso por la imprenta estatal del Imperio austrohúngaro.

<sup>5</sup> Antiguos tapetes orientales.

<sup>6</sup> Problemas de estilo.

<sup>7</sup> Gramática histórica de las artes visuales.

<sup>8</sup> El arte industrial tardorromano.



UNIVERSIDAD DE VIENA, 1900. Imagen: Dominio público.

Por último, en 1902 Riegl preside la Comisión Central Imperial y Real de Monumentos Históricos y Artísticos de Austria, misma que le solicita el proyecto de ley para la reorganización administrativa de la tutela de los monumentos. Como fruto de esta relación se publica *El culto moderno de los monumentos*, el cual fue el prelude del plan legislativo. En el mismo año publica *Das holländische Gruppenporträt*.<sup>9</sup> Muere en 1905, a los 47 años de edad.

En la introducción de *El arte industrial tardorromano* hay una frase que considero es sintomática de la percepción que tenía Riegl del Imperio, y que posiblemente fuese compartida por sus contemporáneos nacionales: Riegl se refiere a los pueblos mediterráneos como los “pueblos hasta entonces protagonistas del desarrollo histórico”, mientras que los pueblos germánicos son “los pueblos recién incorporados al mundo cultural” (Riegl, 1992: 15). Por su parte, Dvořák coincide con esta idea en su *Catecismo* de la siguiente manera: “los países y territorios [...] que no han jugado o han tenido un rol muy limitado en el desarrollo histórico del arte quieren procurarse un mayor significado cultural” (Dvořák, 2018: 106). Es posible que estas sentencias dejen entrever el sentido último de la política cultural imperial, que pretendía ir más allá de otorgar una identidad común que enlazara a los diversos grupos culturales que la conformaban, sino que también estaba diseñada para obtener un lugar significativo dentro de la historia humana.

Aunque Riegl participó íntimamente del proyecto cultural del Estado, mantuvo su discurso alejado del dogmatismo doctrinario nacionalista o del simple proselitismo político. Su reacción ante la crítica de Georg Dehio de no establecer un valor nacional en la estima de los monumentos es síntoma de esto último. De hecho, en la respuesta a esta disputa descubrimos un Riegl que propone, frente a un valor nacional de los monumentos, un valor universal de los bienes elaborados por la humanidad que trasciende egoísmos y

<sup>9</sup> *El retrato holandés de grupo*.

nacionalidades; el sustento de este valor universal es el concepto de valor de antigüedad que desarrolla en *El culto moderno de los monumentos*. Riegl es, posiblemente, el primer teórico de la conservación que erige a los monumentos como patrimonio y herencia comunes para todos los seres humanos, adelantándose setenta años a la convención de patrimonio mundial, lo cual no sólo es loable, sino que además adquiere mayor crédito al haber generado esta idea sin haber vivido los estragos de las dos guerras mundiales, que fueron los catalizadores para la creación de la UNESCO. Max Dvořák apoyará esta idea en el *Catecismo del cuidado de los monumentos*, donde asocia el cuidado de los monumentos con un significado universal y con los derechos universales.

### ***El culto moderno de los monumentos: nuevas corrientes en el cuidado a los monumentos y sus aportaciones a la teoría de la conservación***

Fue “necesario esperar a la Carta de Venecia de 1964, a una Europa profundamente transformada a consecuencia de las dos guerras mundiales y a un momento de gran inestabilidad económica” (Scarrocchia, 2007: 14) para descubrir y valorar a Alois Riegl como uno de los teóricos de la conservación más importantes en la historia de la profesión.

Sus contribuciones se encuentran, sobre todo, en el texto introductorio a la ley de protección de los monumentos que le asignó el Imperio. *El culto moderno de los monumentos* es una obra cuyas ideas maduraron a lo largo de varios años de trabajo en el Museo de Artes Decorativas, así como del trabajo académico universitario. Sin embargo, éste no fue el único escrito en el que el autor expone sus preocupaciones teóricas acerca del cuidado de los monumentos; existen numerosos documentos que no han sido traducidos al español, o que no han llegado al ámbito profesional mexicano y que esperemos pronto logremos conocer en nuestro país.

### ***El culto***

La obra más conocida de Riegl relativa a la conservación es *El culto moderno de los monumentos*, cuyo título es claramente una declaración de intenciones. En primer lugar, el autor propone el término *culto* para ilustrar lo que había estado sucediendo en los últimos cien años en Europa.

Si bien la restauración en Europa ya tenía una larga historia que se remonta por lo menos hasta el renacimiento, no es sino hasta el siglo XIX que la disciplina tiene un papel de radical trascendencia.

*El siglo XIX es un periodo de gran importancia para el patrimonio histórico, es entonces cuando tiene lugar la fundación de la ‘restauración’ como disciplina científica [...]. Las políticas de tutela y conservación, de ser asumidas con carácter esporádico y accidental por los poderes públicos, logran ser integradas en el siglo XIX en el marco de actuación habitual de los Estados nacionales, que asumen la tarea de la restauración y conservación del patrimonio histórico como una responsabilidad social e institucional (González-Varas, 2003: 156).*

Hacia 1902, las restauraciones de Stern y Valadier en el Coliseo y el Arco de Tito estaban a punto de cumplir un siglo, y en todo el continente se había generado un gran impulso a la restauración de monumentos arquitectónicos, como Meduna, en Venecia; Viollet-le-Duc, en Francia; Wyatt y Scott, en Inglaterra; Clemens, Mellin y Rosenthal, en Alemania. Como se puede ver, la mayoría de las intervenciones que se desarrollaron en esa época en Europa tenían una fuerte influencia de la escuela de la restauración estilística. “En el siglo XIX, el acercamiento preferido para los monumentos era la restauración, es decir, la reconstrucción de los monumentos en su supuesto estado original”<sup>10</sup> (Lamprakos, 2014: 421).

---

<sup>10</sup> Cita original: *In the nineteenth century, the favored approach to monuments was restoration, that is, the reconstruction of the monument in its presumed original condition.*



ARCO DE TITO  
*Imagen: Dominio público.*

A la par de estas intervenciones se manifiesta una crítica severa a muchos de estos trabajos. Es a partir de los llamamientos de Ruskin, Morris y la *Society for the Protection of Ancient Buildings* (SPAB), que la discusión de los alcances de la disciplina y de sus principios adquiere un protagonismo nunca visto, debido a que las querellas ya no se hacen en un ámbito cerrado, sino que empiezan a ser públicas, lo cual dirige la atención de la gente hacia las tareas de la conservación.

Como se ha señalado anteriormente, no sólo las intervenciones habían proliferado, sino que también hubo un auge en la creación de instituciones nacionales encargadas de salvaguardar los bienes, catalogarlos y restaurarlos, así como de leyes que protegen y arropan a los bienes históricos y artísticos. Este fervor de la época es retratado por Riegl como un verdadero culto a la historia y los monumentos.

#### ***La modernidad y la condena a las restauraciones estilísticas***

La época moderna comienza en el Renacimiento y se caracteriza por tener un fuerte acento en el uso de la razón, la idea de progreso y el humanismo. De ahí que Riegl defina al Renacimiento como la cuna de la restauración.

*Se puede decir con toda justicia que la verdadera conservación de monumentos en sentido moderno comenzó en el Renacimiento italiano con el despertar de una estimación consciente por los monumentos clásicos, así como con el establecimiento de disposiciones legales para su protección (Riegl, 1987: 35).*

Esta “estimación consciente” a la que se refiere Riegl es de radical importancia, ya que es la fractura que separa al hombre medieval y al hombre del Renacimiento, y en último término al hombre moderno.

*A diferencia de los hombres de la Edad Media, los humanistas miran la antigüedad como una época concluida, pero, precisamente en cuanto tal, finalmente susceptible de objetivarse; la tentativa de conferir sentidos siempre nuevos a una tradición que el intérprete considera ininterrumpida es sustituida por la voluntad de entender a los clásicos y situarlos en la época y en la cultura que les son propias (Ferraris, 2000: 10).*

Acerca de la restauración y su relación con la modernidad, Viollet-le-Duc afirmaba: “Hemos dicho que la palabra y la cosa son modernas, y en efecto ninguna civilización, ningún pueblo, en los tiempos pasados ha concebido las restauraciones como nosotros las entendemos en la actualidad” (Viollet-le-Duc, 2017: 72). Más adelante afirma: “Nuestro tiempo, y sólo nuestro tiempo desde el comienzo de los siglos históricos, adoptó frente al pasado una actitud inusitada. Busco analizarlo, compararlo, clasificarlo, y formar su verdadera historia, siguiendo paso a paso la marcha, los progresos, las transformaciones de la humanidad” (Viollet-le-Duc, 2017: 73).

En este sentido, Riegl coincide con el restaurador francés en que la restauración es un fenómeno moderno.

Nadie dudaría que ambos teóricos, cuando hablan de modernidad, se están refiriendo a su propio presente en la acepción señalada por Ferrater Mora en su diccionario de filosofía: “en un sentido amplio, ‘modernismo’ designa toda tendencia a acoger y aun a exaltar lo moderno, sea éste lo que corresponde al periodo histórico llamado ‘moderno’, o bien todo lo más nuevo y reciente de cualquier época” (Ferrater, 1984: 2248). Sin embargo, aunque ambos autores establecen a la modernidad como una característica de la restauración, existe una distancia conceptual entre Viollet-le-Duc y Riegl.

En Viollet-le-Duc se manifiesta una concepción científica de la historia basada en un discurso racional, objetivo y científico que pretende comprobarse mediante pruebas documentales. En ese sentido podríamos afirmar que este teórico abrazó las ideas historicistas plenamente. Es así como Viollet-le-Duc tiene la certeza de poder conocer el pasado de una manera objetiva y científica por medio del estudio de la historia. En la práctica de la restauración, Viollet-le-Duc confiaba en que gracias al estudio histórico-científico del estilo es que se puede entender los monumentos de una manera cabal y más completa aun que la de los propios artistas en el momento de creación. Así, el razonamiento científico, el uso de la deducción y el profundo conocimiento del estilo de un edificio permitían reproducir los elementos y las áreas perdidas y, como lo hizo el propio Viollet-le-Duc, reconstruir los inmuebles desde sus ruinas.

En el momento que escribe Riegl, la objetividad de la ciencia y la razón comienzan a presentar sus primeras críticas; las ideas de Freud, Marx y Nietzsche han logrado agrietar y minar la idea de conciencia, así como la de verdad y racionalidad. En ese sentido, Riegl no profesa la misma confianza hacia la objetividad de la ciencia histórica que Viollet-le-Duc, ya que es consciente de la distancia histórica entre el presente y el pasado.

*El hecho ya innegable de que, en último término, las tendencias imperantes en cada momento marcan la dirección de la ciencia a pesar de la apariencia independiente y objetiva de ésta, y tampoco al historiador del arte puede desvincularse sensiblemente de las exigencias artísticas específicas de sus contemporáneos (Riegl, 1992: 16).*

De esta manera, hay una diferencia en la concepción histórica que lo aleja de Viollet-le-Duc y de sus intervenciones, ya que para Riegl la continuidad histórica se había roto y ni siquiera mediante el estudio histórico se podía enlazar al pasado con tal fidelidad y objetividad que permitiera reproducir y reconstruir los monumentos dañados. “[A] principios del siglo XX muchos de nosotros hemos llegado a la conclusión de que no existen valores absolutos en el arte y que es una pura ficción el considerarnos árbitros más sabios que los contemporáneos de los incomprensidos maestros del pasado” (Riegl, citado por Iversen, 2015: 159).

En *El culto moderno de los monumentos*, Riegl no llega a condenar a Viollet-le-Duc o a las intervenciones que se estaban realizando bajo los preceptos de las restauraciones estilísticas; de hecho, muestra cierta tolerancia con los monumentos que son intervenidos bajo el criterio del valor de novedad y valor histórico, los cuales son los valores que González Varas relaciona con Viollet-le-Duc (González Varas, 2003: 159). Sin embargo, en el texto *Nuevas corrientes en el cuidado de los monumentos*, Riegl demuestra que su actitud es similar a la de Dvořák y Dehio, reprobando las intervenciones de *ripristino*<sup>11</sup> o estilísticas. Como ejemplo de esto, Riegl menciona las intervenciones de Bodo Ebhardt, arquitecto alemán que se dedicó a la restauración de castillos medievales.

*Lo que es inventado recientemente no puede ser considerado como histórico, y por eso tampoco puede pretender evocar en nosotros una imagen fiel del pasado. Y de hecho el individuo moderno, intelectual y emocional, mirará con un resto de invencible desconfianza cada reconstrucción de un castillo medieval* (Riegl, 2018: 74).



CASTILLO DE HAUT-KOENIGSBOURG. Imagen: Dominio público.

<sup>11</sup> *Ripristino*: reconstitución del aspecto o de la forma original de un monumento, mediante la eliminación de añadidos o superposiciones.

Agrega: “pero tampoco se puede pretender que el espectador entienda aquella reconstrucción como una imagen histórico-cultural fiel del pasado” (Riegl, 2018: 74).

### **El concepto de monumento, la teoría de los valores y el valor de antigüedad**

El monumento es el último término presente en el título. Para Riegl, este concepto tiene una importancia radical: “El monumento histórico es tratado como objeto social y filosófico. Sólo mediante la investigación del o de los sentidos que la sociedad le atribuye al monumento histórico se puede fundar una práctica. De ahí una doble manera de actuar, histórica e interpretativa” (Choay, 2016: 142).

La palabra monumento viene del latín *monere*, que significa ‘recordar’; para Riegl, es todo producto de la actividad humana realizado en tiempos pasados, que haya logrado sobrevivir hasta el presente; este objeto puede ser de cualquier dimensión o naturaleza; lo único que se le exige es que tenga el poder de evocar y traer a la conciencia la memoria del pasado. “Toda actividad humana y todo destino humano del que nos haya conservado testimonio o noticia tiene derecho, sin excepción alguna, a reclamar para sí un valor histórico” (Riegl, 2007: 46).

Según Françoise Choay, Riegl propone una “concepción no dogmática y relativista del monumento histórico, en armonía con el relativismo que él ha introducido en los estudios del arte” (Choay 2016: 144). Su definición es tan plural que permite incluir objetos que, bajo las perspectivas anteriores, no podrían haber sido catalogados bajo este concepto. Así, Riegl se aleja de convencionalismos que señalaban únicamente a los grandes inmuebles o a las grandes obras de arte como dignos de atención y cuidado. “Riegl hizo una expansión brutal en la definición de monumento para incorporar a cualquier artefacto sin que importara su significado original y su propósito, siempre y cuando revelara el paso de un periodo de tiempo considerable. La edad se convierte en el signo que define al objeto como monumento”<sup>12</sup> (Arrhenius, 2003: 52).

Posiblemente esta idea se gestó a su paso por el Museo de Artes e Industrias, y fue explotada en sus investigaciones acerca de la ornamentación y es consecuencia clara del concepto de *Kunstwollen*. Por otra parte, Riegl sentía una completa fascinación por las obras plásticas que habían sido ignoradas o dejadas de lado por la historia del arte; Iversen lo asocia a la personalidad de Riegl:

*Estoy convencida de que su origen humilde y su torpeza social se vinculan con sus simpatías artísticas: las llamadas artes menores, el ornamento, el arte tardorromano y holandés. Riegl se apartó de los tradicionales pináculos del logro artístico, el arte de la antigüedad clásica y del renacimiento, para abogar por estos “otros” de la historia del arte (Iversen, 2015: 164).*

Por lo tanto, no es extraño que las incluya como objetos de interés de la conservación y de las demás disciplinas relacionadas con la cultura.

Aunque la construcción de este concepto fue un gran avance tanto para la teoría de la conservación como para múltiples disciplinas relativas a los estudios culturales, pues significó una ampliación de los horizontes de investigación, los teóricos en conservación posteriores volvieron a circunscribir la atención de la restauración sólo a las obras de arte.

---

<sup>12</sup> Cita original: *Riegl makes a brutal expansion in the definition of a monument to incorporate every artefact without regards to its original significance and purpose as long as it reveals the passage of a considerable period of time. Age becomes the sign that defines the object as a monument.*

Es hasta la *Convención de La Haya*, en 1954, cuando se construye el concepto de patrimonio cultural, dando cabida a múltiples expresiones que sólo habían logrado tener un estatuto como monumentos bajo el concepto riegliano; de igual manera, será en la década de los sesenta del siglo XX cuando la tipología de patrimonio empieza a proliferar a partir del surgimiento de nuevos agentes, lo cual demuestra cuán revolucionario fue el aporte de Riegl.

El acercamiento riegliano al problema de la conservación moderna basada en la evaluación histórica, estética, valorativa y crítica de los monumentos, así como la definición del monumento y su estudio conceptual como el objeto de la restauración, hacen del autor el primero de los teóricos de la corriente de la restauración crítica que se desarrolla durante el siglo XX. “La obra de Boito y, más ampliamente, la de Riegl muestran que —en la articulación de los siglos XIX y XX— la conservación de los monumentos históricos había conquistado el estatus disciplinar que sólo la interrogación sobre sus conceptos y sus procedimientos podía conferirle” (Choay, 2016: 145).

A partir de la definición de monumento, Riegl crea un sistema de clasificación de los distintos tipos a partir de los valores que les son otorgados por una comunidad o sociedad (Riegl, 2007). Es así como el autor se convierte en “el primer historiador que interpreta la conservación de los monumentos antiguos con una teoría de los valores” (Choay, 1999: 87), y “también el primero en definir el monumento histórico por los valores que lo han investido en el transcurso de la historia, de los que hace un inventario y establece una nomenclatura” (Choay, 2016: 142). Si bien la referencia a los valores en relación con el patrimonio se da en la Revolución Francesa, es hasta este momento que el valor es explotado dentro de un discurso sistemático para evaluar histórica y críticamente al monumento como objeto de estudio de la conservación, obteniendo así un estatuto disciplinar autónomo. Al basar su discurso en el valor de los objetos, Riegl propone una definición relativista del monumento que hace énfasis en las comunidades que otorgan ese valor: “argumenta que el monumento no está definido por criterios fijos, objetivos, sino por las percepciones del sujeto que lo observa”<sup>13</sup> (Lamprakos, 2014: 420).

La distinción entre monumento histórico y artístico, que se ha mantenido presente en el discurso teórico desde la Revolución Francesa hasta nuestros días, es explicada por Riegl con fundamento en los distintos valores conferidos a las obras; de tal manera que a los bienes que tienen la capacidad de hacer recordar, se les otorga un valor conmemorativo, por lo tanto, son monumentos históricos. Mientras que los monumentos artísticos, aunque pertenezcan al pasado, tienen un valor dado conforme coincidan con el *Kunstwollen* de nuestro presente, es decir, un valor de contemporaneidad.

*El monumento tiene como fin revivir en el presente un pasado sumergido en el tiempo. El monumento histórico mantiene otra relación con la memoria viva y con la duración. O bien, puede ser instituido simplemente como objeto de conocimiento e integrado a una concepción del tiempo: en ese caso, su valor cognitivo lo relega sin remedio al pasado o, mejor dicho, a la historia en general o a la historia del arte en particular; o bien, por añadidura, puede —en tanto que obra de arte— dirigirse a nuestra sensibilidad artística, a nuestro “deseo de arte” (Kunstwollen); en ese caso, forma parte constituyente de la vivencia del presente, sin la mediación de la memoria ni de la historia (Choay, 2016: 19).*

El hecho de que ambos tipos de monumento dependan de un valor, que nunca es absoluto, abre la puerta a la subjetividad. “Pues el carácter y significado de los monumentos no corresponde con estas obras en virtud de su destino originario, sino que somos nosotros, sujetos modernos, quienes se los concedemos” (Riegl, 2007: 54).

---

<sup>13</sup> Cita original: *He argues that the monument is defined not by fixed, objective criteria, but rather by the perceptions of the viewing subject.*



Esta distinción entre los objetos imbuidos por los valores conmemorativos y aquellos caracterizados por los valores de contemporaneidad podría inducirnos a pensar que se encuentran en las antípodas los unos de los otros; es decir, que un objeto sólo puede ser clasificado como monumento o como obra de arte, y que estas categorías se cancelan mutuamente. Sin embargo, en realidad tienen una relación íntima e integral debido a que los distintos valores pueden estar superpuestos en un mismo objeto. Podríamos interpretar en este sentido lo dicho por Hans Sedlmayr, quien señala: “Con Riegl hay por lo general dos posibilidades polares –pares conceptuales– pero no se deben dicotomizar”<sup>14</sup> (citado por Gubser, 2006: 5). La cita se refiere al estilo argumentativo que Riegl desarrolla a lo largo de su obra; por ejemplo, en el tratamiento de lo objetivo y lo subjetivo, así como lo háptico y lo óptico. Podríamos aplicarlo a este caso, pues Riegl afirma: “es verdaderamente importante tener presente que todo monumento artístico, sin excepción, es al mismo tiempo un monumento histórico [...]. Y a la inversa, todo monumento histórico es también un monumento artístico” (Riegl, 2007: 52). Es así como la idea de monumento histórico-artístico en Riegl es un todo integral, y que el tratamiento de sus valores es el antecedente de las polaridades brandianas; aunque a mi juicio, el análisis que Riegl hace de cada valor enfrentándolo a los otros en un ejercicio de valoración a lo largo del texto es más rico, explícito y de consecuencias más claras que la ambigüedad del concepto de instancia de Brandí.

A partir del valor rememorativo, Riegl desprende tres más; el primero es el valor intencionado, que se otorga a los monumentos elaborados en el pasado, hechos específicamente para perpetuar el recuerdo de algún hecho o alguna persona en el tiempo. Con la finalidad de mantener la intención original, no se permite la existencia de daños en estas obras.

Por otra parte, hay objetos del pasado que han sobrevivido hasta nuestros días, pero que no fueron concebidos con la pretensión de conmemorar un evento, como los anteriores. Estos objetos son del interés de los historiadores ya que constituyen su materia de estudio; por lo tanto, se debe respetar su fidelidad, así como todo lo que les ha sucedido a lo largo de su historia, pues cada acontecimiento es un documento o testimonio digno de estudiarse. Son apreciados por la información que contienen de las sociedades pasadas, lo que implica que sólo pueden ser identificados por una élite con formación específica. A estos objetos se les otorga un valor histórico.

Por último, está el valor de edad o antigüedad, del cual Riegl dice que será el que preponderará en el siglo XX y que le permite establecer un valor universal de las obras humanas (Riegl, 2018). Éste se otorga a todos los objetos que simplemente pertenecen al pasado y cuya característica es que van adquiriendo edad. En su tratamiento de conservación se exige el respeto a todas las marcas que el tiempo les ha depositado; es decir, que no se les restaura, únicamente se les conserva; en este sentido, para Riegl es el valor más respetuoso hacia las obras humanas y su autenticidad.

Aunque Riegl no lo manifiesta, hay una diferencia entre el valor de antigüedad y los otros valores desarrollados en *El culto moderno de los monumentos*: mientras que los demás valores son transitorios, ya que son otorgados por una comunidad humana, el valor de antigüedad sólo es concedido por el tiempo, y por lo tanto tiene un carácter intrínseco pues la edad es parte de la naturaleza de la obra. Por otra parte, este valor es perenne, ya que la mera continuidad del bien a lo largo del tiempo abona a su existir.

---

<sup>14</sup>Cita original: *With Riegl, there are generally two polar possibilities –conceptual pairs– but they must not be dichotomized.*

La percepción de este valor se logra mediante la constatación del paso del tiempo sobre el objeto, pero esto sólo se manifiesta con un sentimiento. Es objetivo en tanto que materialmente los objetos revelan el paso del tiempo en sus condiciones físicas, pero es subjetivo en tanto que su percepción es emotiva, no racional. Esta evocación del paso del tiempo se conecta con las ideas de transitoriedad de las cosas, de la propia vida humana, así como el final de todas las cosas. Así Riegl asocia el valor de edad a ideas escatológicas, es decir, al destino último del ser humano y del universo, y por lo tanto logra una conexión empática con los seres del pasado que elaboraron el bien y crea una especie de comunión que permite trascender los egoísmos y las divisiones (Riegl, 2018). “The appeal and inclusiveness of age value is based on emotion rather than intellect: the viewer sees in the decaying monument evidence of his own mortality” (Lamprakos, 2014: 423). La inspiración e influencia de Ruskin en este valor es evidente, ya que no sólo hace énfasis en la autenticidad de los bienes como el decaimiento material de los objetos por el paso del tiempo, sino también por el carácter escatológico y por las consecuencias que se derivan alrededor de los tratamientos de intervención. “Riegl no menciona el nombre de Ruskin; sin embargo, está claro que su valor de antigüedad suscita una ‘respetuosa consideración’ próxima al sentimiento ruskiniano de piedad” (Choay, 1999: 125). Es importante señalar que Riegl le da un papel sobresaliente a los sentimientos y las emociones, alejándose de la objetividad científica. En ese sentido, Dvořák y Dehio también concederán una atención especial a las emociones como catalizadores y motores de ideas y anhelos. Riegl lo manifiesta así en su texto *Nuevas corrientes en el cuidado de los monumentos*:

*La motivación de una ley de protección a los monumentos se tiene que basar únicamente en la existencia y en la difusión universal de un sentimiento que, parecido al sentimiento religioso, se diferencia de cualquier erudición estética o histórica, es impenetrable a consideraciones racionales y, si no es apagado, genera un estado de ánimo insostenible (Riegl, 2018: 70).*

El valor de antigüedad “devuelve así a la memoria —mediante un sentimiento vagamente estético— la transitoriedad de las creaciones humanas cuyo término es la ineluctable degradación que constituye, no obstante, esta única certidumbre” (Choay, 2016: 143). Riegl funda su concepto de monumento en la memoria, es decir, en la capacidad que tienen los objetos de hacernos recordar los hechos del pasado o la existencia de los antepasados a través del valor de antigüedad, de ahí que le otorga una mayor relevancia a este valor. Es el más incluyente, ya que toda obra humana es valorada sólo por pertenecer a una época pasada; es común a todos los hombres y las culturas ya que se percibe mediante un sentimiento, por lo que es profundamente democrático ya que no se requiere de una instrucción o formación profesional para identificarlo y ser sensible a él; de esta manera, rompe con las limitaciones nacionales. Es también el valor más respetuoso de la autenticidad de la obra, ya que demanda únicamente la conservación de ésta. Por último, el valor de antigüedad engloba a los objetos estimados como monumentos intencionales y a los objetos históricos, ya que ambos pertenecen a otra época y eso ya les permite evocar el pasado.

En el texto *Nuevas corrientes en el cuidado de los monumentos*, Riegl utiliza el valor de antigüedad para dirimir sus diferencias con Dehio y defenderse de la crítica de no haber considerado un valor nacional en *El culto moderno de los monumentos*.

Para Riegl, el valor nacional es arbitrario y efímero, pues las naciones han mutado a lo largo del tiempo y han desaparecido; de igual manera, el valor nacional es excluyente, sólo puede ser valorado por la población del país en cuestión, a diferencia del valor de antigüedad que puede ser experimentado por todo ser humano y, como ya se dijo, es imperecedero.



PLAZA DE LA UNIVERSIDAD DE VIENA, ACADEMIA DE LAS CIENCIAS. Richard Moser, 1905. Acuarela.  
Imagen: Dominio público.

De esta manera, Riegl propone frente a los valores nacionales, uno universal humano basado en el valor de edad, que puede ser aprehendido por todos los sujetos mediante una experiencia emotiva. Como se ha señalado, el valor de edad tiene una fuerte carga escatológica, a la cual Riegl le añade una dimensión ontológica en tanto que los monumentos “nos parecerán como una parte de nuestra existencia, pero no de la existencia nacional, sino de aquella humana” (Riegl, 2018: 65).

Riegl no se queda ahí; da una nueva dimensión a este valor y a los monumentos al asociarlos a los monumentos de la naturaleza: “Los objetivos finales de *El culto moderno de los monumentos* se aclararán completamente sólo si se tiene en cuenta también la sensibilización creciente por el cuidado de los monumentos naturales” (Riegl, 2018: 67), y agrega:

*Después de nuestras afirmaciones precedentes, deberíamos –si queremos denominar los objetivos finales del cuidado moderno de los monumentos– por lo menos sustituir el sentimiento nacional de Dehio por el sentimiento de humanidad, o (el culto de los monumentos de la naturaleza ya nos obliga a hacerlo) con el sentimiento de la existencia en general. Los monumentos nos encantan en cuanto son testigos del contexto universal, del cual nosotros somos una parte, y que ya existía y había evolucionado mucho tiempo antes que nosotros (Riegl, 2018: 69).*

Los monumentos así descritos y caracterizados son prueba del paso de la humanidad; es decir, son el testimonio de la existencia de los humanos, de ahí que Riegl establezca estas raíces y herencia común frente a los nacionalismos. En ese sentido, coloca a la especie humana como una parte integral de la existencia universal, como una consecuencia del desarrollo natural del universo y del existir.

*Riegl buscó retar este 'nacionalismo egoísta' a nombre de una humanidad universal y finalmente a un altruismo generalizado que incluso implicaba borrar al sujeto receptor. Esto se logró por medio del encuentro con los monumentos naturales, que trascienden lo histórico y lo meramente humano. Riegl intentaba construir un argumento teórico, y yo sugerí que los monumentos históricos deberían ser tratados como si fueran objetos de la naturaleza<sup>15</sup> (Rampley, 2013: 199).*

Estas concepciones se anticiparon a las declaraciones de patrimonio universal de la humanidad, demostrando que las ideas de Riegl fueron revolucionarias, lo cual garantizó su vigencia.

Con respecto a los valores de contemporaneidad, Riegl los separa de la siguiente manera: por una parte, están los valores instrumentales, los cuales se otorgan a todos los objetos que tienen un uso en el presente, por lo que necesitan estar en condiciones óptimas para cumplir sus funciones. Por otro lado, están los valores artísticos que se otorgan, como ya se dijo, por coincidir con la voluntad de arte actual; y los valores de novedad, otorgados a los objetos a los que se les demanda un acabado perfecto y cerrado, es decir, la erradicación de los deterioros que comprometen sus cualidades estéticas (Riegl, 2007).

Una vez establecidos los distintos valores, Riegl hace un ejercicio de valoración en su escrito, ponderándolos y enfrentándolos en distintos escenarios, exponiendo las distintas exigencias y necesidades que cada valor demanda. De esta manera, el autor demuestra que el ejercicio de conservación es un proceso crítico que considera la negociación entre varios factores, en la que es imprescindible mediar las posturas, resolver las disputas y tomar una decisión argumentada según las circunstancias que marcarán la restauración del bien. Entonces, Riegl se aleja del pensamiento de la restauración-conservación como una tarea meramente técnica, ya que sólo un profesional puede dilucidar y resolver los problemas de una manera seria y responsable. De este modo, conservar se convierte en una profesión dinámica en que cada caso tiene que contemplar las circunstancias y la situación particular en la que se encuentra el objeto, y para lo cual se necesita una investigación profunda a fin de desentrañar los valores en juego. Acerca de la valoración en Riegl, Françoise Choay expresa: "Estos conflictos no son irresolubles y que, en realidad, dependen de compromisos, negociaciones en cada caso particular en función del estado del monumento y del contexto social, cultural en el que se encuentra" (Choay, 2016: 144).

En este ejercicio de conciliación, Riegl, al igual que Boito, dirime y resuelve la pugna entre las posturas teóricas de Viollet-le-Duc y Ruskin.

---

<sup>15</sup> Cita original: *Riegl sought to challenge such "egoistic nationalism" in the name of a universal humanity and ultimately a generalized altruism that even involved the erasure of the perceiving subject. This he saw affected in the encounter with natural monuments, which transcended the historical and the merely human. Riegl was trying to construct a theoretical argument, and he suggested that historical monuments should be treated as if they were things of nature.*

Riegl establece que la valoración es como un sistema de caracterización de las obras a partir de los valores que se detectan y de esto se derivan las consecuencias en su intervención. Es así como la valoración se convierte en una herramienta crítica en la toma de decisiones en la conservación. La vigencia de esta metodología es tal, que el trabajo de Riegl ha sido retomado para la intervención de todo tipo de obras, incluyendo las contemporáneas (Goltz, 2010).

El tema de la recepción de la obra intervenida o restaurada por los distintos usuarios o ámbitos de estudio de las obras es algo que Riegl también considera. Cuando se habla de valores no sólo se habla de su ponderación con respecto a otros, sino que se involucra al sujeto que otorga ese valor. Para Riegl, esto es sumamente importante, ya que cuando se habla de valor histórico se está dando cabida a la opinión de la comunidad de historiadores que le otorgan este valor, y por lo tanto se consideran sus necesidades. Lo mismo pasa cuando se habla del valor de novedad y del valor de antigüedad; en ambos casos hay expectativas de una comunidad que otorga un significado y encuentra en la obra una función. Para Margaret Iversen, Riegl “desarrolló de modo pionero una teoría del rol del espectador, la cual indagó por los modos en los que las obras de arte descartan o apelan a la participación imaginativa del espectador” (Iversen, 2015: 160), lo cual implica un acercamiento subjetivo y relativista en la conservación.

El aspecto valorativo que se concede por una colectividad también hace que se considere a ésta por encima del interés privado; de ahí que Riegl, al igual que Dehio y Dvořák, subraye el interés público de la conservación de los monumentos, así como del uso social de estos bienes. “Haciendo eco a Ruskin y Morris, Riegl llamó a su legislación para la preservación ‘socialista’, con base en el poder de los sentimientos de masa sobre el intelecto y sobre los intereses individuales. Esto debido a que *El culto moderno de los monumentos* de Riegl retaba la noción de propiedad privada, del mismo modo que lo había hecho para Ruskin y Morris”<sup>16</sup> (Lamprakos, 2014: 423).

En este sentido, sería interesante abordar el fenómeno de la protección del patrimonio en Inglaterra, que generalmente está a cargo de particulares, a la luz del concepto de propiedad privada.

## Conclusiones

La teoría de nuestra profesión nos permite construir una personalidad e identidad, lo cual redundará en un conocimiento de nuestros alcances más profundos y la conciencia del sentido de nuestra disciplina dentro de la sociedad.

El conocimiento de la historia de nuestra profesión es una de las piedras angulares para lograr tener conciencia social. Entender la situación en la que nos encontramos nos faculta para resolver problemas actuales y reflexionar acerca de los que podríamos hallar en el futuro. El conocimiento de las cuestiones a las que se enfrentaron los restauradores del pasado y a las que se abocó la conservación y restauración nos posibilita entender cómo estas dificultades han cambiado con el tiempo, si hemos logrado resolverlas o si los remedios dados en algún momento ya no son los adecuados al contexto actual y por lo tanto necesitamos diseñar nuevas soluciones.

---

<sup>16</sup> Cita original: *Echoing Ruskin and William Morris, Riegl called his preservation legislation ‘socialistic’ based on the rule of mass feelings over the intellect and individual interest. For Riegl’s Modern Cult of Monuments challenged the notion of private property as it had for Ruskin and Morris.*

En este sentido, es importante conocer el contexto en el que Riegl se encontraba, pues muchas de las situaciones sobre las que cavila siguen teniendo validez o se mantienen en suspenso, a la espera de una nueva resolución.

Riegl fue un hombre de su tiempo que tuvo una mirada excepcional que le permitió vislumbrar la actualidad que vivimos. Sus ideas fueron la simiente de lo que nos ha dado forma e identidad como disciplina. La indiscutible vigencia de sus conceptos, lo revolucionario de sus propuestas y la riqueza de sus reflexiones hacen de él un pionero en la conservación y la restauración.

Pese a que el autor ha sido desconocido en el ámbito profesional y escasamente referido en las discusiones de la disciplina, sus ideas han logrado filtrarse, reproducirse e inspirar nuevas reflexiones en los discursos de teóricos posteriores.

En nuestro contexto, recuperar las ideas de Riegl, así como el espíritu tolerante y pluricultural es esencial para contrarrestar la exacerbación de las identidades y la polarización entre las distintas comunidades que han logrado el resurgimiento de los nacionalismos.

\*

#### Referencias

Arrhenius, Thordis (2003) "The fragile monument: On Alois Riegl's Modern Cult of Monuments", *Nordisk Arkitekturforskning, Nordic journal of architectural research* (4): 51-55 [<http://arkitekturforskning.net/na/article/viewFile/296/256>] (consultado el 28 de abril de 2018).

Choay, Françoise (2016) *Alegoría del patrimonio*, Gustavo Gili, Barcelona.

Dehio, Georg (2018) "La protección y el cuidado de los monumentos en el siglo XIX", *Conversaciones... con Georg Dehio, Alois Riegl y Max Dvořák* (5): 29-44.

Dvořák, Max (2018) "Catecismo del cuidado de los monumentos", *Conversaciones... con Georg Dehio, Alois Riegl y Max Dvořák* (5): 102-126.

Ferraris, Maurizio (2000) *La hermenéutica*, Taurus, México.

Ferrater Mora, José (1984) *Diccionario de filosofía*, Alianza editorial, Madrid.

Goltz, Michael von der (2010) "Alois Riegl's Denkmalswerte: a decision chart model for modern and contemporary art conservation?", *in: Ursula Schädler-Saub and Angela Weyer (eds.), Theory and practice in the conservation of modern and contemporary art: reflections on the roots and the perspectives. Proceedings of the International Symposium held 13-14 January 2009 at the University of Applied Sciences and Arts, Faculty Preservation of Cultural Heritage, Hildesheim*, Archetype publications, London, pp. 50-61.

- González-Varas, Ignacio (2003) *La conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios, y normas*, Cátedra, Madrid.
- González-Varas, Ignacio (2014) *Las ruinas de la memoria, ideas y conceptos para una (im)posible teoría del patrimonio cultural*, Siglo XXI Editores, México.
- Gubser, Michael (2006) *Time's visible surface. Alois Riegl and the discourse on history and temporality in fin-de-siècle Vienna*, Wayne State University Press, Detroit.
- Iversen, Margaret (2015) "Introducción: el concepto de Kuntswollen", *Caiana revista de historia del arte y cultura visual del Centro Argentino de Investigaciones de Arte (CAIA)* (6): 157-165 [[http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article\\_2.php&obj=197&vol=6](http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=197&vol=6)] (consultado el 28 de abril de 2018).
- Lamprakos, Michele (2014) "Riegl's "Modern cult of monuments" and the problem of value", *Change over time* 4 (2): 418-435.
- Lehne, Andreas (2010) "Georg Dehio, Alois Riegl, Max Dvořák, a threshold in theory development", in: *Conservation and Preservation. Interaction between theory and practice, in memoriam Alois Riegl (1858–1905), Proceedings of the international conference of the ICOMOS international scientific committee for the theory and the philosophy of conservation and restoration*, Edizioni Polistampa, Florence, pp. 69-80.
- Macarrón Miguel, Ana María y Ana González Mozo (2004) *La conservación y la restauración en el siglo XX*, Tecnos-Alianza, Madrid.
- Martínez Justicia, María José (2000) *Historia y teoría de la conservación y restauración artística*, Tecnos, Madrid.
- Rampley, Matthew (2013) *The Vienna school of art history, empire and the politics of scholarship 1847-1918*, The Pennsylvania State Press University Park, Pennsylvania.
- Riegl, Alois (1987) *El culto moderno a los monumentos*, trad. Ana Pérez López, Visor, Madrid.
- Riegl, Alois (1992) *El arte industrial tardorromano*, trad. Ana Pérez López, Visor, Madrid.
- Riegl, Alois (2004) *Historical grammar of the visual arts*, trans. Jacqueline E. Jung, Zone books, New York.
- Riegl, Alois (2007) *El culto moderno de los monumentos, su carácter y sus orígenes*, edición antológica y comentada de Aurora Arjones Fernández, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Sevilla.
- Riegl, Alois (2018) "Nuevas corrientes en el cuidado de los monumentos", en *Conversaciones... con Georg Dehio, Alois Riegl y Max Dvořák* (5): 62-75.
- Scarrocchia, Sandro (2007) "Riegl en la práctica. De la maestría en la conservación de los monumentos al proyecto de restauro arquitectónico", in: Alois Riegl, *El culto moderno de los monumentos, su carácter y sus orígenes*, edición antológica y comentada de Aurora Arjones Fernández, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Sevilla, pp. 13-22.
- Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel (2017) "Restauración", *Conversaciones... con Eugène Viollet-le-Duc y Prosper Mérimée* (3): 72-90.
- Zerner, Henri (1976) "Alois Riegl: art, value and historicism", *Daedalus* 105 (1): 177-188 [<https://www.scribd.com/document/75544408/Alois-Riegl-Art-Value-and-Historicism>] (consultado el 28 de abril de 2018).

Versión del texto  
en INGLÉS







# A review of the theoretical contributions of Alois Riegl

LUIS AMARO

*Traducción de Valerie Magar*

## **Abstract**

*After two World Wars the United Nations Organization (UN), through the Organization of the United Nations for Education, Science and Culture (UNESCO), promoted the conservation and care of heritage in order to unite people and avoid confrontations. One of the strategies for carrying it out was the Convention on the Protection of World Heritage of 1972. It argued that cultural heritage is an element of contact between peoples and cultures, which allows dialogue, understanding, tolerance and mutual recognition through international collaboration. Such advances owe much to the thinking of Alois Riegl, who laid the foundations for these concepts. This text aims at exploring the contributions of this author in the field of conservation theory and the circumstances in which they were developed in order to highlight the importance and validity they currently maintain, and how their ideas gave rise to more plural and cultural concepts.*

**Keywords:** *Alois Riegl, Kunstwollen, monuments, theory of conservation, valuation, values, universal heritage, value of antiquity.*

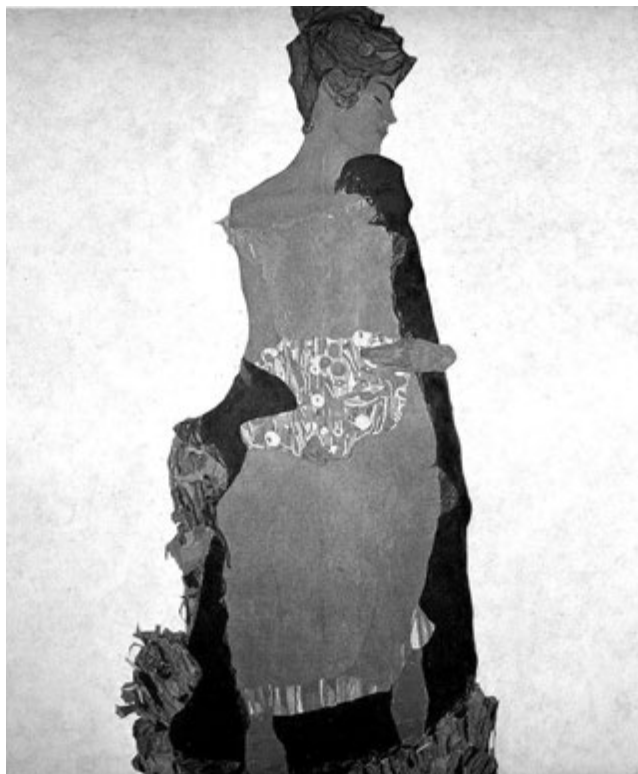
In Alois Riegl's ideas on the conservation of the monuments, the concepts that during the 20<sup>th</sup> century allowed the valuation and proliferation of new types of heritage are prefigured, as well as the conception of the universal heritage of mankind and its association with natural heritage; also, the work of Riegl on monuments and their care inaugurated a cultural relativism that was translated into an opening to multiculturalism that allowed giving conservation an anthropological perspective. The rieglian concepts that led to this is the concept of monument, which is crossed by the concept of *Kunstwollen* (will of art), as well as the definition of *Alterswert* (age or antiquity value). The present text tries to explore the contributions of the author in the field of conservation and restoration, while attempting to keep the focus in relation with the concepts mentioned previously.

Riegl wrote his works at the beginning of the 20<sup>th</sup> century, which was extremely rich in the birth of ideals that put in crisis the conventional doctrines of the previous period; several concepts determined the intellectual development throughout the century and its echo still has resonance today due to the validity of its proposals since they glimpsed a panorama that portrays many of the circumstances that happen at the moment.

The germination of novel positions and perspectives occurred in most disciplines and in multiple geographic regions. The contributions that were gestated within the intellectual wealth of Vienna at the end of the Austro-Hungarian Empire are particularly significant. In that matrix, thoughts and schools were combined that inaugurated original stages in several areas. The Secession art movement headed by Gustav Klimt, the new form of musical composition led by Arnold Schönberg or the birth of Sigmund Freud's psychoanalysis are examples of this phenomenon. Within the sphere of criticism and art studies, these changes were manifested



MAXIMILIAN SQUARE, VIENNA 1900. *Image: Public domain.*



**PORTRAIT OF GERTIE SCHIELE**  
Egon Schiele, oil, silver, gold-bronze,  
paint and pencil on canvas, 1909.  
*Image: Public domain.*

in the First School of Art History of Vienna. There multiple authors came together to oppose the conception in the research of art from a scientific and mechanistic paradigm, represented by the doctrines of Gottfried Semper. These only addressed aspects such as the function and usefulness of the work, the execution technique and the materials used in its making, as well as how successful the imitation of reality in it was.

Distancing themselves from these premises, Viennese art historians condemned the classical aesthetic ideal as a universal criterion for judging the quality of artistic works, which led to criticism about the existence of decadent periods in the production of works of art; it also included the eradication of the criterion of beauty as the only element to evaluate art creations. Likewise, they rejected the idea of the artist as a genius and the distinction between minor and major arts, which allowed for the study and evaluation of other types of plastic manifestations.

It was thanks to these proposals and a new methodology based on the study of the formal qualities of the works that the history of art ceased to be an auxiliary branch of history and obtained a new status as an independent discipline.

Since many of these advances are the result of his thinking and intellectual work, the participation of Alois Riegl in this movement was fundamental for the generation of this change of perspective. It is for these reasons that Riegl is recognized in the field of art history as a highly recognized author of the construction of this discipline. His concept of *kunstwollen* (will of art) is outstanding because it became the cornerstone on which the arguments that renewed the study of art were built and which opened new perspectives in multiple disciplines, among which is are conservation and restoration.

The nature of the research on art in Riegl is portrayed in the following quote:

*His contributions can be defined most readily in terms of the various approaches he opposed: factual positivistic history which archaeologists practice and which represented his own training; an iconographic point of view that stresses the subject matter of a work of art; biographical criticism, which interprets the work in the light of the artist's life; the primacy of the individual artist's consciousness and will; the "materialistic" or mechanistic explanation of stylistic evolution; any aesthetic theory that separates art from history; any normative system that attempts to reach a definitive interpretation or judgment; the hierarchical distinction between the applied or decorative arts, on the one hand, and the higher arts (painting, sculpture, architecture), on the other, where the latter alone are considered to be art in the strict sense of the Word. In brief, Riegl attacked all the fundamental convictions of traditional art history (Zerner, 1976: 179).*

Beyond his studies on art, Riegl had a deep interest in the care and conservation of monuments; his reflections on this subject are brilliant contributions to the conservation theory. His text: *Der Moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung (The modern cult of monuments, their character and their origins)* published in 1903 is considered the first systematic treatise on the subject (Jokilehto, 2002: 215). Scarrocchia affirms that "in the modern cult of monuments, Riegl provides the first disciplinary statute for the field of the conservation as an independent discipline"<sup>1</sup> (Scarrocchia, 2007: 14). And Rampley states: "Riegl's essay constituted his most sophisticated analysis of the subject and offered perhaps the most intellectually ambitious account of monument protection and its task by any author before 1918" (Rampley, 2013: 359).

---

<sup>1</sup> Original quotation: *El culto moderno de los monumentos es el texto/manifiesto con el que Riegl funda la conservación como disciplina autónoma.*



VIENNA PARLIAMENT, 1900. *Image: Public domain.*

However, his intellectual contributions were not free from controversy and opposition. With respect to his studies on art history, Margaret Iversen points out that the speculative positions far removed from the physicalist and scientific explanations of the phenomenon of art in Riegl earned the animosity of later authors in the field, such as Ernst Gombrich. The latter, influenced by the logical positivism of Karl Popper and his critique of historicism in the postwar period, was suspicious of the terms or concepts related to a collectivity or age, which are linked to the concept of *Kunstwollen*, since they could give rise to totalitarian ideas (Iversen, 2015: 157).

Gombrich's prejudices were possibly fueled by cases such as the one of Hans Sedlmayr, an art historian of the second Vienna School who embraced the Nazi ideology and who claimed that Riegl was ahead of the ideas of Oswald Spengler (Iversen, 2015: 163).

This opposition caused Riegl's work to be questioned and the reception of his ideas to be delayed. The work related to the preservation and restoration of monuments suffered a situation of indifference that is more palpable and manifest than his studies in art history. Possibly this situation was due to the fact that the reflections on this topic were developed in the last years of the author's life and they were therefore perceived as a peripheral issue in his work.

Sandro Scarrocchia underlined the limited knowledge of Alois Riegl in the professional field of restoration, and he notes that the defeat of the Austro-Hungarian Empire in World War I caused that much of the contributions of Austro-Hungarian intellectuals in conservation matters were poorly analyzed or forgotten. Their impact and dissemination was limited to the territories that belonged to the Empire, of which a good part were left within the Soviet territory after the World War II (Scarrocchia, 2007: 15).

Another situation that also influenced the slow impact and adoption of his texts is the fact that the language used by Riegl is complex and difficult to elucidate; many of his neologisms open the possibility of radically divergent interpretations, as would be the case of the term *kunstwollen* (Gubser, 2010: 4), which implied that the translation processes to different languages were arduous, and therefore its dissemination was limited and slow.



GROUP OF BOSNIANS, 1890-1899. *Image: Public domain.*

### Riegl and his historical circumstances

The Austro-Hungarian Empire was born in 1867 when the Austrian Empire merged with the Kingdom of Hungary. Geographically, it spread over a vast territory that embraced various cultural groups, such as Italian, German, Croatian, Slovenian, Serbo-Croatian, Bosnian, Romanian, Ukrainian, Polish, Czech and Hungarian populations, which gave it a multinational and multicultural nature not exempt from tensions and struggles.

It is for this reason that the Imperial State needed to create a national identity able to agglomerate the different peoples, thus securing their legitimacy and integrity. This phenomenon was not exclusive to Austro-Hungary, but was developed throughout Europe during the 19<sup>th</sup> century, when the nascent Nation-states, inspired and influenced by the currents of Romanticism, Idealism and Positivism, started building a national identity that would define them and provide them with union and social coherence. In order to carry out this task, discourses and narratives based on their own cultural traditions were built, as well as through the creation of collections, museums and monuments that represented the national spirit. Likewise, numerous institutions were created with the task of selecting, collecting, cataloging and conserving both traditional and past objects that best represented the roots and origin of these nations. In addition to this, a series of laws and norms were issued for the protection and safeguard of these monuments, and what we now conceive as cultural heritage was developed, both in physical terms, and conceptually.

*The formulation of the concept of nation, as well as the constitution of modern nation-states, is parallel and coincides with the very definition of the concept of cultural heritage, to the extent that the concept of heritage has been historically mediated by the institution of the State-nation<sup>2</sup> (González-Varas, 2014: 92).*

It was during this time that the national states had a prominent and leading role, given that they took it upon themselves to define the identity of the nation, as well as the objects that fully represented it.

In short, multiple resources were invested to build a narrative that would give meaning and crystallize the longing to generate a nation that would grant an identity that was common to the set of individuals that constituted it and that would legitimize the territorial rights of the inhabited spaces.

As a result, during this period restoration flourished greatly; along with the appropriation of newly constituted cultural objects and collections that needed to be kept in good condition, it was necessary to treat of those elements whose condition placed at risk both their physical and discursive integrity.

Within this framework of cultural policies designed for the state use of monuments, the Austrian Emperor Franz Josef created, in 1850, the *Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale* (Imperial and Royal Central Commission for the research and Conservation of Architectural Monuments) upon the request of historian Edward Melly, who, inspired by the institutions for the protection of monuments in France and Prussia, expressed the benefits such an institution could bring to the Empire. The revolutions of 1848 probably gave the historian elements to convince the governmental apparatus and to encourage the creation of the institution: "In the post-1848 era, governments were much more alert to the political and ideological uses of heritage as an instrument of legitimation" (Rampley, 2013: 188).

Once the merger of the Austrian and Hungarian crowns was finalized, the former commission became the *Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst und Historischen Denkmale* (Central Imperial and Royal Commission of Historical and Artistic Monuments of Austria) under the direction of Joseph Helfert. This institution would be presided in 1902 by Riegl, and in this capacity *The modern cult to the monuments* was published.

Riegl and the Austro-Hungarian cultural institutions lived a kind of symbiotic relationship that managed to produce studies and ideas that benefited both sides. Much of the work developed by the author is a result of his intimate participation in state cultural policies, where there is a notorious overlap between the postulates by Riegl and the context in which he developed his ideas. A brief biographical review of Riegl proves it. Riegl was born in 1858. In 1881, he began his studies at the Institute for Historical Research in Vienna. Previously, Rudolph von Eitelberger had founded the Museum of Arts and Industries in Vienna in 1864, where Riegl, after graduating from his studies, began his professional career holding the position of conservator of textiles in 1886. This experience surely inspired him in the writing

---

<sup>2</sup> Original quotation: *La formulación del concepto de nación, así como la constitución de los Estados-nacionales modernos es paralela y coincidente con la definición misma de la noción de patrimonio cultural, hasta el punto de que el concepto de patrimonio se ha visto históricamente mediatizado por la institución del Estado-nación.*





VIENNA UNIVERSITY, 1900. Image: Public domain.

Finally, in 1902, Riegl presided over the Imperial and Royal Central Commission of Historical and Artistic Monuments of Austria, where he was requested to propose an act for the administrative reorganization for the care of monuments. As a result of this, the *Modern cult of monuments* was published, which was the prelude to the legislative plan. In this same year, he published *Das holländische Gruppenporträt*.<sup>8</sup> He died in 1905 at the age of 47.

In the introduction of *Late Roman Industrial Art*, there is a sentence that I consider to be symptomatic of Riegl's perception of the Empire and that possibly was shared by his fellow citizens: Riegl referred to the Mediterranean people as the "people who had until then had leading roles in the historical development,"<sup>9</sup> while the Germanic peoples were "the peoples newly incorporated into the cultural world" (Riegl, 1992: 15). For his part, Dvořák agreed with this idea in his *Catechism* as follows: "countries and territories (...) that have either not played, or have had a very limited role, in the historical development of art, want to achieve greater cultural significance"<sup>10</sup> (Dvořák, 2018: 106). It is possible that these sentences reveal the ultimate meaning of the Imperial cultural policy, which was intended to go beyond granting a common identity that would link the different cultural groups of which it was composed, but was also designed to obtain a significant place within the human history.

---

<sup>8</sup> The Dutch group portrait.

<sup>9</sup> Cita original: *pueblos hasta entonces protagonistas del desarrollo histórico*; "los pueblos recién incorporados al mundo cultural.

<sup>10</sup> Original quotation: *países y territorios (...) que no han jugado o han tenido un rol muy limitado en el desarrollo histórico del arte quieren procurarse un mayor significado cultural*



Although Riegl intimately participated in the cultural project of the state, he maintained his discourse away from doctrinal nationalist dogmatism or simple political proselytism. His reaction to Georg Dehio's criticism of not establishing a national value in the valuation of monuments is a symptom of the latter. In fact, in the response to this dispute we discovered a Riegl who proposes, against a national value of the monuments, a universal value of elements created by humanity that transcends selfishness and nationalities. The foundation for this universal value is based on the concept of value of antiquity that he developed in *The modern cult of monuments*. Riegl is possibly the first conservation theorist to consider monuments as a heritage that is common to all human beings, getting ahead by seventy years of the world heritage convention, which is not only praiseworthy, but also acquires greater credit for having generated such an idea without having lived the ravages of the two world wars that were the catalysts for the creation of UNESCO. Max Dvořák would support this idea in the *Catechism of the care of the monuments*, where he associated the care of monuments with a universal meaning and with universal rights.

### ***The modern cult of monuments, new trends in the care of monuments and its contributions to the theory of conservation***

It was "necessary to wait for the Venice Charter of 1964, a Europe profoundly transformed as a result of the two world wars and a time of great economic instability"<sup>11</sup> (Scarrocchia, 2007: 14) to discover and value Alois Riegl as one of the most important conservation theorists in the history of the profession.

His contributions are found mainly in the introductory text to the law of protection of monuments that the Empire had asked him to draft. *The modern cult of monuments* is a work whose ideas matured over several years of work, in the museum of decorative arts, as well as university academic work. However, this was not the only text where the author exposed his theoretical concerns on the care of the monuments; there are numerous documents that have not been translated into Spanish, or that have not reached the Mexican professional sphere and that we hope we will soon get to know in our country.

### ***The cult***

The most well-known work of Riegl regarding conservation is *The modern cult of monuments* whose title is clearly a declaration of intentions. In the first place, the author proposed the term cult to illustrate what had been happening in the last hundred years in Europe.

Although restoration in Europe already had a long history that went back at least until the Renaissance, it was not until the 19<sup>th</sup> century that the discipline played a role of radical transcendence.

*The 19<sup>th</sup> century is a period of great importance for historical heritage, when the foundation of "restoration" as a scientific discipline takes place (...). The policies of care and conservation go from being sporadically and accidentally assumed by the public authorities, into being integrated in the 19<sup>th</sup> century in the usual framework of national states that assume the task of restoration and conservation of historical heritage as a social and institutional responsibility*<sup>12</sup> (González-Varas, 2003: 156).

<sup>11</sup> Original quotation: *necesario esperar a la Carta de Venecia de 1964, a una Europa profundamente transformada a consecuencia de las dos guerras mundiales y a un momento de gran inestabilidad económica.*

<sup>12</sup> Original quotation: *El siglo XIX es un periodo de gran importancia para el patrimonio histórico, es entonces cuando tiene lugar la fundación de la 'restauración' como disciplina científica (...). Las políticas de tutela y conservación de ser asumidas con carácter esporádico y accidental por los poderes públicos, logran ser integradas en el siglo XIX en el marco de actuación habitual de los Estados nacionales, que asumen la tarea de la restauración y conservación del patrimonio histórico como una responsabilidad social e institucional.*



ARCH OF TITUS  
*Image: Valerie Magar.*

By 1902, the restorations undertaken by Stern and Valadier in the Colosseum and the Arch of Titus were about to become a century old, and throughout the continent, a great impetus had been given to the restoration of architectural monuments, for example, Meduna in Venice, Viollet-le-Duc in France, Wyatt and Scott in England, Clemens, Mellin and Rosenthal in Germany. As we can see, most of the intervention treatments that were developed at that time in Europe had a strong influence from the school of stylistic restoration. "In the nineteenth century, the favored approach to monuments was restoration, that is, the reconstruction of the monument in its presumed original condition" (Lamprakos, 2014: 421).

Along with these treatments there was a severe criticism of many of these works. From the calls made by Ruskin, Morris and the Society for the Protection of Ancient Buildings (SPAB), the discussion of the scope of the discipline and its principles acquired a leading role never before seen, given that those debates no longer took place in a closed environment, but they became public, which directed people's attention toward the tasks of conservation.

As already noted above, not only had intervention treatments proliferated, but there was also a boom in the creation of national institutions responsible for safeguarding, cataloging and restoring heritage, as well as laws that protected and embraced historical and artistic heritage. This fervor of the time is portrayed by Riegl as a true cult of history and monuments.

### **Modernity and the condemnation of stylistic restorations**

The modern era began with the Renaissance and was characterized by having a strong emphasis on the use of reason, the idea of progress and humanism. That is why Riegl established the Renaissance as the cradle of restoration.

*It can be said in all justice that the true conservation of monuments in the modern sense began during the Italian Renaissance with the awakening of a conscious estimation for the Classical monuments, as well as with the establishment of legal provisions for their protection*<sup>13</sup> (Riegl, 1987: 35).

This “conscious estimation” to which Riegl refers is of radical importance, since it is the fracture that separates medieval man and man from the Renaissance, and ultimately modern man.

*Unlike men of the Middle Ages, humanists view Antiquity as a concluded period, but, precisely as such, finally susceptible to objectification; the attempt to confer new meanings to a tradition that the interpreter considers uninterrupted is replaced by the will to understand the classics and situate them in their own time and culture*<sup>14</sup> (Ferraris, 2000: 10).

On restoration and its relation to modernity, Viollet-le-Duc affirmed the following: “We have said that the word and the thing are modern, and in effect no civilization, no people, in the past have conceived restorations as we understand them today”<sup>15</sup> (Viollet-le-Duc, 2017: 52). He later stated: “Our time, and only our time since the beginning of the historical centuries, adopted an unusual attitude towards the past. I seek to analyze it, compare it, classify it, and form its true history, following step by step the progress, the progresses, the transformations of humanity”<sup>16</sup> (Viollet-le-Duc, 2017: 53).

In this sense, Riegl agreed with the French restorer that restoration is a modern phenomenon.

Nobody would doubt that both scholars, when they speak about modernity are referring to their own present with the definition indicated by Ferrater Mora in his dictionary of philosophy: “in a broad sense ‘modernism’ designates any trend to embrace and even to exalt the modern, whether this corresponds to the historical period called ‘modern’, or everything new and recent of any period”<sup>17</sup> (Ferrater, 1984: 2248). However, although both authors established modernity as a characteristic of restoration, there is a conceptual distance between Viollet-le-Duc and Riegl.

In Viollet-le-Duc, there is a scientific conception of history based on a rational, objective and scientific discourse that seeks to be proven by documentary evidence. In this sense, we could say that this scholar fully embraced historicist ideas. This gave Viollet-le-Duc confidence in being able to know the past in an objective and scientific manner through the study of history. In the practice of restoration Viollet-le-Duc was confident that through to the historical-scientific study of style it was possible to understand monuments in a better and even more complete manner than the one the artists themselves had at the time of creation.

---

<sup>13</sup> Original quotation: *Se puede decir con toda justicia que la verdadera conservación de monumentos en sentido moderno comenzó en el Renacimiento italiano con el despertar de una estimación consciente por los monumentos clásicos, así como con el establecimiento de disposiciones legales para su protección.*

<sup>14</sup> Original quotation: *A diferencia de los hombres de la Edad Media, los humanistas miran la antigüedad como una época concluida, pero, precisamente en cuanto tal, finalmente susceptible de objetivarse; la tentativa de conferir sentidos siempre nuevos a una tradición que el intérprete considera ininterrumpida es sustituida por la voluntad de entender a los clásicos y situarlos en la época y en la cultura que les son propias.*

<sup>15</sup> Original quotation: *Nous avons dit que le mot et la chose sont modernes, et en effet aucune civilisation, aucun peuple, dans les temps écoulés, n’a entendu faire des restaurations comme nous les comprenons aujourd’hui.*

<sup>16</sup> Original quotation: *Notre temps, et notre temps seulement depuis le commencement des siècles historiques, a pris en face du passé une attitude inusitée. Il a voulu l’analyser, le comparer, le classer et former sa véritable histoire, en suivant pas à pas la marche, les progrès, les transformations de l’humanité.*

<sup>17</sup> Original quotation: *en un sentido amplio ‘modernismo’ designa toda tendencia a acoger y aun a exaltar lo moderno, sea éste lo que corresponde al periodo histórico llamado “moderno”, o bien todo lo más nuevo y reciente de cualquier época.*

Thus, scientific reasoning, the use of deduction and the deep knowledge of the style of a building allowed the reproduction of the lost elements and areas and, as Viollet-le-Duc did, reconstruct the buildings from their ruins.

At the time when Riegl was writing, the objectivity of science and reason began presenting their first criticisms, the ideas of Freud, Marx and Nietzsche managed to crack and undermine the idea of consciousness as well as that of truth and rationality. In that sense, Riegl did not profess the same confidence toward the objectivity of the historical science as Viollet-le-Duc had, since he is conscious of the historical distance of the present with the past.

“The undeniable fact, in the end, is that the prevailing trends in every moment mark the direction of science despite its independent and objective appearance, and the art historian cannot be detached from the specific artistic demands of his contemporaries”<sup>18</sup> (Riegl, 2007: 16).

In this way, there is a difference in the historical conception that distances him from Viollet-le-Duc and his interventions, since for Riegl historical continuity had been broken and, not even through historical study, could the past be linked with such a fidelity and objectivity as to allow reproducing and reconstructing damaged monuments. “At the beginning of the 20<sup>th</sup> century many of us have come to the conclusion that there are no absolute values in art and that it is a pure fiction to consider ourselves to be wiser arbiters than those who were contemporary with the misunderstood masters of the past”<sup>19</sup> (cited by Iversen, 2015: 159).

In *The modern cult of monuments*, Riegl does not reach the level of condemning Viollet-le-Duc or the interventions that were being made under the precepts of the stylistic restorations; in fact, he shows a certain tolerance with the monuments that are treated under the criterion of the value of novelty and historical value, which are the values González Varas relates with Viollet-le-Duc (González Varas, 2003: 159). However, in his text *New trends in the care of the monuments*, Riegl shows that his attitude is similar to that of Dvořák and Dehio, disapproving *ripristino*<sup>20</sup> or stylistic interventions. As an example of this, Riegl mentioned the interventions of Bodo Ehardt, a German architect who dedicated himself to the restoration of medieval castles.

“What is recently invented cannot be considered as historical and therefore it cannot pretend to evoke in us a faithful image of the past. And in fact, the modern, intellectual and emotional individual will view with an invincible distrust every reconstruction of a Medieval castle”<sup>21</sup> (Riegl, 2018: 74). He added: “but neither can we pretend that the viewer understands that reconstruction as a faithful historical-cultural image of the past”<sup>22</sup> (Riegl, 2018: 74).

---

<sup>18</sup> Original quotation: *El hecho ya innegable de que, en último término, las tendencias imperantes en cada momento marcan la dirección de la ciencia a pesar de la apariencia independiente y objetiva de ésta, y tampoco al historiador del arte puede desvincularse sensiblemente de las exigencias artísticas específicas de sus contemporáneos.*

<sup>19</sup> Original quotation: *[A] principios del siglo XX muchos de nosotros hemos llegado a la conclusión de que no existen valores absolutos en el arte y que es una pura ficción el considerarnos árbitros más sabios que los contemporáneos de los incomprensidos maestros del pasado.*

<sup>20</sup> *Ripristino*: reconstitution of the original aspect or shape of a monument, through the removal of added or superimposed elements. Note from the translator.

<sup>21</sup> Original quotation: *Lo que es inventado recientemente no puede ser considerado como histórico, y por eso tampoco puede pretender evocar en nosotros una imagen fiel del pasado. Y de hecho el individuo moderno, intelectual y emocional, mirará con un resto de invencible desconfianza cada reconstrucción de un castillo medieval.*

<sup>22</sup> Original quotation: *pero tampoco se puede pretender que el espectador entienda aquella reconstrucción como una imagen histórico-cultural fiel del pasado.*



HOHKÖNISBURG. Bodo Ebhardt, 1900. *Image: Public domain.*

### The concept of monument, the theory of values and the value of antiquity

The monument is the last term present in the title. In Riegl this concept has a radical importance: “The historical monument is treated as a social and philosophical object. Only through the research of the meaning or meaning that society attributes to the historical monument can a practice be founded. Hence, a double way of acting, historical and interpretative”<sup>23</sup> (Choay, 1999: 124).

The word monument comes from the Latin *monere* which means “to remember”; for Riegl it is any product of human activity carried out in past times that has managed to survive until the present. This object can be of any dimension or nature; all that is required of it is that it has the power to evoke and bring into our consciousness the memory of the past. “Every human activity and every human destiny of which we have a preserved testimony or news has the right, without exception, to claim a historical value for itself”<sup>24</sup> (Riegl, 2007: 46).

For Françoise Choay, Riegl proposes a “non-dogmatic and relativist conception of the historical monument, in harmony with the relativism that he has introduced in art studies”<sup>25</sup> (Choay 2016: 144). Its definition is so plural that it allows the inclusion of objects that, under the previous perspectives, could not have been cataloged under this concept. Thus, Riegl moves away from conventions that pointed only to large buildings or large works of art as worthy of attention and care. “Riegl makes a brutal expansion in the definition of a monument to incorporate every artifact without regard to its original significance and purpose as long as it reveals the passage of a considerable period of time. Age becomes the sing that defines the object as a monument” (Arrhenius, 2003: 52).

---

<sup>23</sup> Original quotation: *Il est traité comme un objet social et philosophique. L'investigation du ou des sens attribués para la société au monument historique permet seule de fonder une pratique. D'où une doublé démarche historique et interprétative.*

<sup>24</sup> Original quotation: *Toda actividad humana y todo destino humano del que nos haya conservado testimonio o noticia tiene derecho, sin excepción alguna, a reclamar para sí un valor histórico.*

<sup>25</sup> Original quotation: *une conception non dogmatique et relativiste du monument historique, en harmonie avec le relativisme qu'il a introduit dans les études d'histoire de l'art.*

Possibly this idea was conceived as he passed through the Museum of Arts and Industries and was exploited in his research on ornamentation; and it is a clear consequence of the concept of *Kunstwollen*. On the other hand, Riegl had a complete fascination for the plastic works that had been ignored or pushed aside by the history of art; Iversen associated it with the personality of Riegl:

*I am convinced that his humble origin and his social awkwardness are linked to his artistic sympathies: the so-called minor arts, the ornament, the late Roman and Dutch art. Riegl departed from the traditional pinnacles of artistic achievement, the art of classical antiquity and the Renaissance, to advocate for these "others" in the history of art*<sup>26</sup> (Iversen, 2015: 164).

Therefore, it is not strange to include these as objects of interest to conservation and to other disciplines related to culture.

Even though the development of this concept was a great advance both for the theory of conservation, as well as for multiple disciplines related to cultural studies because it meant an extension of research horizons, later conservation theorists circumscribed again the focus of restoration only to works of art.

It was not until *The Hague Convention* of 1954 where the concept of cultural heritage was developed, giving way to multiple expressions that had only managed to have a statute as monuments under the rieglian concept; in the same way it was in the 1960s when the typology of different types of heritage began proliferating based on the creation of new agents. This shows how revolutionary Riegl's contribution was.

The rieglian approach to the problem of modern conservation based on the historical, aesthetic, evaluative and critical assessment of monuments, as well as the definition of the monument and its conceptual study as the object of restoration, made this author the first of the theorists of the current of critical restoration which was developed during the 20<sup>th</sup> century.

"The work of Boito and, more broadly, that of Riegl show that – in the articulation of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries – the conservation of historical monuments had conquered the disciplinary status that only the interrogation of its concepts and procedures could confer to it"<sup>27</sup> (Choay, 1999: 127).

From the definition of a monument, Riegl created a classification system for the different types of monuments based on the values that are granted to them by a community or society (Riegl, 2007). Thus, the author becomes "the first historian who interprets the conservation of ancient monuments with a theory of values"<sup>28</sup> (Choay, 2016: 99) and "also, the first to define the historical monument for the values that have been invested to it during the course of history, of which he made an inventory and established a terminology"<sup>29</sup> (Choay, 1999: 125).

---

<sup>26</sup> Original quotation: *Estoy convencida de que su origen humilde y su torpeza social se vinculan con sus simpatías artísticas: las llamadas artes menores, el ornamento, el arte tardorromano y el holandés. Riegl se apartó de los tradicionales pináculos del logro artístico, el arte de la antigüedad clásica y del Renacimiento, para abogar por estos "otros" de la historia del arte.*

<sup>27</sup> Original quotation: *L'œuvre de Boito et, plus amplement celle de Riegl montrent qu'à la charnière du XIXe et du XXe siècle la conservation des monuments historiques avait conquis le statut disciplinaire que seule une interrogation sur ses concepts et ses procédures pouvait lui conférer.*

<sup>28</sup> Original quotation: *le premier historien à interpréter la conservation des monuments anciens par une théorie des valeurs.*

<sup>29</sup> Original quotation: *Le premier aussi, il définit le monument historique par les valeurs dont celui-ci a été investi au cours de l'histoire, il en dresse l'inventaire et en établit la nomenclature.*

Although the reference to values in relation to heritage occurred during the French Revolution, it was only at this time when value was exploited within a systematic discourse to historically and critically assess the monument as an object of study of conservation, thus obtaining an autonomous disciplinary statute. By basing his discourse on the values of objects, Riegl proposed a relativistic definition of the monument with an emphasis on the communities that give this value: "He argues that the monument is defined not by fixed objective criteria, but rather by the perceptions of the viewing subject" (Lamprakos, 2014: 420).

The distinction between historical monuments and artistic monuments, which has remained present in the theoretical discourse from the French Revolution to the present day, is explained by Riegl based on the different values conferred on works; in the same way that to the elements that have the capacity to remember are given a remembrance value, they are therefore historical monuments. While the artistic monuments, although they belong to the past, are granted a value only when they coincide with the *Kunstwollen* of our present time, in other words, the value of contemporaneity.

*The monument aims at reviving, in the present, a past submerged in time. The historical monument maintains another relationship with living memory and with duration. Or it can be instituted simply as an object of knowledge and integrated into a conception of time: in that case, its cognitive value relegates it without remedy to the past or, rather, to history in general or to art history in particular; or, in addition, it can – a work of art – address our artistic sensibility, our "desire for art" (Kunstwollen): in that case, it is a constituent part of the experience of the present, without the mediation of memory or history<sup>30</sup> (Choay, 1999: 21).*

The fact that both types of monuments depend on a value that is never absolute opens the door to subjectivity. "Because the character and meaning of the monuments does not correspond to these works by virtue of their original destiny, but it is we, as modern subjects, who give it to them"<sup>31</sup> (Riegl, 2007: 54).

This distinction between the objects imbued with commemorative values and the objects characterized by values of contemporaneity could induce us to think that they are polar opposites, i.e. that an object can only be classified as a monument or as a work of art, and that these categories cancel each other out. However, in reality they have an intimate and integral relationship because both values can be superimposed on the same object. Therefore, we could interpret the words of Hans Sedlmayr, who stated: "With Riegl, there are generally two polar possibilities – conceptual pairs – but they must not be dichotomized" (cited by Gubser, 2006: 5). The quote refers to the argumentative style that Riegl developed throughout his work, for example, regarding the treatment of the objective and the subjective, as well as the haptic and the optical. We could apply it to this case, because Riegl affirmed: "it is truly important to keep in mind that every artistic monument, without exception, is at the same time a historical monument (...) and conversely, every historical monument is also an artistic

---

<sup>30</sup> Original quotation: *Le monument a pour fin de faire revivre au présent un passé englouti dans le temps. Le monument historique entretient un rapport autre avec la mémoire vivante et avec la durée. Ou bien il est simplement constitué en objet de savoir et intégré dans une conception linéaire du temps: dans ce cas, sa valeur cognitive le relègue sans appel dans le passé, ou plutôt dans l'histoire en général, ou dans l'histoire de l'art en particulier; ou bien il peut, de surcroît, en tant qu'œuvre d'art, s'adresser à notre sensibilité artistique, à notre « vouloir d'art » (kunstwollen): dans ce cas, il devient partie constitutive du présent vécu, mais sans la médiation de la mémoire ou de l'histoire.*

<sup>31</sup> Original quotation: *Pues el carácter y significado de los monumentos no corresponde a estas obras en virtud de su destino originario, sino que somos nosotros, sujetos modernos, quienes se los concedemos.*

monument”<sup>32</sup> (Riegl, 2007: 52). Thus, the idea of a historical-artistic monument in Riegl is an integral whole, and the treatment of its values is the antecedent of Brandian polarities; although, in my opinion, the analysis that Riegl makes of each value confronting it to the others in an assessment exercise throughout the text is richer, more explicit and has clearer consequences than the ambiguity of the concept of instance in Brandi.

From the remembrance value, Riegl developed three more values, the first is the intentional value, which is given to monuments created in the past, specifically made to perpetuate the memory of a specific fact or person in time. In order to maintain the original intention, the existence of damages to these works is not permitted.

On another hand, there are objects from the past that have survived to date, but that were not conceived with the intention of commemorating an event like the previous ones. This type of objects is of interest to historians since these are the object of their study. Therefore, their fidelity must be respected, as well as everything that has happened to them throughout their history, since each event is a document or testimony worthy of study. They are appreciated for the information they contain on past societies, which implies that they can only be identified experts with specific training. These objects are given historical value.

Finally, there is the value of age or antiquity, which Riegl says will be the value that will predominate in the 20<sup>th</sup> century and is what allows you to establish a universal value of human works (Riegl, 2018). This is granted to all objects that simply belong to the past and whose characteristic is that the works have acquired age. In their conservation treatment, respect is demanded for all the marks that time has deposited on the element, therefore, they are not restored, but only preserved; in this sense, in Riegl’s eyes this is the most respectful value towards human works and their authenticity.

Although Riegl does not state it, there is a difference between the value of antiquity and the other values developed in the *Modern cult of monuments*: while the other values are transitory because they are granted by a human community, the age value is only granted by time; therefore, it has an intrinsic character since age is part of the nature of the work. On another hand, this value is perennial because the mere continuity of the object over time adds to its existence.

The perception of this value is a result of observing the passage of time on the object, but it only manifests through a feeling. It is objective inasmuch as objects materially reveal this passage of time in their physical condition, but it is subjective insofar as their perception is emotive, not rational. This evocation of the passage of time is connected with the ideas of the transience of things, of human life itself, as well as the end of all things. Thus Riegl associated the age value with scatological ideas, i.e. the ultimate destiny of human beings and the universe; therefore, he achieved an empathic connection with people of the past who created that element, and he created a kind of communion that allows transcending selfishness and divisions (Riegl, 2018). “The appeal and inclusiveness of age value is based on emotion rather than intellect: the viewer sees in the decaying monument evidence of his own mortality”<sup>33</sup> (Lamprakos, 2014: 423). Ruskin’s inspiration and influence on this value is

---

<sup>32</sup> Original quotation: *es verdaderamente importante tener presente que todo monumento artístico, sin excepción, es al mismo tiempo un monumento histórico [...]. Y a la inversa, todo monumento histórico es también un monumento artístico.*

<sup>33</sup> Original quotation: *The appeal and inclusiveness of age value is based on emotion rather than intellect: the viewer sees in the decaying monument evidence of his own mortality.*



evident, since he not only emphasized the authenticity of monuments as material decay of objects over time, but also because of the scatological character and the consequences that derive from the intervention treatments. "Riegl does not mention Ruskin's name, however, it is clear that his age value elicits a "respectful consideration" close to the Ruskinian feeling of piety"<sup>34</sup> (Choay, 1999: 125). It is important to note that Riegl conferred outstanding importance on the role of feelings and emotions, while moving away from scientific objectivity. In that sense, Dvořák and Dehio also give special attention to emotions as catalysts and engines of ideas and desires. Riegl manifested this in his text *New trends in the care of monuments*:

*The motivation of a law for the protection of monuments must be based solely on the existence and on the universal dissemination of a feeling which, similar to religious feeling, differs from any aesthetic or historical erudition, is impenetrable to rational considerations and, if it is not mitigated, generates an unsustainable mood*<sup>35</sup> (Riegl, 2018: 70).

The age value "thus returns to memory – through a vaguely aesthetic feeling – the transitory character of human creations whose term is the ineluctable degradation that constitutes, nevertheless, this only certainty"<sup>36</sup> (Choay, 1999: 125). Riegl founded his concept of monument on memory, i.e. in the ability of objects to remind us of past events or of the existence of ancestors through the value of antiquity, hence giving greater relevance to this value. This is the most inclusive because, accordingly, all human work is valued only because it belongs to a bygone era. This is common to all men and cultures since it is perceived through a feeling and, therefore, is profoundly democratic because it requires no instruction or professional training to identify it and to be sensitive to it and, in this way, breaks with national limitations. It is also the most respectful value of the authenticity of the work, since it only demands its conservation. Finally, the value of antiquity encompasses the objects estimated as intentional monuments and historical objects due to the fact that both belong to another era and that allows them to evoke the past.

In the text *New trends in the care of monuments*, Riegl uses the value of antiquity to settle his differences with Dehio and defend himself against the criticism of not having considered a national value in *The modern cult of monuments*.

For Riegl the national value is arbitrary and ephemeral because nations have mutated over time and have disappeared; likewise, the national value is exclusive and it can only be valued by the population of the country in question, unlike the value of antiquity that can be experienced by every human being and, as we already mentioned, it is imperishable. In this way, Riegl proposed, against national values, a universal human value based on the age value, which can be grasped by all subjects through an emotional experience. As noted above, the age value has a strong scatological meaning; to which Riegl adds an ontological dimension in as much as the monuments "will appear to us as a part of our existence, but not of national existence, but that of human existence"<sup>37</sup> (Riegl, 2018: 65).

---

<sup>34</sup> Original quotation: *Riegl ne mentionne pas le nom de Ruskin. Il est clair cependant que sa valeur d'ancienneté, qui suscite à l'égard des monuments historiques une « pieuse attention », est proche de la valeur ruskinienne de piété.*

<sup>35</sup> Original quotation: *La motivación de una ley de protección a los monumentos se tiene que basar únicamente en la existencia y en la difusión universal de un sentimiento que, parecido al sentimiento religioso, se diferencia de cualquier erudición estética o histórica, es impenetrable a consideraciones racionales y, si no es apagado, genera un estado de ánimo insostenible.*

<sup>36</sup> Original quotation: *ainsi se trouve rappelé à la mémoire, par un sentiment « vaguement esthétique », la transitivité des créations humaines dont le terme est l'inéluctable dégradation qui demeure néanmoins notre seule certitude.*

<sup>37</sup> Original quotation: *nos aparecerán como una parte de nuestra existencia, pero no de la existencia nacional, sino aquella humana.*



VIENNA 1905. Image: Public domain.

Riegl does not stop there; he gave a new dimension to this value and to monuments by associating them with the monuments of nature: “The final aims of the modern cult of monuments will be completely clarified only if one also takes into account the growing awareness in the care of natural monuments”<sup>38</sup> (Riegl, 2018: 67) and he added:

*After our previous statements, we should – if we want to name the ultimate goals of the modern care of monuments – at least replace the national feeling of Dehio with the feeling of humanity, or (the cult of the monuments of nature already compels us to do it) with the feeling of existence in general. The monuments enchant us because they are witnesses of the universal context, of which we are a part, and which already existed and had evolved long before us*<sup>39</sup> (Riegl, 2018: 69).

---

<sup>38</sup> Original quotation: *Los objetivos finales del culto moderno a los monumentos se aclararán completamente sólo si se tiene en cuenta también la sensibilización creciente por el cuidado de los monumentos naturales.*

<sup>39</sup> Original quotation: *Después de nuestras afirmaciones precedentes, deberíamos –si queremos denominar los objetivos finales del cuidado moderno de los monumentos- por lo menos substituir el sentimiento nacional de Dehio por el sentimiento de humanidad, o (el culto de los monumentos de la naturaleza ya nos obliga a hacerlo) con el sentimiento de la existencia en general. Los monumentos nos encantan en cuanto son testigos del contexto universal, del cual nosotros somos una parte, y que ya existía y había evolucionado mucho tiempo antes que nosotros.*

The monuments thus described and characterized are proof of the passage of humanity. In other words, they are the testimony of the existence of humans, hence Riegl established these roots and common heritage against nationalisms. In that sense, he placed the human species as an integral part of the universal existence, as a consequence of the natural development of the universe and of existing.

*Riegl sought to challenge such “egoistic nationalism” in the name of a universal humanity and ultimately a generalized altruism that even involved the erasure of the perceiving subject. This he saw affected in the encounter with natural monuments, which transcended the historical and the merely human. Riegl was trying to construct a theoretical argument, and he suggested that historical monuments should be treated as if they were things of nature (Rampley, 2013: 199).*

These ideas anticipated the declarations of world heritage of humankind, demonstrating that Riegl's ideas were revolutionary, which guaranteed their validity.

With respect to contemporaneity values, Riegl classified them in the following way: on one hand, there are the instrumental values, which are granted to all objects that have a use in the present, that is why they need to be in optimal conditions to fulfill their functions; on the other hand, there are the artistic values that are granted, as already stated, because they coincide with the current will for art, and the values of novelty granted to the objects for which a perfect and finished aspect is required, in other words the eradication of the decay that compromises their aesthetic qualities (Riegl, 2007).

Once the different values had been established, Riegl made a valuation exercise in his writing, pondering and confronting them in different scenarios, exposing the different demands and needs that each value requires. Likewise, the author shows that the conservation exercise is a critical process that considers the negotiation between several factors where it is essential to mediate the positions, resolve the disputes and make a decision, based on the circumstances that will mark the restoration of the element. Thus, Riegl moved away from the conception of restoration and conservation as a merely technical task, given that only a professional can elucidate and solve problems in a serious and responsible way. In this way, conservation becomes a dynamic profession in which each case has to contemplate the circumstances and particular situation in which the object is located, and for which a deep research is necessary in order to unravel the values at stake. On the assessment in Riegl, Françoise Choay expressed: “These conflicts are not irresolvable and, in reality, they depend on compromises, negotiations in each particular case depending on the condition of the monument and of the social and cultural context in which it is located”<sup>40</sup> (Choay, 1999: 126).

In this exercise of conciliation, Riegl, like Boito, settled and resolved the conflict between the theoretical positions of Viollet-le-Duc and Ruskin.

Riegl established valuation as a system of characterization of works based on the values that are detected and this generates consequences for their intervention treatment. Thus, a value assessment becomes a critical tool in decision making in conservation. The validity of this methodology is such that the work of Riegl has been used for the intervention treatments on all types of works, including contemporary works (Goltz, 2010).

---

<sup>40</sup> Original quotation: *Riegl montre qu'ils ne sont cependant pas insolubles et relèvent en fait de compromis, négociables dans chaque cas particulier, en fonction de l'état du monument et du contexte social et culturel dans lequel il se présente.*

The subject of the reception of the treated or restored work by different users or fields of study of the works is something that Riegl also took into consideration. When we talk about values, we do not only compare them with each other, but we also imply the subject who gives that value. For Riegl, this is extremely important because, when we speak of historical value, he is taking into consideration the opinion of the community of historians who give it this value and, therefore, their needs are considered. The same occurs when speaking of the value of novelty and the value of antiquity; in both cases there are expectations of a community who grants a meaning and finds a function in the work. For Margaret Iversen, Riegl "developed, in the role of a pioneer, a theory of the role of the viewer, which was asked through the ways in which works of art discard or appeal to the spectator's imaginative participation"<sup>41</sup> (Iversen, 2015: 160), which implies a subjective and relativistic approach in conservation.

The value aspect that is granted by a community, also imposes that it be considered above private interest, hence Riegl, like Dehio and Dvořák, underlined the public interest of the conservation of monuments as well as the social use of this heritage. "Echoing Ruskin and Willam Morris, Riegl called his preservation legislation "socialistic" based on the rule of mass feelings over the intellect and individual interest. For Riegl's *Modern cult of monuments* challenged the notion of private property as it had for Ruskin and Morris" (Lamprakos, 2014: 423).

In this sense, it would be interesting to address the phenomenon of heritage protection in England, which is generally carried out by professionals in the private sector, in light of the concept of private property.

## Conclusions

The theory of our profession allows us to build a personality and identity, which results in the knowledge of our deepest reaches and awareness of the meaning of our discipline within society.

The knowledge of the history of our profession is one of the cornerstones to build a social conscience. Understanding the situation in which we find ourselves empowers us to solve current problems and to reflect on what we might find in the future. Knowledge of the issues that restorers of the past faced and on which conservation and restoration were focused, allows us to understand how these difficulties have changed over time, if we have been able to resolve them or if the remedies given at some point, are no longer appropriate to the current context and therefore we need to design new solutions.

Likewise, it is important to know the context in which Riegl lived because many of the situations on which he reflects are still valid today or remain in wait, pending a new resolution.

Riegl was a man of his time who had an exceptional vision that allowed him to glimpse the present in which we live. His ideas were the seed of what has given us form and identity as a discipline. The indisputable validity of his concepts, the revolutionary nature of his proposals and the richness of his reflections make him a pioneer in the reflection on conservation and restoration.

---

<sup>41</sup> Original quotation: *desarrolló de modo pionero una teoría del rol del espectador, la cual indagó por los modos en los que las obras de arte descartan o apelan a la participación imaginativa del espectador.*

Although the author has been unknown in the professional field and scarcely mentioned in the discussions of the discipline, his ideas have managed to filter, reproduce and inspire new reflections in the discourses of later theorists.

In our context, retrieving Riegl's ideas, as well as the tolerant and multicultural spirit, is essential to counteract the exacerbation of identities and polarization between the different communities that have achieved a resurgence of nationalisms.

\*

#### References

Arrhenius, Thordis (2003) "The fragile monument: On Alois Riegl's Modern Cult of Monuments", *Nordisk Arkitekturforskning, Nordic journal of architectural research* (4): 51-55 [<http://arkitekturforskning.net/na/article/viewFile/296/256>] (consultado el 28 de abril de 2018).

Choay, Françoise (2016) *Alegoría del patrimonio*, Gustavo Gili, Barcelona.

Dehio, Georg (2018) "La protección y el cuidado de los monumentos en el siglo XIX", *Conversaciones... con Georg Dehio, Alois Riegl y Max Dvořák* (5): 29-44.

Dvořák, Max (2018) "Catecismo del cuidado de los monumentos", *Conversaciones... con Georg Dehio, Alois Riegl y Max Dvořák* (5): 102-126.

Ferraris, Maurizio (2000) *La hermenéutica*, Taurus, México.

Ferrater Mora, José (1984) *Diccionario de filosofía*, Alianza editorial, Madrid.

Goltz, Michael von der (2010) "Alois Riegl's Denkmalswerte: a decision chart model for modern and contemporary art conservation?", *in: Ursula Schädler-Saub and Angela Weyer (eds.), Theory and practice in the conservation of modern and contemporary art: reflections on the roots and the perspectives. Proceedings of the International Symposium held 13-14 January 2009 at the University of Applied Sciences and Arts, Faculty Preservation of Cultural Heritage, Hildesheim*, Archetype publications, London, pp. 50-61.

González-Varas, Ignacio (2003) *La conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios, y normas*, Cátedra, Madrid.

González-Varas, Ignacio (2014) *Las ruinas de la memoria, ideas y conceptos para una (im)posible teoría del patrimonio cultural*, Siglo XXI Editores, México.

Gubser, Michael (2006) *Time's visible surface. Alois Riegl and the discourse on history and temporality in fin-de-siècle Vienna*, Wayne State University Press, Detroit.

Iversen, Margaret (2015) "Introducción: el concepto de Kuntswollen", *Caiana revista de historia del arte y cultura visual del Centro Argentino de Investigaciones de Arte (CAIA)* (6): 157-165 [[http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article\\_2.php&obj=197&vol=6](http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=197&vol=6)] (consultado el 28 de abril de 2018).

Lamprakos, Michele (2014) "Riegl's "Modern cult of monuments" and the problem of value", *Change over time* 4 (2): 418-435.

Lehne, Andreas (2010) "Georg Dehio, Alois Riegl, Max Dvořák, a threshold in theory development", in: *Conservation and Preservation. Interaction between theory and practice, in memoriam Alois Riegl (1858-1905), Proceedings of the international conference of the ICOMOS international scientific committee for the theory and the philosophy of conservation and restoration*, Edizioni Polistampa, Florence, pp. 69-80.

Macarrón Miguel, Ana María y Ana González Mozo (2004) *La conservación y la restauración en el siglo XX*, Tecnos-alianza, Madrid.

Martínez Justicia, María José (2000) *Historia y teoría de la conservación y restauración artística*, Tecnos, Madrid.

Rampley, Matthew (2013) *The Vienna school of art history, empire and the politics of scholarship 1847-1918*, The Pennsylvania State Press University Park, Pennsylvania.

Riegl, Alois (1987) *El culto moderno de los monumentos*, trad. Ana Pérez López, Visor, Madrid.

Riegl, Alois (1992) *El arte industrial tardorromano*, trad. Ana Pérez López, Visor, Madrid.

Riegl, Alois (2004) *Historical grammar of the visual arts*, trans. Jacqueline E. Jung, Zone books, New York.

Riegl, Alois (2007) *El culto moderno de los monumentos, su carácter y sus orígenes*, edición antológica y comentada de Aurora Arjones Fernández, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Sevilla.

Riegl, Alois (2018) "Nuevas corrientes en el cuidado de los monumentos", en *Conversaciones... con Georg Dehio, Alois Riegl y Max Dvořák* (5): 62-75.

Scarrocchia, Sandro (2007) "Riegl en la práctica. De la maestría en la conservación de los monumentos al proyecto de restauro arquitectónico", in: Alois Riegl, *El culto moderno de los monumentos, su carácter y sus orígenes*, edición antológica y comentada de Aurora Arjones Fernández, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Sevilla, pp. 13-22.

Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel (2017) "Restauración", *Conversaciones... con Eugène Viollet-le-Duc y Prosper Mérimée* (3): 72-90.

Zerner, Henri (1976) "Alois Riegl: art, value and historicism", *Daedalus* 105 (1): 177-188 [<https://www.scribd.com/document/75544408/Alois-Riegl-Art-Value-and-Historicism>] (consultado el 28 de abril de 2018).



SIMONA SALVO



## SIMONA SALVO

Arquitecta, doctora en investigación y especialista en restauración arquitectónica; es docente de Restauración en la Facultad de Arquitectura de la Sapienza" Università di Roma. Sus intereses científicos se enfocan en particular en dos temas de investigación: las cuestiones de teoría y técnica planteadas por la restauración de arquitectura contemporánea y las dinámicas con las cuales se está difundiendo la cultura de la conservación en el mundo, así como las relativas a la tradición italiana de restauración. Por este motivo, dirige sus actividades de investigación y de enseñanza en colaboración con instituciones universitarias nacionales e internacionales (europeas, norte y suramericanas y orientales). Es responsable científica de varios proyectos de investigación de calibre nacional e internacional, y ha impartido lecciones, seminarios, conferencias y talleres en universidades italianas y extranjeras. Sobre estos temas ha publicado libros, ensayos y artículos en revistas nacionales e internacionales.

Portada interior: ÓPERA DE VIENA, 1900.

*Imagen: Dominio público.*





## Più che moderno, contemporaneo. Riegl e la tutela del patrimonio culturale nell'ultima decade

SIMONA SALVO

### *Riassunto*

*Nonostante sia trascorso più di un secolo dalla pubblicazione, il *Moderne Denkmalkultus* occupa ancora oggi un ruolo preminente nella cultura internazionale della conservazione, specie se in considerazione della scala globale che questa ha assunto nell'ultimo decennio. Già considerato quale vero e proprio pilastro teorico e metodologico su cui si fondano i concetti di monumento, di memoria e di patrimonio che strutturano il panorama culturale occidentale, il pensiero di Riegl non è affatto invecchiato, anzi continua ad offrire spunti di riflessione nonostante le coordinate della tutela mondiale oggi debordino ben oltre i confini geo-culturali europei e si riferiscano a riferimenti assiologici e filosofici profondamente mutati rispetto al passato. Le ragioni di questa affinità fra la riflessione dell'intellettuale austriaco e i temi attuali della conservazione della memoria si rintracciano essenzialmente nell'avanguardismo spiccato del suo pensiero. Riegl, infatti, si spinse oltre i confini storico-critici che la cultura europea aveva imposto alla disciplina del restauro nel corso dell'Ottocento e gettò le basi di una cultura consapevole e aggiornata ai tempi, in aperto dialogo con una società in forte trasformazione, la cui capacità culturale andava maturando in proporzione al suo stesso sviluppo. Ciò che ancora oggi meraviglia del pensiero di Riegl riguarda la perdurante attualità della sua 'teoria dei valori' che, già all'inizio del Novecento, evidenziava la relazione fra cultura contemporanea e oggetti del passato, incentrata sulle reazioni emotive, affettive o intellettuali che stimolano nell'individuo e nella collettività. Per queste e altre ragioni può essere utile ritessere le fila dei discorsi che tutt'oggi inducono a ricorrere a Riegl e al suo *Denkmalkultus*, fra i riferimenti teorici e letterari più citati, richiamati e amati della letteratura sulla tutela della memoria.*

*Parole chiave:* Teoria dei valori, valore dell'antico, patrimonio dell'umanità, conservazione globale, memoria, patina.

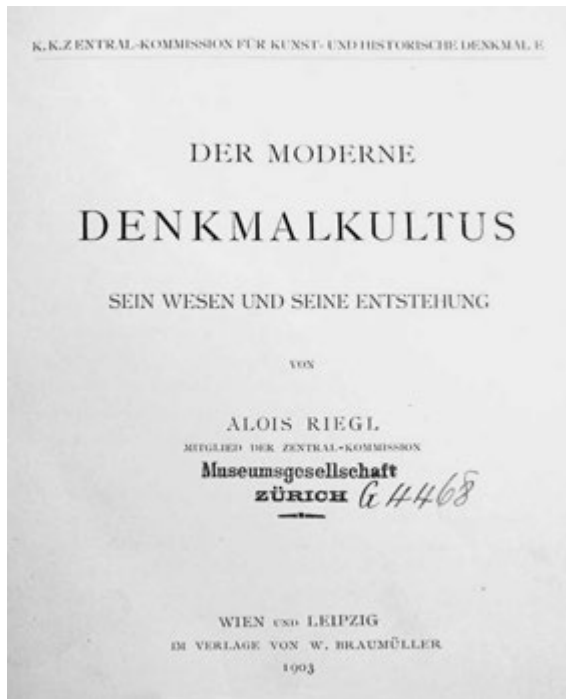
*Se la cultura di tutela europea prese coscienza con la formulazione della Carta di Venezia di una lunga tradizione di pluralità di intenzioni nella conservazione dell'irrinunciabile patrimonio culturale, allora Alois Riegl assume un ruolo importante in questo ambito in quanto uno dei più significativi rappresentanti del settore e padre spirituale della disciplina.*  
Ernst Bacher (1995: 40).

### Un precursore della cultura post moderna della tutela

Il pensiero di Alois Riegl sulla tutela dei monumenti è giunto all'attenzione dei cultori della materia con largo ritardo rispetto all'uscita del *Denkmalkultus*, nel 1903, in ragione dell'ostacolo linguistico che poneva la sua comprensione ai letterati dell'epoca, versati nel francese e nell'inglese, ma meno nel tedesco. Un'inversione dell'iniziale sfortuna critica del testo, infatti, s'innescava all'inizio degli anni Ottanta del Novecento con la sua pur tardiva traduzione in varie lingue<sup>1</sup>. Di fatto, la riapparizione del testo in ambito internazionale dopo la seconda guerra mondiale, giocò a favore della sua migliore assimilazione poiché le idee di Riegl poterono entrare subito in circolazione e attecchire più facilmente (Grubser, 2005).

Da allora, l'approccio riegliano alla conservazione della memoria ha conosciuto una diffusione geo-culturalmente tanto diffusa, e tutt'oggi perdurante, da valergli il titolo di 'primo dei moderni', di 'futurologo', di precursore e di anticipatore (Choay, 2005: 256; Scarrocchia, 2008: 305-306). Le ragioni di quel successo, sinteticamente delineate da Jukka Jokilehto (1999: 215-217) – il quale attribuisce al *Denkmalkultus* un vero primato fra le diverse sistematizzazioni che il pensiero sul restauro europeo ha ricevuto durante il XIX e il XX secolo – trova oggi nuove conferme nelle forme che la tutela della memoria del passato ha assunto alla scala mondiale.

La 'rivoluzione copernicana' che incontrava il mondo del restauro di fine Ottocento con la 'teoria dei valori' di Riegl riguardava tre aspetti centrali: lo spostamento del fulcro del dibattito dall'oggetto al soggetto osservatore, la distinzione fra monumenti intenzionali e non intenzionali e la diversa interpretazione fra valore dell'antico e storico, quali termini diversi dei valori di memoria.



DER MODERNE DENKMALKULTUS

Immagine: Dominio pubblico.

<sup>1</sup> La prima traduzione del *Moderne Denkmalkultus* è italiana e risale, in prima versione, al 1981 e in seconda al 1982; al 1982 risale quella inglese e al 1984 in francese; nel 1984 alcuni stralci del testo vengono ripubblicati in tedesco; nel 1987 in spagnolo e, quindi, di nuovo in tedesco in versione integrale nel 1988. Sul succedersi delle traduzioni, con interessanti notazioni sui diversi 'orientamenti' linguistici, si veda Grimoldi (2015) e Scarrocchia (2006: 35).



STAZIONE FERROVIARIA SUD DI VIENNA, CA.1900. Immagine: Dominio pubblico.

### La *dimensione* innovativa

Le ragioni per cui il pensiero di Riegl conserva tutt'oggi un carattere avanguardista e costituisce ancora un riferimento prediletto nella comunità internazionale, ci riconducono al contesto storico e geo-culturale entro il quale fu concepita la 'teoria dei valori'. All'inizio del Novecento, infatti, il *Denkmalkultus* spostava inaspettatamente il dibattito sulla trasmissione dell'eredità architettonica e artistica oltre il conflitto fra romantici e razionalisti, fra conservazione e ripristino, trovando uno spazio di riflessione fondato su presupposti nuovi e diversi. Il principio per cui il valore di un oggetto prende corpo in base alla reazione sensoriale – estetica o emotiva – che esso può suscitare nell'osservatore, si rivolgeva ad un apparato assiologico fondato non tanto su basi critiche riferite alla storia, all'estetica e alla teoria dell'arte, quanto sulla 'congenialità' fra oggetto e osservatore, scardinando l'idea che lo stile e la forma rappresentassero un presupposto valoriale assoluto e indiscutibile. La tutela – non la conservazione o il restauro – veniva ora intesa quale attività riflessiva, che poneva al centro l'individuo (e di conseguenza la collettività) e la sua capacità critica: con questo, nei primissimi anni del Novecento, Riegl proponeva di superare lo storicismo che strutturava la cultura europea ottocentesca (Frodl, 1987: 45). Incaricato di proporre nuove regole per la conservazione del patrimonio valide nel clima transculturale dell'impero asburgico (Frodl, 1995: 403), Riegl propose infatti una chiave di lettura nuova e diversa, di fatto ponendosi al di fuori della conflittualità fra le posizioni

estreme della *restauration* viollettiana e della *conservation* ruskiniana. La 'teoria dei valori', fondata su di una metodologia 'scientifica' di riconoscimento dei valori dei manufatti del passato, non insisteva sull'apprezzamento per la loro conformazione, ma sul 'desiderio' che l'uomo nutre per gli oggetti del passato e sulle sue diverse declinazioni.

E non solo: egli scioglieva altresì l'*impasse* storico-critica di retaggio post illuminista volta a considerare la storia dell'arte in senso evolutivistico, dimostrando che qualsiasi oggetto del passato – a determinate condizioni – può occupare un posto unico e insostituibile nella formazione della memoria (Riegl, 1901).

Negli anni in cui Riegl redasse il *Denkmalkutus*, il dibattito sui monumenti si attestava ancora attorno a ragionamenti sullo stile, sul rapporto fra edifici antichi e nuova architettura, sulle loro connessioni con i principi identitari in base ai quali si andavano formando le nazioni europee, oltre che sui criteri storici e filologici con cui affrontarne la comprensione: i monumenti erano riconosciuti quasi esclusivamente quali documenti storici e a tale riconoscimento veniva subordinato il valore artistico, che valeva quale categoria di valutazione solo se considerato, appunto, 'relativo' al riguardante. Il *Denkmalkutus* definiva invece, forse intenzionalmente, un terreno comune sul quale coltivare un'idea condivisa della conservazione che avrebbe poi trovato una diffusione sempre più ampia prima in ambito europeo, poi in quello più ampiamente occidentale e, più di recente, nel consesso delle istituzioni intergovernative, fra cui l'UNESCO.

Il passo verso la definizione del valore antropologico del patrimonio culturale e l'avvio dei processi di 'patrimonializzazione degli oggetti del passato' (Choay, 1992) fu breve ed aprì a uno scenario che è tutt'oggi in trasformazione.

### La *dimensione* globale

L'aver distinto una diversa 'categoria' fra i manufatti del passato per i monumenti non intenzionali quali oggetti che acquisiscono importanza nell'immaginario collettivo senza pur alcuna predestinazione, ha senz'altro contribuito al formarsi dell'idea di 'patrimonio dell'umanità', coniato nel secondo dopoguerra dall'UNESCO, e della sua dimensione 'socio-storica' (Choay, 1995: 456). A partire dalla seconda metà del Novecento, a seguito dei due conflitti mondiali, il *Denkmalkutus* ha infatti rappresentato un efficace strumento a disposizione delle organizzazioni intergovernative per affrontare e risolvere il conflitto fra le diverse identità culturali del globo, offrendo al dibattito i termini per un pacifico confronto.

Uscendo dal tracciato delle idee nazionaliste ottocentesche, Riegl superava il principio secondo cui il valore dei monumenti è riferibile anche alla loro rappresentatività degli Stati Nazionali, ribaltando la prospettiva: i monumenti, infatti, non andavano più considerati quale espressione delle singole nazioni ma dell'umanità intera, e in quanto tali un patrimonio da condividersi e di cui fruire universalmente. A ciò si aggiunga che, se da un lato la distinzione fra monumenti intenzionali e non, apriva il campo ad un'estensione illimitata degli oggetti cui, potenzialmente, è lecito riconoscere un valore di memoria, dall'altro lo spostamento dai manufatti all'osservatore del soggetto attivo del 'culto dei monumenti', concedeva il mondo della conservazione alle 'masse' – ovvero alla collettività – che partecipano, a fianco degli intellettuali e degli specialisti, ai processi di 'patrimonializzazione'.

Non meraviglia, quindi, che la letteratura internazionale in materia di tutela sia concorde nel ricondurre al *Denkmalkutus* le origini del processo che ha consentito lo sviluppo della riflessione a scala mondiale, vera e propria "ermeneutica culturale attuale e internazionale", e che Riegl sia celebrato quale "padre fondatore" della contemporanea cultura della memoria (Tomaszewski, 2005: 290), "pioniere della cultura della tutela planetaria rivolta alla valorizzazione del principio di 'unità nella diversità'" (Choay, 1995: 464).



IL GRABEN, VIENNA, CA.1900. Immagine: Dominio pubblico.

Peraltro, il ritardo con cui i testi di Riegl sono stati tradotti e sono entrati in circolazione fra gli specialisti della tutela si è dimostrato tutt'altro che esiziale. Introdotto negli anni Ottanta attraverso traduzioni in varie lingue, il *Denkmalkultus* catturò all'attenzione degli specialisti quando i tempi erano ormai maturi per accogliere un'idea 'globale' della tutela e pronti ad integrarla nell'impalcato teorico della conservazione mondiale, tanto da produrre una "*Riegl-Renaissance*"<sup>2</sup>.

La teoria riegliana dei valori proponeva infatti un approccio tollerante, relativista e contestualizzato nella sfera valoriale, adattabile al tempo e alla posizione geo-culturale del riguardante, che offriva ad organizzazioni internazionali, come l'ICOMOS, l'impalcato teorico di una riflessione aperta, in grado di accogliere effettivamente un'idea multiculturale di conservazione (Jokilehto, 2006). In perfetta coerenza con la missione dell'UNESCO, volta a mantenere la pace nel mondo attraverso l'affermazione e il reciproco riconoscimento delle diverse identità culturali del pianeta, il pensiero di Riegl rappresentava – e rappresenta tutt'oggi – una premessa formidabile.

Riegl analizzava e interpretava le dinamiche di apprezzamento dei monumenti, offrendo una chiave di lettura che apriva ad una consapevolezza condivisa del patrimonio storico-artistico ben oltre i confini disciplinari entro cui si era formato il "culto" dei monumenti. La possibilità d'introiettare il valore delle testimonianze del passato a partire da qualsiasi prospettiva culturale e di assecondare le istanze della comunità internazionale impegnata nello sforzo di costruire una riflessione *globalmente* valida, al di là delle inevitabili differenze, restituisce il profilo di Alois Riegl-qualche vero mediatore intellettuale.

---

<sup>2</sup> Il pensiero di Riegl entra tardi nel mondo della tutela globalizzata attraverso la sua prima traduzione in inglese a cura di K.W. Forster e D. Girardo ("The modern cult of monuments, its character and its origin", *Oppositions*, 1982: 25), e non attraverso la Carta di Venezia del 1964, primo documento che raccoglie il retaggio della tutela europea, seppure il documento contesse *in nuce* alcuni riferimenti al *Denkmalkultus*; in proposito, Scarrocchia, 2008.

Il processo di relativizzazione dei fondamenti della conservazione non è dunque funzione dell'oggetto – come, ad esempio, assume Cesare Brandi, il quale pone 'idealisticamente' al centro della sua trattazione l'opera d'arte quale manufatto eccezionale dell'uomo che, riconoscendola tale, l'attualizza nella propria coscienza – ma è espressione del 'desiderio' – o *Kunstwollen* – del soggetto riguardante. La dimensione 'prestazionale' della tutela proposta da Riegl si pone dunque in termini interlocutori, più aperti e flessibili rispetto ad altre 'teorie' sistematizzanti, qual è, appunto, la *Teoria del restauro* di Brandi<sup>3</sup>.

### La dimensione emotiva

Se da un lato Riegl scioglie la conflittualità sottesa alla dicotomia ottocentesca fra razionalismo e romanticismo, dall'altro egli apre un nuovo fronte su quella che oggi definiremmo la dimensione 'sensoriale ed emotiva' che produce l'esperienza sulle testimonianze del passato, intese secondo un'accezione tanto ampia e indefinita da includere pressoché tutto ciò che pre-esiste. Non è più soltanto il valore storico degli oggetti (quello su cui appunto si fonda tutta la teoria assiologica del Novecento) a strutturare il valore di memoria in Riegl, poiché ad esso, col trascorrere del tempo, si forma un valore diverso, ovvero un valore di antichità, che l'individuo può apprezzare senza dover ricorrere ad una lettura intellettuale, ma attraverso i sensi, la vista innanzitutto: è, appunto, il valore di antichità che soddisfa quel 'bisogno estetico', che sollecita i sensi e che alimenta la sfera emotiva.

Con largo anticipo – forse troppo, com'è stato già notato (Korth, 1983: 44) – Riegl aveva previsto che i monumenti non sarebbero più stati apprezzati soltanto per il loro *valore intenzionale* o per il loro *valore storico*, quanto (e soprattutto) per il loro *valore dell'antico*. Tuttavia, la storia non gli diede subito ragione poiché si dovette attendere un secolo dopo la sua morte, e la fine del secondo Millennio, per recuperare quella prospettiva che, infatti, si è poi ben allineata con una visione pluralista, collettiva ed emotiva del valore della memoria.

L'idea che la 'sintonia' che può stabilirsi fra le cose e le persone per via emotiva o psicologica rappresenti un presupposto per riconoscerne il valore, trova origine nel concetto di *Stimmung* ripreso da Riegl e riferito ad una sfera mai considerata prima di allora: quello dell'apprezzamento dei monumenti. Riegl, infatti, intendeva la *Stimmung* quale "disposizione d'animo"<sup>4</sup>, mediando fra il linguaggio della critica letteraria e quello dell'estetica che stabilisce una *liaison* con la speculazione filosofica contemporanea degli 'spazi atmosferici' (Schmitz, 2016) e, persino, con il campo delle neuroscienze.

L'idea che i monumenti, o meglio i monumenti involontari, possano muovere sentimenti sensazioni e reazioni affettive rappresenta un fattore di forte attualità del pensiero di Riegl (Scarrocchia, 2006: 43) poiché consente di accogliere all'interno della riflessione contemporanea il valore di concetti – che la seconda metà del Novecento ha tralasciato a favore di un approccio pienamente scientifico e deterministico – come quello relativo all'apprezzamento delle patine del tempo quale accrescimento storico ed estetico, secondo una prospettiva emotiva e non soltanto intellettuale. La tendenza a sviluppare l'approccio agli oggetti del passato su presupposti prevalentemente razionali lasciava in sordina la necessità di compensare quella 'lacuna' emotiva e psicologica che era prepotentemente emersa con le distruzioni belliche, ma poi accantonata dall'euforia ottimistica dalla successiva ricostruzione. Si dovranno attendere i primi due decenni del nuovo millennio per assistere ad un vero e proprio 'transito' verso la formazione di una coscienza collettiva del valore di memoria, secondo la quale le testimonianze del passato valgono senz'altro più per l'effetto emotivo che producono sul riguardante piuttosto che per il valore ad essi attribuibile per via scientifica e disciplinare.

<sup>3</sup> Sandro Scarrocchia intravede la divaricazione che a partire dagli anni ottanta del Novecento si apre fra il mondo del restauro italiano, che fa capo a Cesare Brandi, e quello internazionale che si rivolge invece ad Alois Riegl; in proposito, Scarrocchia (2006: 42).

<sup>4</sup> [<http://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/stimmung/>] (consultato il 17 giugno di 2018).

In realtà, un filone di pensiero sensibile ai risvolti psicologici che implica il processo di riconoscimento del valore delle testimonianze del passato era già emerso in Italia nella riflessione di Roberto Pane e di Renato Bonelli (Giannattasio, 2010), ma non ebbe sbocchi nella tradizione culturale italiana ed europea fra gli anni Sessanta e Ottanta del Novecento, troppo 'introvertita' e incentrata su tematiche nazionali<sup>5</sup>. Con l'introduzione di una terza istanza 'psicologica' oltre a quelle storica ed estetica, si proponeva di fatto un allineamento fra la stratificazione emotiva che il vivere nel costruito storico produce nella coscienza degli uomini e la stratificazione fisica e materiale che dà forma ai centri storici e ai suoi monumenti; in tal modo, la testimonianza del passato, intesa in modo ampio, avrebbe potuto essere finalmente considerata una risorsa volta a soddisfare sia esigenze estetiche – ampiamente declinabili secondo un'accezione intellettuale e sensoriale – sia psicologiche ed affettive.

### La *dimensione futura*

Nonostante i cambiamenti epocali che la conservazione della memoria ha affrontato nel corso della seconda metà del Novecento, in particolare nei primi decenni del nuovo millennio, si continua a riconoscere un ruolo di primo piano al pensiero di Alois Riegl. Effettivamente, molte ed inaspettate sono le *liaison* fra i temi anticipati dalla sua produzione letteraria e le questioni di maggior rilievo emerse con lo sviluppo globale della riflessione in materia di conservazione della memoria, a partire dal ruolo delle risorse naturali nel contesto della tutela mondiale (Riegl, 1905), alla dimensione quantitativa che essa deve affrontare a fronte del consumo di massa al quale si offre il patrimonio culturale, alla considerazione del valore d'uso quale presupposto dell'ingresso nella sfera della conservazione dei manufatti contemporanei, arte e architettura 'moderne', per non parlare del dibattito apertosi in merito all'opposizione fra patrimonio materiale e immateriale o, meglio, fra beni tangibile e beni intangibile (Thordis, 2004; Carpo, 2007).

Non è cosa semplice stabilire se e in che modo egli possa ancora stimolare la riflessione in materia, ma va tenuto in debito conto che le numerose e diverse letture retrospettive del pensiero di Riegl non sono immuni da forzature e ideologismi. In che modo Riegl possa illuminare la via della 'conservazione nell'era digitale' non è presto detto: si ha infatti la sensazione che, come in altri casi, le insidie di un travisamento e il rischio di ideologizzare siano in agguato (Harrer, 2017).

Resta comunque il fatto che il *Denkmalkultus* – pragmaticamente accolto quale schema interpretativo di riferimento piuttosto che 'teoria' per la conservazione – ha contribuito a portare i principi della tutela delle testimonianze del passato oltre i confini geo-culturali europei affrontando un percorso che, passando dalla recente *Convenzione di Faro* (2005), è approdato ad un'idea di 'patrimonio collettivo e individuale' che, a nostro giudizio, deriva senz'altro dal pensiero di Alois Riegl e promette di essere il crinale lungo il quale continuerà a dispiegarsi la relazione complessa ed affascinante che da sempre lega l'uomo agli oggetti del passato.

\*

---

<sup>5</sup> Non è inutile ricordare qui che il volume *Alois Riegl; Teoria e prassi della conservazione dei monumenti*, a cura di Sandro Scarrocchia nel 1995 segna l'ingresso di Riegl nella letteratura sul restauro in Italia; seppure molto citato, Riegl non sarà mai 'messo a sistema' nello sviluppo teorico della disciplina in Italia, entrando a far parte del dibattito teoretico sulla conservazione della memoria del passato solo tangenzialmente.

## Bibliografia

- Bacher, Ernst (1995) "Vorwort", in: *Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege*, Böhlau, Wien-Köln-Weimar.
- Carpo, Mario (2007) "The Post-Modern Cult of Monuments", *Future anterior* 4 (5): 51-62.
- Choay, Françoise (1992) *L'allégorie du patrimoine*, Editions du Seuil, Paris.
- Choay, Françoise (1995) "Riegl, Freud e i monumenti storici. Per un approccio "societale" alla conservazione", in: Sandro Scarrocchia (a cura di), *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905, con una scelta di saggi critici*, Accademia Clementina, Clueb, Bologna, pp. 455-465.
- Convenzione di Faro (2005) *Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore dell'eredità culturale per la società* [<https://goo.gl/UFHJf5>] (consultato il 20 gennaio 2018).
- Frodl, Walter (1987) "Wandlungen im Konzept der Denkmalpflege in letzten halben Jahrhundert", *Denkmalschutz Informationen*, 11; in: Donatella Fiorani (a cura di), *Il restauro architettonico nei paesi di lingua tedesca. Fondamenti, dialettica, attualità*, Bonsignori, Roma, pp. 119-122.
- Frodl, Walter (1995) "Concetti valori di monumento e il loro influsso sul restauro", in: Sandro Scarrocchia (a cura di), *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905, con una scelta di saggi critici*, Accademia Clementina, Clueb, Bologna, pp. 401-422.
- Giannattasio, Caterina (2010) "Lo spazio esistenziale e l'istanza psicologica: attualità del pensiero di Roberto Pane", in: Stella Casiello, Andrea Pane, Valentina Russo (a cura di), *Roberto Pane tra storia e restauro. Architettura, città, paesaggio*, atti del Convegno Nazionale di Studi, Napoli 27-28 ottobre 2008, Marsilio, Venezia, pp. 154-158.
- Grimoldi, Alberto (2005) "Traduzioni e traduttori: le parole e la cosa", *Ananke* (74): 13-18.
- Grubser, Michael (2005) "Time and history in Alois Riegl's theory of perception", *Journal of the history of ideas* 66 (3): 451-474.
- Harrer, Alexandra (2017) "The legacy of Alois Riegl: material authenticity of the monument in the digital age", *Built heritage* (2): 29-55.
- Jokilehto, Jukka (1999) *A history of architectural conservation*, Butterworth Heinemann, Oxford.
- Jokilehto, Jukka (2006) "Preservation theory unfolding", *Future anterior* III (1): 1-9.
- Jokilehto, Jukka (2015) "Conservation ethics from Riegl's time to the present", *Modern conservation* (3): 11-23.
- Korth Thomas (1983) "Denkmalpflege. Überlegungen zum Hundertjährigen bestehen eines begriffs", *Deutsche Kunst und Denkmalpflege* 41 (2): 2-9; in: Donatella Fiorani (a cura di), *Il restauro architettonico nei paesi di lingua tedesca. Fondamenti, dialettica, attualità*, Bonsignori, Roma, pp. 43-52.
- Riegl, Alois (1901) *Die spätromische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der Bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern*, Edizioni dello Stato Austriaco, Vienna.
- Riegl, Alois (1905) "Neue Strömungen in der Denkmalpflege", in: *Mitteilungen der K. K. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale*, 3, pp. 85-104; trad. it. "Nuove tendenze nella conservazione", in: Sandro Scarrocchia (a cura di), *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905, con una scelta di saggi critici*, Accademia Clementina, Clueb, Bologna, pp. 291-302.
- Scarrocchia, Sandro (1995) *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905, con una scelta di saggi critici*, Accademia Clementina, Clueb, Bologna.
- Scarrocchia, Sandro (2006) "La ricezione della teoria della conservazione di Riegl fino all'apparizione della teoria di Brandi", in: Maria Andaloro (a cura di), *La teoria del restauro da Riegl a Brandi, atti del convegno internazionale, Viterbo 12-15 novembre 2003*, Nardini, Firenze, pp. 305-332.
- Scarrocchia, Sandro (2008) "La ricezione di Riegl in Italia dalla Carta di Venezia ad oggi", in: *Alois Riegl (1858-1905). Un secolo dopo, atti del Convegno dei Lincei, Roma 30 novembre - 2 dicembre 2005*, Bardi, Roma, pp. 35-50.
- Schmitz, Hermann (2016) "Atmospheric spaces", *Ambiances*, online [<http://ambiances.revues.org/711>] (consultato il 27 dicembre 2017).
- Thordis, Arrehnus (2004) "The cult of age in mass-society: Alois Riegl's theory of conservation", *Future anterior* 1 (1): 75-81.
- Tomaszewski, Andrzej (2005) "I valori immateriali dei beni culturali nella tradizione e nella scienza occidentale", in: Simonetta Valtieri (a cura di), *Della bellezza ne è piena la vista! Restauro e conservazione alle latitudini del mondo nell'era della globalizzazione*, Atti del convegno, Reggio Calabria 10-12 luglio 2003, Nuova Argos, Roma, pp. 30-55.



Versión del texto  
en ESPAÑOL



# Más que moderno, contemporáneo. Riegl y la protección del patrimonio cultural en la última década

SIMONA SALVO

*Traducción de Valerie Magar*

## **Resumen**

*Aunque ha pasado más de un siglo desde su publicación, El culto moderno de los monumentos todavía ocupa un lugar destacado en la cultura internacional de la conservación, en especial si se toma en cuenta el reconocimiento global que ha obtenido en la última década. Considerado ya como un verdadero pilar teórico y metodológico en el cual se basan los conceptos de monumento, de memoria y de patrimonio que estructuran el paisaje cultural occidental, el pensamiento de Riegl no ha envejecido en absoluto, por el contrario, sigue ofreciendo materia para la reflexión, incluso si las coordenadas de la protección mundial de hoy trascienden las fronteras geo-culturales europeas, y exponen referencias axiológicas y filosóficas profundamente transformadas con respecto al pasado. Las razones de esta afinidad entre la reflexión del intelectual austriaco y los temas actuales de conservación de la memoria, se remontan esencialmente a la poderosa vanguardia de su pensamiento: Riegl fue más allá de los límites histórico-críticos establecidos durante el siglo XIX por la cultura europea para la disciplina de restauración, e inscribió en su momento las bases de una cultura consciente y actualizada en un diálogo abierto con una sociedad en franca transformación, cuya capacidad cultural estaba madurando en proporción a su propio desarrollo. Lo que aún hoy nos maravilla del pensamiento de Riegl se refiere a la actualidad de su "teoría de valores" que ya a inicios del siglo XX, evidenciaba la relación entre cultura contemporánea y objetos del pasado, centrada en reacciones emocionales, afectivas o intelectuales que generan en el individuo y en la comunidad. Por éstas y otras razones puede ser útil considerar los rangos de discursos que aún llevan a recurrir a Riegl y su Denkmalkultus, una de las referencias teóricas y literarias más citadas, recordadas y amadas por la literatura sobre la protección de la memoria.*

**Palabras clave:** *Teoría de los valores, valor de edad, patrimonio mundial, conservación global, memoria, pátina.*

*Si la cultura de protección europea tomó conciencia con la formulación de la Carta de Venecia de una larga tradición de pluralidad de intenciones en la preservación del patrimonio cultural irrenunciable, entonces Alois Riegl asume un papel importante en este campo como uno de los representantes más relevantes del sector y padre espiritual de la disciplina.*

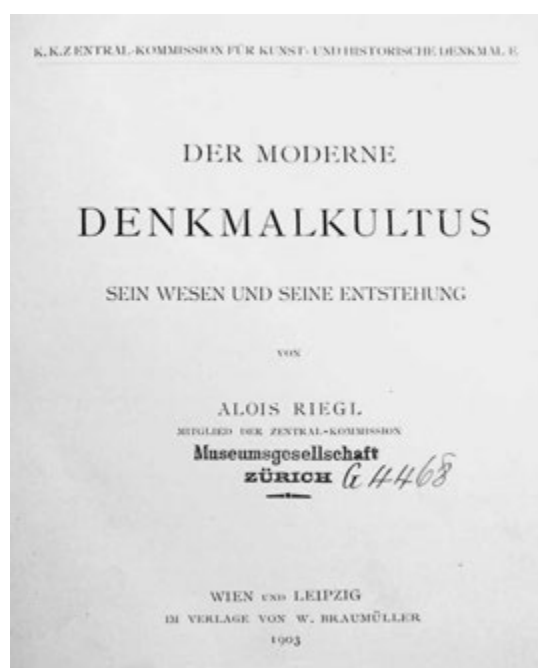
Ernst Bacher (1995: 40).

### Un precursor de la cultura de protección posmoderna

El pensamiento de Alois Riegl sobre la protección de monumentos llamó la atención de los amantes del tema con un gran retraso en comparación con la salida de *Denkmalkultus*, en 1903, debido al obstáculo lingüístico que planteaba su comprensión a los literatos de la época, versados en francés e inglés, pero menos en alemán. Se desencadenó un cambio en la crítica inicial del texto a principios de los años ochenta del siglo XX con su traducción tardía a varios idiomas.<sup>1</sup> De hecho, la reaparición del texto en la arena internacional después de la Segunda Guerra Mundial jugó a favor de su mejor asimilación porque las ideas de Riegl podían entrar inmediatamente en circulación y echar raíces más fácilmente (Grubser, 2005).

Desde entonces, el enfoque riegliano para la preservación de la memoria tuvo una difusión tan extensa geográficamente, y aún vigente, que le valió el título de “primero de los modernos”, de “futurólogo”, de precursor y de anticipador (Choay, 2005: 256; Scarrocchia, 2008: 305-306). Las razones de ese éxito, brevemente presentadas por Jukka Jokilehto (1999: 215-217)—quien atribuye al *Denkmalkultus* la verdadera primicia entre las diferentes sistematizaciones que el pensamiento sobre la restauración europea recibió durante los siglos XIX y XX— encuentran hoy nuevas confirmaciones en las formas que la protección de la memoria del pasado ha tomado a escala mundial.

La “revolución copernicana” que encontró el mundo de la restauración del final del siglo XIX con la “teoría de valores” de Riegl, se refería a tres aspectos centrales: el desplazamiento del centro del debate del objeto al sujeto observador, la distinción entre monumentos intencionales y no intencionales, y la diferente interpretación entre el valor de lo antiguo y lo histórico, como términos diferentes de los valores de la memoria.



DER MODERNE DENKMALKULTUS  
Imagen: Dominio público.

<sup>1</sup> La primera traducción del *Moderne Denkmalkultus* fue al italiano y su primera versión data de 1981 y la segunda de 1982; también en 1982 se realizó la traducción al inglés, y en 1984 al francés; en 1984 se volvieron a publicar algunos extractos del texto en alemán; en 1987, en español, y en 1988 se reimprimió una versión integral en alemán. Sobre esta sucesión de traducciones, con anotaciones interesantes de las diversas “orientaciones” lingüísticas, ver Grimoldi (2015) y Scarrocchia (2006: 35).



MUELLE DE FRANCISCO JOSÉ, VIENA, CA.1900. Imagen: Dominio público.

### La *dimensión* innovadora

Las razones por las cuales el pensamiento de Riegl aún conserva un carácter vanguardista, y por las que en la actualidad constituye una referencia predilecta entre la comunidad internacional, nos remiten al contexto histórico y geo-cultural dentro del cual se concibió la 'teoría de los valores'. Al principio del siglo XX, de hecho, el *Denkmalkultus* cambió inesperadamente el debate sobre la transmisión del patrimonio arquitectónico y artístico más allá del conflicto entre románticos y racionalistas, entre conservación y *ripristino*,<sup>2</sup> encontrando un espacio de reflexión basado en presuposiciones nuevas y diferentes. El principio por el cual el valor de un objeto se concreta con base en la retroalimentación sensorial —estética o emocional— que puede suscitar quien lo mira, se dirigía a un sistema axiológico que no se fundamentaba tanto en las bases críticas relacionadas con la historia, la estética y la teoría del arte, como en la 'congenialidad' entre objeto y observador, rompiendo la idea de que el estilo y la forma representan una presuposición de valores absoluta e indiscutible. La protección —no la conservación o la restauración— ahora se entendía como una actividad reflexiva que colocaba al individuo (y consecuentemente a la comunidad) y su capacidad crítica, al centro: con esto, en los primerísimos años del siglo XX, Riegl propuso superar el historicismo que estructuraba la cultura europea del siglo XIX (Frodl, 1987: 45). Encargado de proponer nuevas reglas para la conservación del patrimonio, válido en el clima transcultural del imperio de los Habsburgo (Frodl, 1995: 403), Riegl propuso de hecho una interpretación nueva y diferente, poniéndose efectivamente fuera del conflicto entre las posiciones extremas de la *restauration* violettiana y de la *conservation* ruskiniana. La 'teoría de los valores', basada en un método 'científico' para reconocer los valores de los artefactos del pasado, no insistió en la apreciación para su conformación, sino en el 'deseo' que el hombre tiene para los objetos del pasado y para sus diferentes declinaciones.

<sup>2</sup> *Ripristino*: reconstitución del aspecto o de la forma original de un monumento, mediante la eliminación de añadidos o superposiciones. Nota de la traductora.

Y no sólo eso: también disolvió el impase histórico-crítico de la herencia post iluminista encaminada a considerar la historia del arte en un sentido evolutivo, demostrando que cualquier objeto del pasado –en condiciones establecidas– puede ocupar un lugar único e irremplazable en la formación de la memoria (Riegl, 1901).

En los años en que Riegl redactó el *Denkmalkutus*, el debate sobre los monumentos se fundamentaba aun en razonamientos sobre el estilo, la relación entre los edificios antiguos y la nueva arquitectura, sus conexiones con los principios de identidad cultural con base en los cuales se estaban formando las naciones europeas, más que sobre criterios históricos y filológicos con los cuales hacer frente a su comprensión: los monumentos se reconocían casi exclusivamente como documentos históricos, y este reconocimiento se subordinaba al valor artístico que tenía validez como categoría de valoración sólo si se consideraba, de hecho, ‘relativo’ al observador. El *Denkmalkutus* definió en cambio, quizás intencionalmente, un terreno común sobre el cual cultivar una idea compartida de la conservación que entonces habría encontrado una difusión cada vez más amplia primero en el ámbito europeo, luego en aquel más ampliamente occidental y, más recientemente, en el foro de las instituciones intergubernamentales, incluida la UNESCO.

El paso hacia la definición del valor antropológico del patrimonio cultural y el inicio de los procesos de ‘patrimonialización de los objetos del pasado’ (Choay, 1992) fue breve y abrió un escenario que aún está en transformación.

### La dimensión global

Por haber distinguido una ‘categoría’ diferente entre los artefactos del pasado para los monumentos no intencionales, que adquieren una importancia en el imaginario colectivo sin ninguna predestinación, sin duda ha contribuido a la formación de la idea de ‘patrimonio de la humanidad’, acuñada después de la Segunda Guerra Mundial por la UNESCO, y su dimensión ‘socio-histórica’ (Choay, 1995: 456). A partir de la segunda mitad del siglo XX, después de los dos conflictos mundiales, el *Denkmalkutus* ha sido una herramienta efectiva a disposición de las organizaciones intergubernamentales, para que puedan enfrentar y resolver el conflicto entre las diferentes identidades culturales del mundo, ofreciendo los términos para un debate pacífico.

Saliendo del circuito de las ideas nacionalistas del siglo XIX, Riegl superó el principio según el cual el valor de los monumentos también es atribuible a su representatividad en los *Estados nacionales*, cambiando la perspectiva: ya no se consideraba a los monumentos, de hecho, como una expresión de naciones individuales sino de la humanidad entera, y como tal, un patrimonio que debía ser compartido y disfrutado universalmente. A esto debemos agregar que, por un lado, la distinción entre monumentos intencionales y no intencionales, abrió el campo a una extensión ilimitada de los objetos a los que, en potencia, es lícito reconocer un valor de memoria; por el otro, el desplazamiento de los artefactos al observador del sujeto del ‘culto de los monumentos’ concedía el mundo de la conservación a las ‘masas’ –o en realidad a la colectividad– que participan, junto con los intelectuales y especialistas, en los procesos de ‘patrimonialización’.

Por lo tanto, no es sorprendente que la literatura internacional en materia de protección concuerde en regresar al *Denkmalkutus* los orígenes del proceso que ha permitido el desarrollo de la reflexión a escala mundial, una verdadera y propia “hermenéutica cultural actual e internacional”, y que Riegl sea reconocido como el “padre fundador” de la cultura contemporánea de la memoria (Tomaszewski, 2005: 290), “pionero de la cultura de la protección planetaria dirigida a mejorar el principio de ‘unidad en la diversidad’” (Choay, 1995: 464).



PORTAL DE LA OFICINA DE TELEGRAMAS DEL PERIÓDICO DIE ZEIT, VIENA.  
Otto Wagner 1902-1903. Imagen: Dominio público.

Además, la demora con la que los textos de Riegl fueron traducidos y puestos en circulación entre los especialistas en protección resultó ser todo menos perjudicial. Introducido en los años ochenta mediante traducciones a varios idiomas, el *Denkmalkultus* capturó la atención de los especialistas cuando los tiempos estaban preparados para acomodar una idea de protección “global” e integrarla en el marco teórico de la conservación mundial, al grado de producir una “Riegl-Renaissance”.<sup>3</sup>

La teoría riegliana de los valores proponía de hecho un enfoque tolerante, relativista y contextualizado en la esfera de los valores, adaptable al tiempo y la posición geo-cultural del observador, que ofrecía a las organizaciones internacionales, como el ICOMOS, el marco teórico de una reflexión abierta, capaz de acoger efectivamente una idea multicultural de conservación (Jokilehto, 2006). En perfecta coherencia con la misión de la UNESCO dedicada a mantener la paz en el mundo mediante la afirmación y el reconocimiento mutuo de las diferentes identidades culturales del planeta, el pensamiento de Riegl representó —y todavía representa— una premisa formidable.

Riegl analizaba e interpretaba las dinámicas de la apreciación de los monumentos, ofreciendo una clave de lectura que despertó una conciencia compartida del patrimonio histórico y artístico más allá de los confines disciplinarios dentro de los cuales se había formado el “culto” de los monumentos. La posibilidad de introyectar el valor de los testimonios del pasado desde cualquier perspectiva cultural y de obedecer a las solicitudes de la comunidad internacional dedicada al esfuerzo de construir una reflexión *globalmente* válida, más allá de las diferencias inevitables dibuja el perfil de verdadero mediador intelectual de Alois Riegl.

<sup>3</sup> El pensamiento de Riegl llega tarde al mundo de la protección globalizada con su primera traducción al inglés editada por K.W. Forster y D. Girardo (“The modern cult of monuments, its character and its origin”, *Oppositions*, 1982, 25), y no con la *Carta de Venecia* de 1964, primer documento que recoge la visión del cuidado europeo, aunque el documento contiene en síntesis algunas referencias al *Denkmalkultus*; para este propósito, véase Scarrocchia (2008).

El proceso de relativización de los fundamentos de la conservación no es, por lo tanto, una función del objeto –como por ejemplo asume Cesare Brandi, quien de manera ‘idealista’ sitúa la obra de arte al centro de su disertación como un artefacto excepcional del hombre que, al reconocerla como tal, la actualiza en su propia conciencia– pero es una expresión del ‘deseo’ –o *Kunstwollen*– del sujeto observador. Por lo tanto, la dimensión de ‘desempeño’ de la protección propuesta por Riegl se plantea entonces en términos interlocutorios, más abiertos y flexibles que otras ‘teorías’ sistematizadoras, como lo es precisamente la *Teoría del restauro* de Brandi.<sup>4</sup>

### La dimensión emotiva

Mientras que por un lado Riegl disuelve el conflicto que subyace a la dicotomía decimonónica entre el racionalismo y el romanticismo, por otro abre un nuevo frente sobre lo que ahora definiríamos como la dimensión ‘sensorial y emocional’ que produce la experiencia de los testimonios del pasado, de acuerdo con una acepción tan amplia e indefinida que podría incluir casi todo lo que preexiste. Ya no es sólo el valor histórico de los objetos (aquél sobre el cual se basa la teoría axiológica del siglo XX) el que estructura el valor de memoria en Riegl, ya que con éste, con el tiempo, se forma un valor diferente, o bien un valor de antigüedad, que el individuo puede apreciar sin tener que recurrir a una lectura intelectual, sino a través de los sentidos, sobre todo la vista: es, precisamente, el valor de antigüedad que satisface esa ‘necesidad estética’, que invita a los sentidos y que alimenta la esfera emocional. Con bastante anticipación, quizás demasiada, como ya se ha señalado (Korth, 1983: 44), Riegl había previsto que los monumentos ya no serían únicamente apreciados por su *valor intencional* o por su *valor histórico*, sino (y sobre todo) por su *valor de antigüedad*. Sin embargo, la historia no le dio razón de inmediato, ya que se tuvo que esperar un siglo después de su muerte, y el fin del segundo Milenio, para recuperar aquella perspectiva que, de hecho, estaba bien alineada con una visión plural, colectiva y emocional del valor de la memoria.

La idea de que la ‘sintonía’ que puede establecerse entre las personas y las cosas de manera emotiva o psicológica represente un requisito previo para reconocer su valor se origina en el concepto de *Stimmung* retomado por Riegl y se refiere a una esfera nunca considerada hasta ese momento: el de la apreciación de los monumentos. Riegl, de hecho, comprendía el *Stimmung* como “disposición de la mente”,<sup>5</sup> mediando el lenguaje de la crítica literaria con el de la estética que establece una *liaison* con la especulación filosófica contemporánea de los ‘espacios atmosféricos’ (Schmitz, 2016) e, incluso, del campo de las neurociencias.

La idea de que los monumentos, o más bien los monumentos involuntarios, pueden mover los sentimientos, sensaciones y reacciones afectivas representa un factor de gran actualidad del pensamiento de Riegl (Scarrocchia, 2006: 43), ya que permite acoger dentro de la reflexión contemporánea el valor de conceptos –que la segunda mitad del siglo XX ha dejado de lado en favor de un enfoque totalmente científico y determinista– como aquel relacionado con la apreciación de las pátinas del tiempo como un crecimiento histórico y estético, de acuerdo con una perspectiva emocional y no sólo intelectual. La tendencia a desarrollar el enfoque a los objetos del pasado a partir de presupuestos esencialmente racionales dejaba en silencio la necesidad de compensar aquella ‘laguna’ emocional y psicológica que había surgido con fuerza con las destrucciones bélicas, pero luego dejada de lado por la euforia optimista de la reconstrucción sucesiva. Se tendrán que esperar a las dos primeras décadas del nuevo

<sup>4</sup> Sandro Scarrocchia entrevistó la divaricación que comenzó en los años ochenta del siglo XX entre el mundo de la restauración italiana, encabezado por Cesare Brandi, y aquel internacional que en cambio se vuelve hacia Alois Riegl; para este propósito, ver Scarrocchia (2006: 42).

<sup>5</sup> [<http://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/stimmung/>] (consultado el 17 de junio de 2018).

Milenio para asistir a un verdadero 'tránsito' hacia la formación de una conciencia colectiva del valor de la memoria, para la cual los testimonios del pasado valen sin duda más por el efecto emocional que producen sobre el observador, y no por el valor que se les atribuye por medios científicos y disciplinares.

De hecho, una veta de pensamiento sensible a las implicaciones psicológicas que implica el proceso de reconocimiento del valor de la evidencia del pasado ya había surgido en Italia en la reflexión de Roberto Pane y Renato Bonelli (Giannattasio, 2010), pero no desembocó en la tradición cultural Italiana y europea entre los años 1960 y 1980, demasiado 'introvertida' y centrada en temáticas nacionales.<sup>6</sup> Con la introducción de una tercera instancia 'psicológica', además de las histórica y estética, de hecho se proponía un alineamiento entre la estratificación emocional que vivir en una edificación histórica produce en la conciencia de los hombres y la estratificación física y material que da forma a los centros histórico y a sus monumentos; de esta forma, el testimonio del pasado, entendido de manera amplia, finalmente podría considerarse como un recurso destinado a satisfacer tanto los requisitos estéticos –ampliamente declinables de acuerdo con una acepción intelectual y sensorial– como los psicológicos y afectivos.

### La dimensión futura

A pesar de los cambios trascendentales que la conservación de la memoria enfrentó durante la segunda mitad del siglo XX, especialmente en las primeras décadas del nuevo milenio, seguimos reconociéndole un papel destacado al pensamiento de Alois Riegl. De hecho, son muchas e inesperadas las relaciones<sup>7</sup> entre los temas anticipados por su producción literaria y los temas de mayor relevancia surgidos con el desarrollo global de la reflexión en materia de conservación de la memoria, a partir del papel de los recursos naturales en el contexto de protección mundial (Riegl, 1905), a la dimensión cuantitativa que ésta debe afrontar de cara al consumo masivo al que se ofrece el patrimonio cultural, a la consideración del valor de uso como presuposición del ingreso en el ámbito de la conservación de los bienes contemporáneos, el arte y la arquitectura 'moderna', por no hablar del debate que surgió sobre la oposición entre el patrimonio material e inmaterial o, mejor, entre bienes tangibles y bienes intangibles (Thordis, 2004; Carpo, 2007).

No es sencillo establecer si, y en qué modo, él aún pueda estimular la reflexión sobre el tema, pero debe tenerse en debida cuenta que las numerosas y diversas lecturas retrospectivas del pensamiento de Riegl no son inmunes a forzamientos e ideologismos. No resulta claro cómo Riegl pueda iluminar el camino de la 'conservación en la era digital': de hecho, existe la sensación de que, como en otros casos, acechen las trampas de una tergiversación y el riesgo de ideologización (Harrer, 2017).

Sin embargo, el hecho es que el *Denkmalkultus* –pragmáticamente aceptado como un marco interpretativo de referencia más que como 'teoría' para la conservación– ha contribuido a hacer que los principios de la protección de los testimonios del pasado más allá de las fronteras geo-culturales europeas enfrenten un camino que, pasando de la reciente *Convención de Faro* (2005), ha llegado a una idea de 'patrimonio colectivo e individual' que, en nuestra opinión, sin duda emana de la idea de Alois Riegl y promete ser el canto a lo largo del cual se continuará desarrollando la compleja y fascinante relación que siempre ha vinculado al hombre con los objetos del pasado.

\*

---

<sup>6</sup> No es inútil recordar aquí que el volumen *Alois Riegl; Teoria e prassi della conservazione dei monumenti*, editado por Sandro Scarrocchia en 1995, marca el ingreso de Riegl en la literatura sobre restauración en Italia; aunque sea muy citado, Riegl nunca será 'metido en el sistema' en el desarrollo teórico de la disciplina en Italia, convirtiéndose en parte del debate teórico sobre la conservación de la memoria del pasado sólo de manera tangencial.

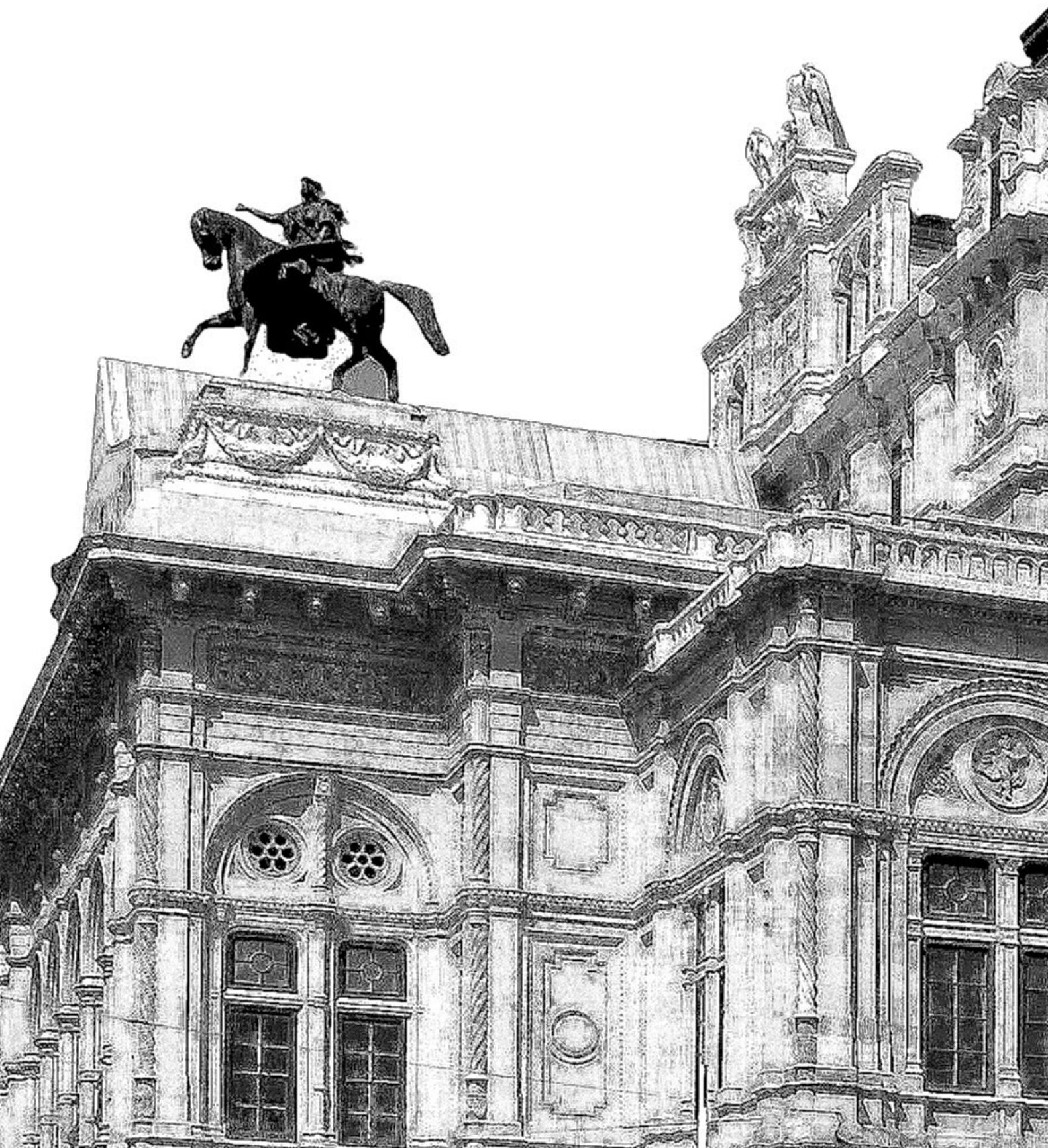
<sup>7</sup> En francés en el texto original. Nota de la traductora.



## Referencias

- Bacher, Ernst (1995) "Vorwort", in: *Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege*, Böhlau, Wien-Köln-Weimar.
- Carpo, Mario (2007) "The post-modern cult of monuments", *Future anterior* 4 (5): 51-62.
- Choay, Françoise (1992) *L'allégorie du patrimoine*, Editions du Seuil, Paris.
- Choay, Françoise (1995) "Riegl, Freud e i monumenti storici. Per un approccio "sociale" alla conservazione", in: Sandro Scarrocchia (a cura di), *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905, con una scelta di saggi critici*, Accademia Clementina, Clueb, Bologna, pp. 455-465.
- Convenzione di Faro (2005) *Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore dell'eredità culturale per la società* [<https://goo.gl/UHHJf5>] (consultado el 20 de enero de 2018).
- Frodl, Walter (1987) "Wandlungen im Konzept der Denkmalpflege in letzten halben Jahrhundert", *Denkmalschutz Informationen*, 11; in: Donatella Fiorani (a cura di), *Il restauro architettonico nei paesi di lingua tedesca. Fondamenti, dialettica, attualità*, Bonsignori, Roma, pp. 119-122.
- Frodl, Walter (1995) "Concetti valori di monumento e il loro influsso sul restauro", in: Scarrocchia, Sandro (a cura di), *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905, con una scelta di saggi critici*, Accademia Clementina, Clueb, Bologna, pp. 401-422.
- Giannattasio, Caterina (2010) "Lo spazio esistenziale e l'istanza psicologica: attualità del pensiero di Roberto Pane", in: Stella Casiello, Andrea Pane, Valentina Russo (a cura di), *Roberto Pane tra storia e restauro. Architettura, città, paesaggio*, atti del Convegno Nazionale di Studi, Napoli 27-28 ottobre 2008, Marsilio, Venezia, pp. 154-158.
- Grimoldi, Alberto (2005) "Traduzioni e traduttori: le parole e la cosa", *Ananke* (74): 13-18.
- Grubser, Michael (2005) "Time and history in Alois Riegl's theory of perception", *Journal of the history of ideas* 66 (3): 451-474.
- Harrer, Alexandra (2017) "The legacy of Alois Riegl: material authenticity of the monument in the digital age", *Built heritage* (2): 29-55.
- Jokilehto, Jukka (1999) *A history of architectural conservation*, Butterworth Heinemann, Oxford.
- Jokilehto, Jukka (2006) "Preservation theory unfolding", *Future anterior* III (1): 1-9.
- Jokilehto, Jukka (2015) "Conservation ethics from Riegl's time to the present", *Modern conservation* (3): 11-23.
- Korth Thomas (1983) "Denkmalpflege. Überlegungen zum Hundertjährigen bestehen eines begriffs", *Deutsche Kunst und Denkmalpflege* 41 (2): 2-9, in: Donatella Fiorani (a cura di), *Il restauro architettonico nei paesi di lingua tedesca. Fondamenti, dialettica, attualità*, Bonsignori, Roma, pp. 43-52.
- Riegl, Alois (1901) *Die spätrömische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der Bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern*, Druck und Verlaf der Kaiserlich-Königlichen Hof- und Staatsdruckerei, Wien.
- Riegl, Alois (1905) "Neue Strömungen in der Denkmalpflege", in: *Mitteilungen der K. K. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale* (3): 85-104; trad. it. "Nuove tendenze nella conservazione", in: Sandro Scarrocchia (a cura di), *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905, con una scelta di saggi critici*, Accademia Clementina, Clueb, Bologna, pp. 291-302.
- Scarrocchia, Sandro (1995) *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905, con una scelta di saggi critici*, Accademia Clementina, Clueb, Bologna.
- Scarrocchia, Sandro (2006) "La ricezione della teoria della conservazione di Riegl fino all'apparizione della teoria di Brandi", in: Maria Andaloro (a cura di), *La teoria del restauro da Riegl a Brandi, atti del convegno internazionale, Viterbo 12-15 novembre 2003*, Nardini, Firenze, pp. 305-332.
- Scarrocchia, Sandro (2008) "La ricezione di Riegl in Italia dalla Carta di Venezia ad oggi", in: *Alois Riegl (1858-1905). Un secolo dopo, atti del Convegno dei Lincei, Roma 30 novembre-2 dicembre 2005*, Bardi, Roma, pp. 35-50.
- Schmitz, Hermann (2016) "Atmospheric spaces", *Ambiances* [<http://ambiances.revues.org/711>] (consultato il 27 dicembre di 2017).
- Thordis, Arrehnius (2004) "The cult of age in mass-society: Alois Riegl's theory of conservation", *Future anterior* 1 (1): 75-81.
- Tomaszewski, Andrzej (2005) "I valori immateriali dei beni culturali nella tradizione e nella scienza occidentale", in: Simonetta Valtieri (a cura di), *Della bellezza ne è piena la vista! Restauro e conservazione alle latitudini del mondo nell'era della globalizzazione*, Atti del convegno, Reggio Calabria 10-12 luglio 2003, Nuova Argos, Roma, pp. 30-55.

Versión del texto  
en INGLÉS





# More than modern, contemporary. Riegl and the protection of cultural heritage in the last decade

SIMONA SALVO

*Translation by Valerie Magar*

## **Abstract**

*Although it has been more than a century since its publication, the *Moderne Denkmalkultus* still occupies a prominent place in the international culture of conservation, especially considering the global presence it has acquired in the last decade. Considered a true theoretical and methodological pillar on which were based the concepts of monument, memory and heritage, which structure the Western cultural landscape, Riegl's thinking does not seem to have aged. Instead, it continues to offer food for thoughts, even if the coordinates of today's global protection have well transcended the European geo-cultural borders, and refer by now to deeply changed philosophical and axiological references to the past. The reasons for this affinity between the reflection of the Austrian intellectual and the current issues of memory conservation go back essentially to the strong vanguard of his thinking: Riegl went beyond the historical-critical limits established by European culture to the theory of restoration during the 19<sup>th</sup> century and laid the foundations of a conscious and updated approach at the time, in open dialogue with a society in deep transformation and whose cultural capacity was maturing in proportion to its own development. What today still marvels of Riegl's thinking is the relevance of his early 20<sup>th</sup>-century "theory of values" compared to the relationship between contemporary culture and objects of the past, centered on emotional, affective or intellectual reactions that stimulate the individual and the community. For these and other reasons, it may be useful to reconsider the range of discourses that still lead us to appeal to Riegl and to his *Denkmalkultus*, which still remains among the most cited, recalled and beloved theoretical references in the literature concerning the transmission of the memory of the past.*

**Keywords:** Theory of values, antiquity value, world heritage, global conservation, memory, *patina*.

*If, with the formulation of the Venice Charter, the culture of European protection became conscious of a long tradition of plurality of intentions in the preservation of undeniable cultural heritage, then Alois Riegl assumes an important role in this field as one of the most important representatives of the sector and the spiritual father of the discipline.<sup>1</sup>*

Ernst Bacher (1995: 40).

---

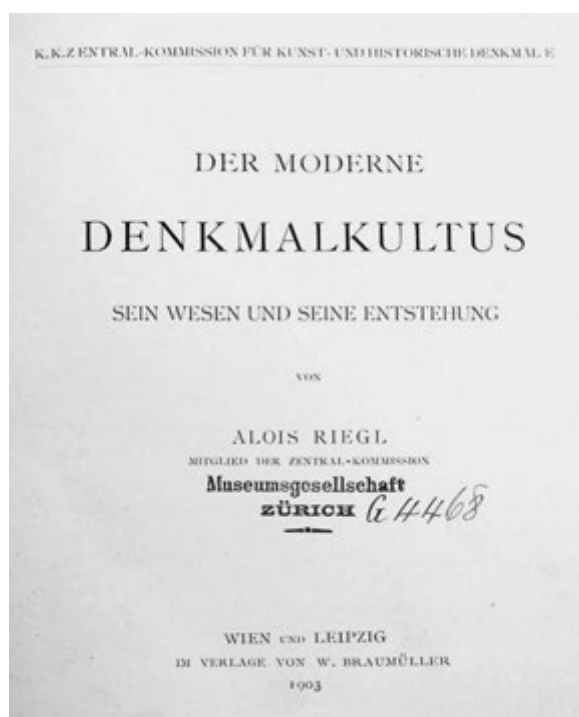
<sup>1</sup> Original quotation: *Se la cultura di tutela europea prese coscienza con la formulazione della Carta di Venezia di una lunga tradizione di pluralità di intenzioni nella conservazione dell'irrinunciabile patrimonio culturale, allora Alois Riegl assume un ruolo importante in questo ambito in quanto uno dei più significativi rappresentanti del settore e padre spirituale della disciplina.*

### A precursor of the post-modern protection culture

Since the first issue of the *Denkmalkultus*, very well known today, it took a considerable time before Alois Riegl's thinking on the protection of monuments caught the attention of the specialists. This was due essentially to the linguistic obstacle it caused to researchers, who were then well-versed in French and English, but less so in German. An inversion of the critical disfavor of this text was unleashed in the early eighties of the 20<sup>th</sup> century, with its low translation into several languages<sup>2</sup>. Actually, the reappearance of the text in the international arena after World War II, worked in favor of its better assimilation as Riegl's ideas could then immediately enter into circulation and easily take root (Grubser, 2005).

Since then, the success of Riegl's approach to the conservation of memory has known a widespread geo-cultural dissemination, which still continues today, earning the title of "first of the modern," "futurologist," precursor and anticipator (Choay, 2005: 256; Scarrocchia, 2008: 305-306). The reasons for this success, synthetically summarized by Jukka Jokilehto (1999: 215-217) –who attributed to the *Denkmalkultus* a leading role among the different systematizations that the thoughts related to European restoration received during the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries –today find new confirmations in the various shapes that the protection of the memory of the past has recently figured on a global scale.

The "Copernican revolution" occurred in the world of restoration at the end of the 19<sup>th</sup> century following Riegl's "theory of values" referred, in his reflection, to three central aspects: the shift from the focus of the debate from the object to the observer, the distinction between intentional and non-intentional monuments and the distinct interpretation between the value of antiquity and the historical value, as different terms of the values of memory.



DER MODERNE DENKMALKULTUS  
Image: Public domain.

<sup>2</sup> The first translation of the *Moderne Denkmalkultus* is Italian and its first version dates from 1981 and the second one to 1982; it was also in 1982 when the English translation was made, and in 1984 to the French. In 1984 some extracts from the German version were re-published; in 1987 in Spanish, and in 1988 an integral version in German was published. On this succession of translations, with interesting notes on the diverse linguistic "orientations", see Grimoldi (2015) and Scarrocchia (2006: 35).



PALAIS SCHOENBORN, VIENNA, CA.1900. Image: Public domain.

### The innovative *dimension*

The reasons for which Riegl's thought still retains an avant-garde and advanced character, and today constitutes a favorite reference in the international community, lay within the historical and geo-cultural context within which the "theory of values" was conceived. At the beginning of the 20<sup>th</sup> century, the *Denkmalkultus* unexpectedly pushed the debate on the transmission of architectural and artistic heritage beyond the conflict between romantics and rationalists, between conservation and restoration<sup>3</sup>, finding space for new and different assumptions. The idea that the value of an object shapes around the sensory reaction it provokes in the observer – aesthetic or emotional – was referred to an axiological system that was not necessarily based on history, aesthetics and art theory, but rather on the "congeniality" between the object and the observer. This broke with the idea that style and form represent an assumption of indisputable and absolute values. Protection – not conservation or restoration – was now understood as a reflexive activity that placed at the center the individual (and, consequently, the community) and his critical capacity. With this, at the beginning of the 20<sup>th</sup> century, Riegl proposed to overcome Historicism, which had structured 19<sup>th</sup> century European culture (Frodl, 1987: 45). Committed to propose new rules for the conservation of historical heritage in the transcultural climate of the Habsburg Empire (Frodl, 1995: 403), Riegl proposed a new and diverse interpretation, actually taking distance from the opposition between the extreme positions of the Violletian *restauration* and the Ruskinian conservation. The "theory of values," based on a "scientific" methodology for the assessment values, did not insist on the appreciation of image and form, but on the "desire" that man nurtures for the objects from the past. These could be accepted in very different declensions, as Riegl also dissolved the historical-critical impasse derived from the post-Enlightenment evolutionary approach to art history, proving that any object from the past can reach a unique and irreplaceable place in the formation of memory (Riegl, 1901).

---

<sup>3</sup> Restoration: reconstitution of the original aspect or shape of a monument, through the removal of added or superimposed elements. Note from the translator.

At the time when Riegl was writing the *Denkmalkultus*, the debate around historical monuments was based on historical and philological criteria style but, also, on the relationship between ancient buildings and contemporary architecture and on their relationship to the development of the identity of the European nations: monuments were recognized almost exclusively as historical documents, and only secondarily for their artistic value, which was in fact considered as 'related' to the observer. The *Denkmalkultus*, perhaps intentionally, thus defined a common ground on which to cultivate a shared idea of conservation that would find an increasingly widespread dissemination in the European realm first, then in the wider Western one and, today, in the forum of intergovernmental institutions, including UNESCO.

The step towards the definition of anthropological values in cultural heritage and the beginning of a process of "patrimonialization" of the objects from the past (Choay, 1992) was brief and paved the way to a scenario that is still developing.

### The global *dimension*

The fact that Riegl established a different "category" for non-intentional monuments, which acquire importance in the collective imagination without any predestination, has undoubtedly contributed to the development of the idea of "world heritage" coined after World War II by UNESCO, and to its "social-historical" dimension (Choay, 1995: 456). Since the second half of the 20<sup>th</sup> century, following two world conflicts, the *Denkmalkultus* has offered the terms for a peaceful debate, therefore representing an effective tool for intergovernmental organizations to face and solve conflicts among the world's different cultural identities.

Leaving behind the circuit of nationalist ideas of the 19<sup>th</sup> century, Riegl overcame the idea that value is acknowledged to monuments in relation to their representativity of the identity of the Nation, overturning the perspective: these were no longer considered to be an expression of each single nation but, rather, of humanity and, as such, a heritage to be universally shared and enjoyed. To this we must add that the distinction between intentional and non-intentional monuments opened to an unlimited set of objects, liable of a memory value; on the other hand, the shift of focus in the "cult of monuments" from the artifact to the observer, yielded the world of conservation to the "masses"—and indeed to the collective— which participate, together with the intellectuals and specialists, to the process of patrimonialization.

It is, therefore, not surprising that the international literature on protection is unanimous in considering the *Denkmalkultus* the starting point of the development of a global scale reflection, defined as a true and proper "international updated cultic hermeneutics," and in celebrating Riegl as the "founding father" of contemporary memory culture (Tomaszewski, 2005: 290) and a "pioneer of the planetary protection culture aimed at improving the principle of 'unity in diversity'" (Choay, 1995: 464).

In addition, the delays in the translations and the dissemination of Riegl's texts among specialists turned out to be anything but damaging. Introduced in the 1980s through the translation into several languages, the *Denkmalkultus* caught the attention of specialists as times proved to be mature enough to accommodate an idea of a "global" protection and ready to integrate it into the theoretical framework of global conservation, to the degree of producing a phenomenon called "Riegl-Renaissance."<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Riegl's thinking arrived late into the world of globalized protection though its first translation into English, edited by K.W. Forster and D. Girardo ("The modern cult of monuments, its character and its origin", *Oppositions*, 1982, 25), and not through the *Venice Charter* of 1964, the first document to gather the vision of European care of heritage, although the documents contains a synthesis of some references to the *Denkmalkultus*; on this subject, see Scarrowchia (2008).



THE OPERA HOUSE, VIENNA, CA. 1890-1906. *Image: Public domain.*

The rieglian “theory of values” proposed a tolerant, relativistic and contextualized approach in the sphere of values, adaptable to time and to the geo-cultural position of the observer, which offered international organizations, such as ICOMOS, the theoretical framework of an open reflection, able to effectively welcome a multicultural idea of conservation (Jokilehto, 2006). In perfect coherence with the mission of UNESCO, aimed at maintaining peace in the world through the affirmation and mutual recognition of its different cultural identities, Riegl’s thought represented –and still represents– a formidable premise.

Riegl analyzed and interpreted the dynamics of the appreciation of monuments, offering a key to a shared awareness of historical heritage beyond the disciplinary limits within which the cult of monuments was taking shape. The possibility of introjecting the value of the testimonies of the past from any cultural perspective and of supporting the needs of the international community dedicated to the effort of constructing a *globally* valid reflection, beyond the unavoidable differences, traces the profile of Alois Riegl as a true intellectual mediator.

The process of relativizing the foundations of conservation is, therefore, not a function of the object as, for example, assumed by Cesare Brandi. According to the aesthetics of Idealism, Brandi placed at the center of his theory the work-of-art, considered as an exceptional artifact of man who, recognizing it as such, recreates it in his own consciousness.; instead, in Riegl’s thought the work-of-art it is the expression of the “desire” – or *Kunstwollen* – of the observer. The ‘performing’ dimension of protection proposed by Riegl emerges in more interlocutory, open and flexible terms than other systematizing “theories,” such as Brandi’s *Theory of restoration*<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Sandro Scarrocchia glimpses the separation that began at the beginning of the 1980s between the world of Italian restoration, led by Cesare Brandi, and the international one turned towards Alois Riegl; on this subject, see Scarrocchia (2006: 42).

### The emotional *dimension*

While on the one hand Riegl solved the conflict that underlies the 19<sup>th</sup>-century dichotomy between rationalism and romanticism, on the other he opened a new front on what we would today define as the “sensory and emotional” aesthetic experience produced by monuments, which at this point, may correspond to almost any existing object. Memory value in Riegl (on which the axiological theory of the 20<sup>th</sup> century is based) is no longer structured only by the historical value as with time a different value develops, which he defined as “antiquity”. The observer is able to appreciate it through the senses, above all eyesight, without having to resort to intellectual interpretation: the “value of the old” indeed satisfies that “aesthetic need,” invites the senses and feeds the emotional sphere.

With much anticipation, perhaps excessive, as we have already noted (Korth, 1983: 44), Riegl predicted that monuments would no longer be appreciated only for their *intentional value* or *historical value*, but (and above all) for their *age value*. However, history did not immediately give him reason: a century after his death, at the turn of the second millennium, we have recovered his perspective which, in fact, is now well aligned with a pluralist, collective and emotional value of memory.

The idea that the “attunement” between people and things through emotions or psychological means represents a prerequisite for recognizing their value, originates in Riegl’s concept of *Stimmung* and refers to a new sphere of understanding: that of the appreciation of the monuments. Riegl, in fact, understood *Stimmung* as “mind disposition,”<sup>6</sup> mediating from the language of literary criticism and aesthetics that establishes a link to contemporary philosophy of the “atmospheric spaces” (Schmitz, 2016) and, even, to the field of neurosciences.

The idea that monuments, or rather non-voluntary monuments, can move sensations, feelings and affective reactions represents a highly topical factor in Riegl’s thinking (Scarrocchia, 2006: 43). This allows us to retrieve into contemporary reflection the value of concepts set aside in favor of a totally scientific and deterministic approach, such as the appreciation of patinas of time, which are considered as a historical and aesthetic enhancement according to an emotional perspective and not only an intellectual one. The tendency to develop the approach to the objects of the past from rational presuppositions quietly left the need to compensate that emotional and psychological “lacuna” that had arisen with force following destructions caused by the war, but was then left aside by the optimistic euphoria of the successive reconstruction. The new millennium will lead to the formation of a collective awareness of the value of memory, for which the testimonies of the past are undoubtedly more valuable for the emotional effect they produce on the observer, than for scientific and disciplinary means.

In fact, a vein of sensitive thought regarding the psychological implications involved in the process of recognizing the value of historical relics had emerged in Italy with Roberto Pane and Renato Bonelli (Giannattasio, 2010); however, their thoughts did not penetrate the Italian and European culture between the 1960s and the 1980s, which was too “introverted” and centered on national themes<sup>7</sup>. Introducing a third “psychological” instance, in addition to the historical and aesthetic ones, meant an alignment between the emotional stratification sedimented by life within historical buildings, and the physical and material stratification that shapes monuments and historic centers. Understood in such broad sense, the witnesses of the past could finally be considered as a resource for the satisfaction of both aesthetic needs – declinable according to an intellectual and sensorial interpretation – as well as the psychological and affective ones.

---

<sup>6</sup> [<http://www.treccani.it/vocabolario/>] (consulted on 17 June 2018).

<sup>7</sup> It is worth remembering here that the volume *Alois Riegl; Teoria e prassi della conservazione dei monumenti*, edited by Sandro Scarrocchia in 1995 marked the entrance of Riegl in the literature on Italian restoration; although he is often quoted, Riegl will never be “out into the system” of the theoretical development of the discipline in Italy, and will only be part of the theoretical debate on the conservation of the memory of the past in a tangential manner.



### The future *dimension*

Despite the momentous changes that the conservation of memory faced during the second half of the 20<sup>th</sup> century, especially in the first decades of the new millennium, we continue recognizing a prominent role to the ideas of Alois Riegl. In fact, there are numerous and unexpected links between the anticipated topics of his literary production and the most relevant issues arising from the global development of memory conservation, that are based on the role of natural resources in the perspectives of world protection (Riegl, 1905), on the quantitative dimension that this must address when faced with the massive consumption to which cultural heritage is submitted, on the consideration of use value as a presupposition of entering the field of conservation of contemporary heritage, art and “modern” architecture; not to mention the debate that arose on the opposition between material and immaterial heritage or, rather, tangible and intangible heritage (Thordis, 2004; Carpo, 2007).

It is not easy to establish if, and in what way, Riegl will further stimulate reflection on this topic, but it must be borne in mind that the many retrospective readings of his thought are not immune to ideological impositions. In fact, it is not clear how he will shed light on the path of ‘conservation in the digital era’, as the feeling of a risk of falling into distortions and in the traps of ideologism overcomes, as in other cases (Harrer, 2017).

However, the *Denkmalkultus* –accepted as a pragmatic interpretative framework instead of a “theory” of conservation– has contributed to push the principles of protection beyond the geo-cultural borders of European countries, setting out a path that, after the recent *Faro Convention* (2005), has generated an idea of a “collective and individual heritage”; this, in my opinion, emanates from Alois Riegl’s ideas, and promises to be the ridge along which we will continue to develop the complex and fascinating relationship that links man to the objects of the past ever since.

\*

### References

Bacher, Ernst (1995) “Vorwort”, in: *Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege*, Böhlau, Wien, Köln, Weimar.

Carpo, Mario (2007) “The Post-Modern Cult of Monuments”, *Future anterior* 4 (5): 51-62.

Choay, Françoise (1992) *L'allégorie du patrimoine*, Editions du Seuil, Paris.

Choay, Françoise (1995) “Riegl, Freud e i monumenti storici. Per un approccio “sociale” alla conservazione”, in: Sandro Scarocchia (a cura di), *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905, con una scelta di saggi critici*, Accademia Clementina, Clueb, Bologna, pp. 455-465.

*Convenzione di Faro* (2005) *Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore dell'eredità culturale per la società* [<https://goo.gl/UFHJf5>] (consulted on 20 January 2018).

Frodl, Walter (1987) “Wandlungen im Konzept der Denkmalpflege in letzten halben Jahrhundert”, *Denkmalschutz Informationen*, 11; in: Donatella Fiorani (a cura di), *Il restauro architettonico nei paesi di lingua tedesca. Fondamenti, dialettica, attualità*, Bonsignori, Roma, pp. 119-122.

Frodl, Walter (1995) “Concetti valori di monumento e il loro influsso sul restauro”, in: Sandro Scarocchia (a cura di), *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905, con una scelta di saggi critici*, Accademia Clementina, Clueb, Bologna, pp. 401-422.

Giannattasio, Caterina (2010) "Lo spazio esistenziale e l'istanza psicologica: attualità del pensiero di Roberto Pane", in: Stella Casiello, Andrea Pane, Valentina Russo (a cura di), *Roberto Pane tra storia e restauro. Architettura, città, paesaggio*, atti del Convegno Nazionale di Studi, Napoli 27-28 ottobre 2008, Marsilio, Venezia, pp. 154-158.

Grimoldi, Alberto (2005) "Traduzioni e traduttori: le parole e la cosa", *Ananke* (74): 13-18.

Grubser, Michael (2005) "Time and history in Alois Riegl's theory of perception", *Journal of the history of ideas* 66 (3): 451-474.

Harrer, Alexandra (2017) "The legacy of Alois Riegl: material authenticity of the monument in the digital age", *Built heritage* (2): 29-55.

Jokilehto, Jukka (1999) *A history of architectural conservation*, Butterworth Heinemann, Oxford.

Jokilehto, Jukka (2006) "Preservation theory unfolding", *Future anterior* III (1): 1-9.

Jokilehto, Jukka (2015) "Conservation ethics from Riegl's time to the present", *Modern conservation* (3): 11-23.

Korth Thomas (1983) "Denkmalpflege. Überlegungen zum Hundertjährigen bestehen eines begriffs", *Deutsche Kunst und Denkmalpflege* 41 (2): 2-9; in: Donatella Fiorani (a cura di), *Il restauro architettonico nei paesi di lingua tedesca. Fondamenti, dialettica, attualità*, Bonsignori, Roma, pp. 43-52.

Riegl, Alois (1901) *Die spätromische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der Bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern*, Edizioni dello Stato Austriaco, Vienna.

Riegl, Alois (1905) "Neue Strömungen in der Denkmalpflege", in: *Mitteilungen der K. K. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale*, 3, pp. 85-104; trad. it. "Nuove tendenze nella conservazione", in: Sandro Scarocchia (a cura di), *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905, con una scelta di saggi critici*, Accademia Clementina, Clueb, Bologna, pp. 291-302.

Scarocchia, Sandro (1995) *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905, con una scelta di saggi critici*, Accademia Clementina, Clueb, Bologna.

Scarocchia, Sandro (2006) "La ricezione della teoria della conservazione di Riegl fino all'apparizione della teoria di Brandi", in: Maria Andaloro (a cura di), *La teoria del restauro da Riegl a Brandi, atti del convegno internazionale, Viterbo 12-15 novembre 2003*, Nardini, Firenze, pp. 305-332.

Scarocchia, Sandro (2008) "La ricezione di Riegl in Italia dalla Carta di Venezia ad oggi", in: *Alois Riegl (1858-1905). Un secolo dopo, atti del Convegno dei Lincei, Roma 30 novembre - 2 dicembre 2005*, Bardi, Roma, pp. 35-50.

Schmitz, Hermann (2016) "Atmospheric spaces", *Ambiances* [<http://ambiances.revues.org/7111>] (consultato il 27 dicembre 2017).

Thordis, Arrehnius (2004) "The cult of age in mass-society: Alois Riegl's theory of conservation", *Future anterior* 1 (1): 75-81.

Tomaszewski, Andrzej (2005) "I valori immateriali dei beni culturali nella tradizione e nella scienza occidentale", in: Simonetta Valtieri (a cura di), *Della bellezza ne è piena la vista! Restauro e conservazione alle latitudini del mondo nell'era della globalizzazione*, Atti del convegno, Reggio Calabria 10-12 luglio 2003, Nuova Argos, Roma, pp. 30-55.

A black and white photograph of a Gothic cathedral facade, viewed from a low angle looking up. The image features a large, ornate rose window with intricate tracery. Above the window is a decorative frieze with a series of small, repeating arches. The roofline is visible, showing a tiled gable and several flying buttresses with decorative finials. The sky is filled with soft, grey clouds. The overall composition emphasizes the verticality and detailed stonework of the architecture.

JOSÉ DE NORDENFLYCHT



## JOSÉ DE NORDENFLYCHT CONCHA

Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Granada. Miembro correspondiente de la Academia Nacional de Bellas Artes de Argentina. Profesor asociado del Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Playa Ancha. Autor de los libros *El gran solipsismo. Juan Luis Martínez Obra visual* (2001), *Patrimonio local* (2004), *Post patrimonio* (2012) y *Patrimonial* (2017).

Como consultor en temas de patrimonio, ha participado en proyectos de planificación territorial, investigación histórica, evaluación de conservación y capacitación, financiados por organismos nacionales e internacionales. Ha sido presidente del comité chileno del Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS) y secretario ejecutivo del Consejo de Monumentos Nacionales.

*Retrato de Nordenflycht por Jorge Brantmayer*

Portada interior: CATEDRAL SE DE SAN SEBASTIÁN, VIENA.

*Imagen: Valerie Magar.*

# Catecismo patrimonial: convicción, disciplina y traducción

JOSÉ DE NORDENFLYCHT CONCHA<sup>1</sup>

## Resumen

*Si la historia del arte es el primer momento metodológico de la conservación monumental, el rol de los historiadores del arte en la construcción de una cultura de la conservación durante el siglo XX será fundacional. Comprender la vigencia del pensamiento de Dvořák a partir del relato de su fortuna crítica es una oportunidad que ofrece su traducción. No sólo como el recurso a facilitar el conocimiento filológico de una fuente, sino que ponderando sus aportes desde el idioma alemán, generando conceptos que devienen en convicciones y en teorías. Considerando que como contemporáneo de Riegl, de quien si disponemos traducciones preexistentes al español, nos sitúa más allá de los dogmas que alimentan su difusión parcial en invocaciones limitadas y sectorialistas que desvinculan el trabajo técnico y especializado de su sentido social y comunitario. A partir de ello nuestra lectura del aporte de Dvořák se concentra en dos tópicos. El primero en relación con la escala del patrimonio monumental, considerando un enfoque que tempranamente adelanta las preocupaciones ambientales derivadas del paisaje patrimonial como una integración de los atributos culturales y naturales. Y el segundo se refiere a una posición ética del trabajo del historiador del arte, quien aporta argumentos y desarrolla una conciencia colectiva sobre la amistad cívica a los monumentos, entendidos estos como una expresión del bien común.*

**Palabras clave:** Historia del arte, deontología patrimonial, teoría de la conservación, traducción.

*Sólo podrán hacerse modificaciones decisivas del paisaje urbano con fines prácticos, nunca por motivos estéticos, puesto que estos están sujetos a cambios, y como siempre nos hemos equivocado seguiremos equivocándonos en el futuro.*

*Y, aunque reconozcamos nuestros errores, con ello no conseguiremos reconstruir los monumentos del pasado que antes destruimos.*

Adolf Loos (1993: 122)

## Convicción: el patrimonio siempre es hoy

Si el precursor más iconoclasta de la arquitectura racionalista declara la necesaria responsabilidad para con un patrimonio amenazado por las posibles intervenciones que se hagan en él, estamos en presencia de convicciones que van más allá del ámbito de los especialistas sectoriales y que responden a un entendimiento amplio del aporte del patrimonio a la cultura proyectual. Esto desecha el facilismo de aquellas lecturas superficiales sobre los procesos de modernización en los cuales el patrimonio es considerado un freno al desarrollo, instalando, por el contrario, la idea de que el patrimonio es la base del desarrollo sostenible.

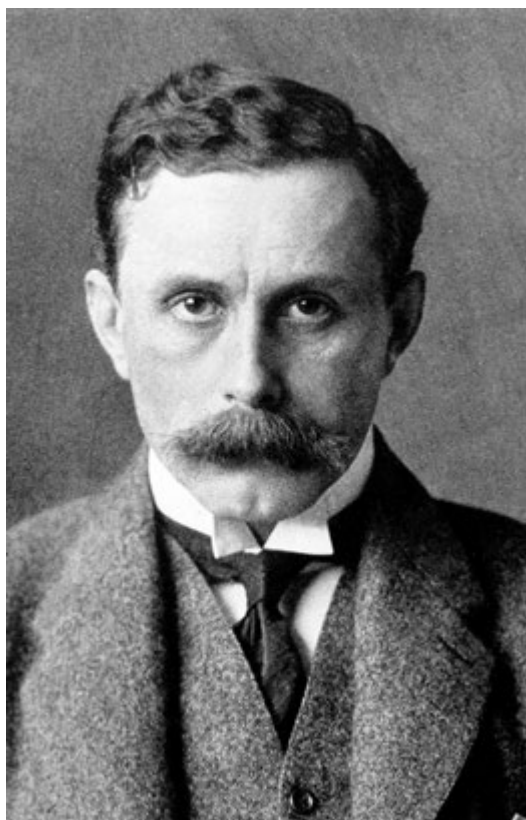
---

<sup>1</sup> Este texto es parte de los avances del proyecto no. 3160017 financiado por CONICYT, del cual el autor es el investigador responsable.

La convicción que moviliza una agenda desarrollista sostenible, y que hoy nos parece hasta obvia, supone una apertura a entender la problemática del patrimonio como un fenómeno cultural que trasciende los siempre acotados esfuerzos de quienes trabajamos cotidianamente en su salvaguardia. Ello, tal vez, sea uno de los mayores aportes que se verifican en torno al momento histórico de la Viena finisecular en que aparecen por escrito algunas convicciones sobre la responsabilidad compartida que significa ese esfuerzo, toda vez que la cultura de la conservación reclamada por algunos debería convertirse en una cultura del patrimonio.

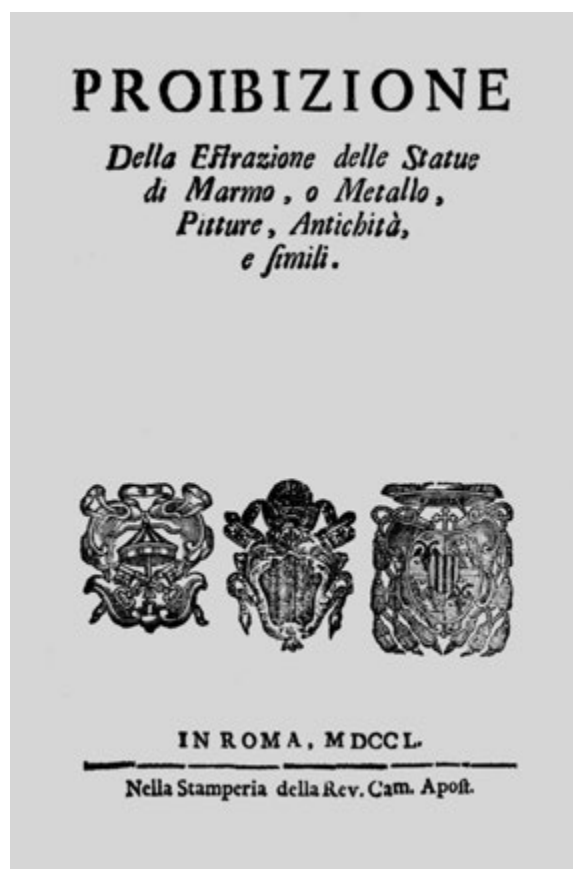
Este giro patrimonial de la cultura (De Nordenflycht, 2012) tiene sus bases en unos textos que transitan desde la convicción a la acción, en tanto activan el fundamento de una política pública y por cierto una deontología profesional, de la cual durante el largo siglo XX hemos tenido una sostenida discusión.

Por tanto, si el arquitecto austriaco Loos publica estas observaciones a sólo unos años de conocerse el texto del historiador del arte bohemio Max Dvořák (1888-1999) titulado *Catecismo del cuidado de los monumentos* (*Katechismus der Denkmalpflege*), no será casualidad. Y es que la forma que creemos entender que le da Dvořák a “hacer el catecismo” dista de repetir la fórmula del dogma, y más bien apela a la construcción de sentido.



**ADOLF LOOS**  
Retrato, 1903.  
*Imagen: Dominio público.*

Sabemos que mucho antes de él, las intransigencias del “dogma patrimonial” habían devenido en principios operativos. Recordemos el famoso bando *Proibizione della Estrazione delle Statue di Marmo, o Metallo, Pitture, Antichità e simili* que, redactado en 1750 por el camarlengo del Papa Benedicto XIV (Papi, 2017: 211-218), sanciona la idea de que en los esfuerzos por proteger el patrimonio, prohibir será la fórmula para permitir. Por lo que controlar qué es el patrimonio estará asociado a las restricciones de una cantidad de elementos que no son de nadie, pero son de todos. Es decir, son parte del bien común.



#### PROIBIZIONE

*Imagen: Dominio público.*

De ahí la paradoja de que se prohíbe para permitir. Se niega un uso funcional y su eventual valor de cambio, para abrir la posibilidad de que la vigencia de su uso como patrimonio sea determinado por las generaciones futuras. Una prohibición que intenta impedir decisiones presentes para delegarlas en un futuro improbable. De este modo el patrimonio intenta controlar el futuro, lo que desde el punto de vista político y económico genera malestar: el malestar del presentismo.

Por lo que el sentido de lo que invoca Dvořák no es pensar en el futuro a partir de lo que pretendemos conocer del pasado. En realidad, es al revés: para conocer e interpretar el futuro hay que pensar en el pasado.

El patrimonio contemporáneo es aquel que reúne todos los tiempos. Siempre es hoy si nuestra mirada contemporánea reactiva el valor del preexistente; de otro modo estaríamos asumiendo valores anacrónicos para intentar defender objetos viejos, y lo que plantea es lo contrario: valores contemporáneos que contengan la antigüedad como reconocimiento a su potencial valor en el futuro.

La memoria colectiva es parte de la dignidad humana; esta cuestión ética trasciende la cuestión formalista de la belleza, entendida ésta como un atributo mono valórico asociado a la eventual condición artística de un bien cultural. Esto es lo que el debate contemporáneo sobre el patrimonio ha mostrado con el comprometido trabajo de los historiadores del arte, quienes sitúan posiciones de autores como Salvatore Settis, que sin duda inspiran el trabajo de muchos de sus colegas (De Nordenflycht, 2013), pero que a la vez fueron inspiradas por otros autores de los cuales no sabemos tanto como debiéramos.

Más allá de los sesgos disciplinares, las defensas corporativas y las posiciones gremiales, son los historiadores del arte los que también construyen un saber operativo; de ahí que la relectura de Dvořák es una oportunidad.

### **Disciplina: historiadores del arte patrimonialistas**

Los historiadores del arte no somos conservacionistas. Podríamos llegar a serlo. Sin embargo, a lo que no podemos renunciar es al patrimonio; por lo tanto, la fórmula debería enunciar que los historiadores del arte sí somos patrimonialistas.

A más un siglo de distancia de los textos de historiadores del arte que presentamos en este volumen, declarar que el primer momento metodológico de la intervención sobre el patrimonio es la investigación histórica está muy claro entre los que practicamos la disciplina. Sin embargo, debe ser recordado continuamente a nuestros colegas de otras formaciones disciplinares, no por ignorancia o desconocimiento, sino por lo contrario. Sabemos demasiado bien que esto es así, y por lo tanto la exigencia de precisión en los catálogos monumentales, que debían ser razonados y definitivos en el heterotópico siglo XIX, que también tendrán como contraparte los catálogos de aquellos monumentos que se han perdido (*monumenta deperdita*).

La *monumenta deperdita* es el origen de una tradición sobre el saldo de la iconoclasia que hoy llamamos Patrimonio en Peligro; o que más bien deberíamos precisar que es arrasado por ese peligro. El potencial de la cultura de la conservación basada en el manejo de riesgos, riesgos que fueron inevitables cada vez que se caía en la cuenta de que el propio actuar de las sociedades era su primer origen, en un mundo artificializado en donde no existen los riesgos naturales, sino las malas decisiones asociadas a las variables naturales que aceleran la obsolescencia de los artefactos culturales.

Si mi objeto de estudio declarado está amenazado, incluso a punto de desaparecer, será lógico pensar en su destino como un problema metodológico. Si la historia del arte es el primer momento metodológico de la conservación monumental, esa lógica es una responsabilidad ineludible para una generación de historiadores del arte que instalan su trabajo desde lo que eran los vastos territorios del Imperio austrohúngaro —y decimos vastos no por razones geográficas, sino culturales—, en un momento de “hombres póstumos” —al decir de Cacciari (1989)—, que como ya hemos visto con Loos ha sido ampliamente relevado a partir del reconocimiento de una cultura proyectual que promueve la revisión de la modernidad a la luz de una tradición cultural.

En ese contexto, el gran problema de la historia del arte en su primer siglo de existencia institucionalizada es su excesivo nacionalismo, al punto de que a principios del siglo XX el gran desafío de los investigadores y autores que firmaban sus investigaciones en libros y catálogos era configurar un corpus de estudio que se amoldara a la idea de una “escuela nacional de arte”. En ellos, el triunfo de la historia del arte consistirá en los relatos encabezados por las escuelas italiana, francesa u holandesa, y así sucesivamente según el caso. De hecho las políticas públicas de fomento a las artes en los países latinoamericanos irán tras el objetivo de construir sus propias escuelas nacionales (Otero-Pailos, 2014: 291-296). Los catálogos monumentales se configuran en tanto la construcción, aplicación y evaluación del instrumento sean coherentes con los campos de una ficha que debe ser declarada al momento de establecer certezas respecto de los atributos configurados desde realidades empíricas, concretas y auténticas. Con base en ello, “narrar” el monumento será conservar la acción y construir *documonumentos* (Allais, 2017: 258), tarea del historiador del arte.

Esta comprensión de la complejidad del aporte disciplinar de la historia del arte al campo de la conservación del patrimonio refrenda el interés por leer la obra completa de Dvořák.



Tarea que ha realizado el arquitecto Sandro Scarrocchia, editor de la completa antología de textos de Dvořák sobre patrimonio, que pone a disposición de otros lectores no sólo el material original del autor bohemio, sino que además nos entrega un extenso estudio monográfico al respecto, tanto en el volumen en alemán como en un libro en italiano (Scarrocchia, 2009).

Desde su imprescindible guía por el trabajo de Dvořák, que se contextualiza en el momento político de las reformas del malogrado archiduque Francisco Fernando, hasta la afortunada crítica de su recepción e impacto en Italia gracias a la revista *Paragone* y a la traducción del *Catecismo de los monumentos*, se configura un amplio arco de referencias, derivas y relaciones del aporte a la reflexión cultural y la acción política.



PARAGONE  
*Imagen: Dominio público.*

En medio de todo ello, nos parece especialmente relevante la genealogía posible por establecer desde la *Kunsttopographie* planteada por Gottfried Dehio, Paul Clemen y Max Dvořák hasta la *Gartenkunst als Gartendenkmalpflege* (Scarrocchia, 2009: 47-ss), en donde si consideramos que ese enfoque ambientalista de valoración del paisaje cultural asociado a los atributos naturales construidos por el hombre se planteó con tal lucidez hace más de cien años, es una fuente de referencia que debería ser revisada de cara a lo que hoy día el debate contemporáneo sobre patrimonio ha denominado como Paisaje Histórico Urbano (UNESCO, 2011) y Parques Históricos Urbanos Públicos (ICOMOS-IFLA, 2017) en tanto la artificialización de la naturaleza mediante la noción de territorio como dominación, y la de paisaje, como representación.

Esta absoluta contemporaneidad y vigencia de Dvořák nos recuerda hoy que las visiones tecnocráticas y economicistas de la conservación deben ser equilibradas desde un sentido profundamente humanista, donde el *ethos* colectivo se reconozca en los esfuerzos por conservar, donde la tutela devenga en una historia del arte operativa.

### Traducción: movilizar el patrimonio

Introducir textos inéditos en español de Max Dvořák, Georg Dehio y Alois Riegl (Lehne, 2010: 69-80) se asemeja a un gesto tan erudito como académico, lo que podría consumir su utilidad para engrosar las referencias de un campo de producción intelectual que antes de la *Carta de Venecia* (1964) parecería no ofrecer nada novedoso en nuestro siglo XXI.

Sin embargo, cuando vinimos a México a celebrar los 50 años de la *Carta de Venecia* convocados por la Dirección de Patrimonio Mundial del INAH (López y Vidargas, 2014), nos dimos cuenta de que la mentada carta distaba de incorporar y asumir completamente el estado del debate previo a ella. Más bien pareciera que sólo fue un punto de vista consensuado y legitimado desde las referencias de sus convocantes y suscriptores. En definitiva un sesgo, como cualquiera que detenten estos documentos del epistolario deontológico tan populares entre los especialistas de la conservación patrimonial.

El tantas veces invocado *edictum* “traduttore, traditore”, literalmente “traductor, traidor”, resulta ser un verdadero oximorón, ya que incluso desde esa literalidad en su versión directa supone la prístina utilidad de lo primero a riesgo de un desvío malintencionado del segundo. De ese modo, traducir es un esfuerzo por comprender e iluminar, mientras traicionar es un esfuerzo por desviar y oscurecer.

Cualquier discusión disciplinar que venga instalada en una lengua plantea el problema de la traducción. La voluntad de traducir, lejos de tener una actitud sumisa y obsecuente para con la lengua original del texto que sostiene el discurso, es una práctica que desarrolla la hospitalidad como forma de hacer productiva la reciprocidad. De ese modo se traduce por curiosidad y por necesidad. La necesidad de entender al otro entre nosotros. Tal vez para copiar, asumir y eventualmente reelaborar. En todos los casos no se actúa desde una mala fe asociada a la práctica de la traición. Más bien al contrario, la fortuna crítica de buena parte de nuestros acervos intelectuales tiene como afluente las traducciones de textos. Si Riegl nos resulta un poco familiar, es porque desde hace 30 años disponemos de una traducción al español de su texto más fundamental (Riegl, 1987). Y si Dvořák es un autor lejano para muchos de nosotros, es porque simplemente no lo habíamos traducido. De Dehio ni hablar, estaba sólo presente en las referencias de aquellos más eruditos entre nosotros. Traducir es, entonces, una tarea estructural que puede generar grandes inflexiones (Grimoldi, 2015: 13-18).

Del *Catecismo de los monumentos* de Dvořák conocemos la traducción italiana (Dvořák, 1972) y la portuguesa (Dvořák, 2008), además de la versión alemana editada por Sandro Scarrocchia (Dvořák, 2012) en el contexto de una completa antología sobre los textos patrimonialistas del historiador del arte bohemio. Desde la perspectiva de su aporte a la historiografía del arte, contamos con algunos estudios críticos y parte del *corpus* (Kultermann, 1996; Podro, 2001).

De la traducción al español que presentamos en este número de *Conversaciones*, lo que más llama nuestra atención son las declinaciones de la palabra “monumento”. Si enlistáramos todas las formas en que aparece compuesta, asociada, adjetivada y caracterizada la palabra en lengua alemana *Denkmal* (monumento) en los textos de estos tres autores, nos encontraríamos con que hay que tener **cuidado** de ellos (*Denkmalpflege*). Hay que **protegerlos** (*Denkmalschutz*). Evitar los **sacrilegios** en su contra (*Denkmalsfrevel*). Y debemos construir las condiciones de su **salvaguardia** (*Denkmalbewahrung*), por medio de instituciones colegiadas, como los **consejos** de administración (*Denkmalrat*), para que finalmente se visibilice el **culto** a los monumentos (*Denkmalkultus*). Sin embargo, creemos que el más interesante de los

“denkmalismos” leídos en estos textos es *Denkmalsfreundschaft*, traducido como amistad por los monumentos. Una amistad entendida como una responsabilidad cívica, como una interpelación al bien común desde los valores que se construyen con base en los atributos de unas preexistencias físicas, que son el índice de un significado mayor que permite convocar una idea de comunidad.

Si el lenguaje construye realidad, o mejor, como sentencia el filósofo vienés Wittgenstein: “el significado es el uso”, será precisamente la construcción del contexto para el significado de estas palabras sobre lo que traten los esfuerzos de autores que piensan y escriben en lengua alemana.

Por un lado nuestro conocido Riegl, y por otro, nuestro nuevo reconocido Dvořák, son quienes levantan convicciones derivadas de su trabajo disciplinar, las que son absolutamente pertinentes de traducir en momentos en que el patrimonio es reconocido como un sinónimo de bien común (Younès, 2016: 259-263; Dezzi Badeschi, 2017: 88-90). Así es como lo queremos entender en el siglo XXI, desde las convicciones señeras de quienes pensaron la necesidad de difundir principios y establecer certezas, por medio de un catecismo que se nos hace cada vez más necesario volver a revisar para movilizar sus dogmas al servicio de los desafíos, presentes y futuros.

\*

#### Referencias

Allais, Lucia (2017) “Docu Monument”, in: Brooke Holmes y Karen Marta (eds.), *Liquid antiquity*, DESTE Foundation for Contemporary Art, Genève, pp. 258-261.

Cacciari, Massimo (1989) *Hombres póstumos: la cultura vienesa del primer novecientos*, Península, Barcelona.

De Nordenflycht, José (2012) “The heritage turn: local communities in global contexts”, in: Wilfried Lipp, Josef Stulc, Boguslaw Szmygin, Simone Giometti (eds.), *Conservation turn. Return to conservation. Tolerance for change. Limits of change*, Polistampa, Firenze, pp. 162-167.

De Nordenflycht, José (2013) “Responsabilidad y bien común: un futuro para el patrimonio”, in: Salvatore Settis, *Paisaje, patrimonio cultural, tutela: una historia italiana*, Universidad de Valparaíso, Valparaíso, pp. 7-14.

Dezzi Badeschi, Marco (2017) “Heritage”, in: Chiara Dezzi Badeschi (a cura di), *Abbedeceddario minimo Ananke. Cento voce per il restauro*, Altralinea Editori, Firenze, pp. 88-90.

Dvořák, Max (1972) *Catechismo per la tutela dei monumenti*, Italia Nostra, Inserto Redazionale, Estratto de la Rivista Paragone n° 257 per concessione Della casa Editrice Sansoni, Officine Grafiche, Firenze.

Dvořák, Max (2008) *Catecismo da preservação de monumentos*, Ateliê Editorial, Sao Paulo.

Dvořák, Max (2012) *Schriften zur Denkmalpflege*, Böhlau Verlag, Wien.

Grimoldi, Alberto (2015) “Traduzioni e traduttori: le parole e le cose. La fortuna de Riegl, nell’ intreccio di lingue e interpretazione”, *Ananke* (74): 13-18.

Kultermann, Udo (1996) *Historia de la historia del arte. El camino de una ciencia*, Akal, Madrid.

Lehne, Andreas (2010) "Georg Dehio, Alois Riegl, Max Dvořák – a threshold in theory development", in: Michael S. Falser, Wilfried Lipp y Andrzej Tomaszewski (eds.), *Conservation and preservation. Interactions between theory and practice. In memoriam Alois Riegl (1858-1905)*, Polistampa, Firenze, pp. 69-80.

Loos, Adolf (1993) "Directrices para una administración del arte" (1919), *Escritos II 1910/1932*, El Croquis Editorial, Madrid.

López, Francisco y Francisco Vidargas (eds.) (2014) *Los nuevos paradigmas de la conservación del patrimonio cultural, 50 años de la Carta de Venecia*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Otero-Pailos, Jorge (2014) "Preservation", in: Michael Kelly (ed.), *Oxford encyclopedia of aesthetics*, Oxford University Press, Oxford-New York, pp. 291-296.

Papi, Federica (2017) "La tutela dei beni artistici a Roma al tempo di Winckelmann", in: Eloisa Doderò y Claudio Parisi (a cura di), *Il tesoro di antichità. Winckelmann e il Museo Capitolino nella Roma del Settecento*, Gangemi Editore, Roma.

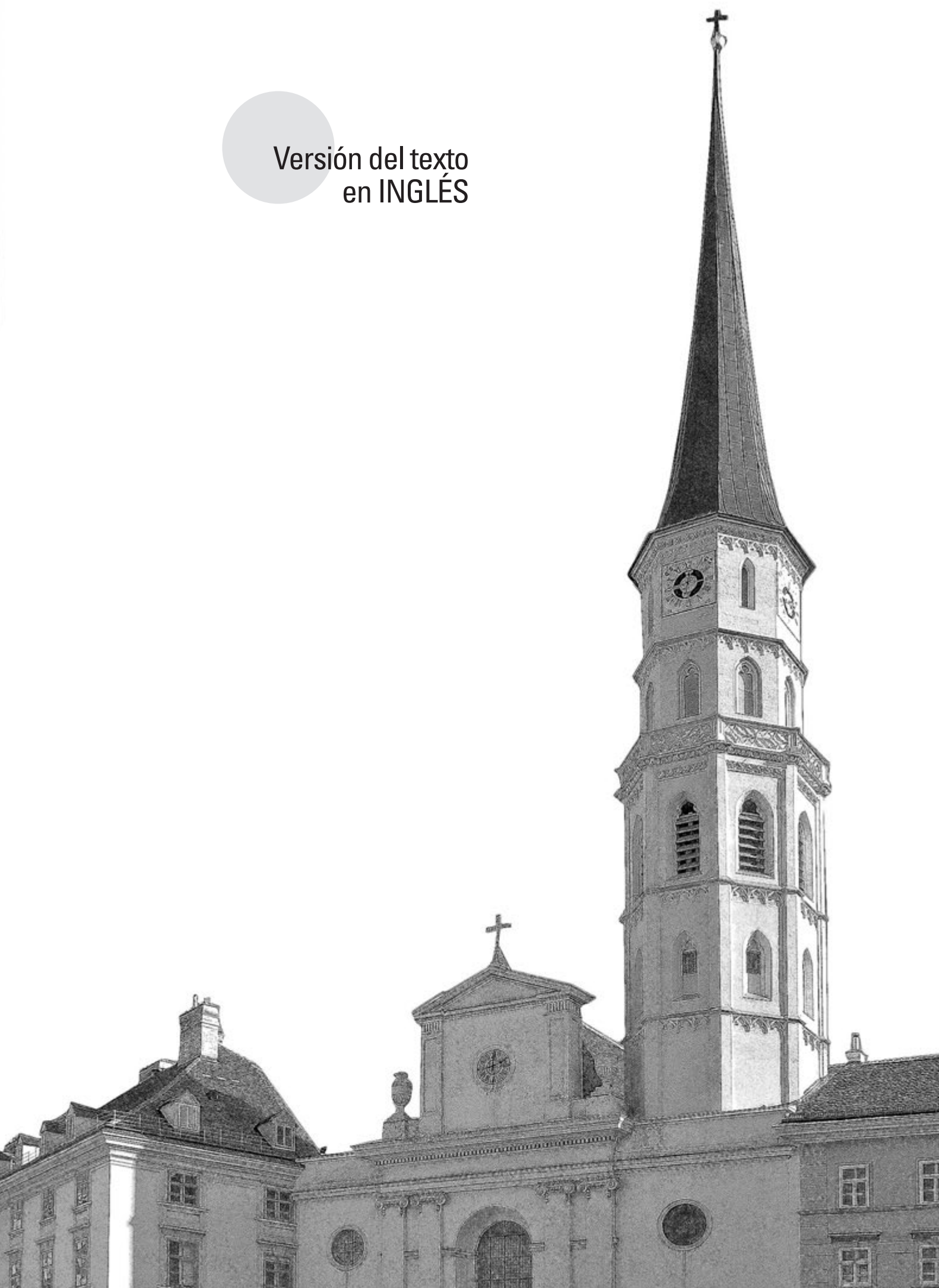
Podro, Michael (2001) *Los historiadores del arte críticos*, Antonio Machado Libros, Madrid.

Riegl, Alois (1987) [1903] *El culto moderno de los monumentos. Caracteres y origen*, trad. Ana Pérez López, Visor, Madrid.

Scarrocchia, Sandro (2009) *Max Dvořák Conservazione e Moderno in Austria (1905-1921)*, Franco Angeli, Milano.

Younès, Chris (2016) "Heritage", in: Sara Marini e Giovanni Corbellini (a cura di), *Recycled theory. Dizionario illustrato*, Quodlibet, Macerata, pp. 259-263.

Versión del texto  
en INGLÉS



# Heritage catechism: conviction, discipline and translation

JOSÉ DE NORDENFLYCHT CONCHA<sup>1</sup>

## **Abstract**

*If art history is the first methodological moment of monumental conservation, then the role of art historians in the construction of a conservation culture during the 20<sup>th</sup> century will be foundational. Understanding the validity of Dvořák's thought from the account of his critical development is an opportunity offered by his translation. Not only as the resource to facilitate the philological knowledge of a specific source, but also by pondering his contributions from the German language, and generating concepts that become convictions and theories. Considering that as a contemporary of Riegl, of whom we do have pre-existing translations into Spanish, it places us beyond the dogmas that feed his partial dissemination in limited and sectorial invocations, that dissociate technical and specialized work from its social and community meaning. Based on this, our reading of the contribution of Dvořák focuses on two topics. The first in relation to the scale of the monumental heritage, considering an early approach of the environmental concerns derived from the heritage landscape as an integration of cultural and natural attributes. And the second refers to an ethical position in the work of the art historian, who contributes arguments and develops a collective conscience about the civic friendship towards monuments, understood as an expression of common good.*

**Keywords:** Art history, heritage deontology, theory of conservation, translation.

*Decisive modifications of the urban landscape can only be made for practical purposes, never for aesthetic reasons, since these are subject to evolution, and as we have always made mistakes, we will continue to err in the future.*

*And, although we recognize our mistakes, we will not be able to reconstruct the monuments of the past that we previously destroyed.*

Adolf Loos (1993: 122)

## **Conviction: heritage is always today**

If the most iconoclastic forerunner of rationalist architecture declares the necessary responsibility toward a heritage threatened by possible interventions that they could be subject to, we are in the presence of convictions that go beyond the sphere of sectorial specialists and that respond to a broad understanding of the contribution of heritage to culture planning. This discards the ease with which those superficial interpretations of modernization processes are made, in which heritage is considered to be a barrier to development, and fix, on the contrary, the idea that heritage is the basis for sustainable development.

---

<sup>1</sup> This article is part of preliminary results of project no. 3160017 financed by CONICYT, of which the author is the primary researcher.

The conviction that mobilizes a sustainable development agenda, and which today seems even obvious to us, implies an openness to viewing heritage issues as cultural phenomenon that transcend the limited efforts of those of us who work daily to safeguard it. This, perhaps, was one of the greatest contributions that took place during the historical moment of Vienna at the end of the century, when written convictions appeared on the shared responsibility that this effort implies, given that the culture of conservation claimed by some should turn into a heritage culture.

This heritage turn of culture (De Nordenflycht, 2012) has its foundation in texts that move from conviction to action, given that they activate the foundation of a public policy and also a professional deontology, on which we have had a sustained discussion during the 20<sup>th</sup> century.

Therefore, if the Austrian architect Loos published these observations only a few years after the text of the Bohemian art historian Max Dvořák (1888-1999) entitled *The Preservation Catechism* (*Katechismus der Denkmalpflege*), it was not a coincidence. The way we believe Dvořák understood “doing catechism” is far from repeating the formula of the dogma, and instead appeals to the construction of meaning.



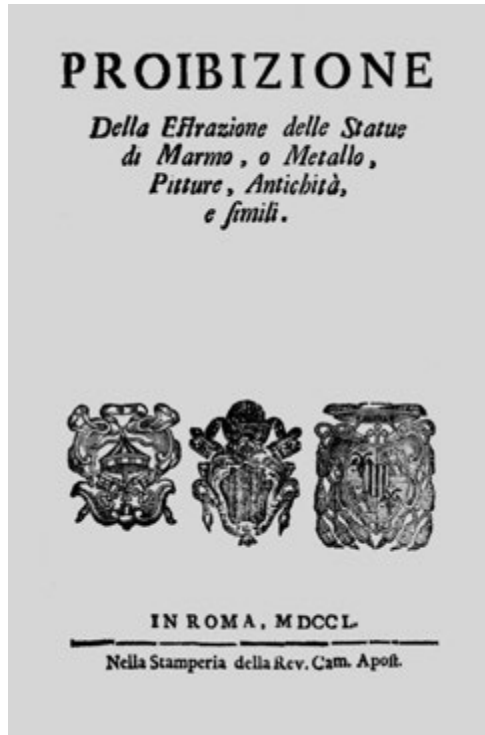
ADOLF LOOS  
Portrait, 1903.  
Image: Public domain.

We know that long before him, the intransigence or intolerance of the “heritage dogma” had become operative principles. Let us remember the famous *Proibizione della estrazione delle statue di marmo, o metallo, pitture, antichità e simili*<sup>1</sup>, which was drafted in 1750 by the *camarlengo* of Pope Benedict XIV (Papi, 2017: 211-218), and which sanctioned the idea that

---

<sup>1</sup> “Prohibition of the extraction of statues in marble, or metal, paintings, antiquities and similar objects”.

in the efforts to protect the heritage, prohibition would be the preferred formula. Therefore, controlling what is heritage will be associated with the restrictions of a number of elements that do not belong to anyone, but at the same time belong to everyone. In other words, they are part of the common good.



#### PROIBIZIONE

*Image: Public domain.*

Hence the paradox is that prohibition is used as a means to permit it. Functional use and its eventual value of change is denied in order to open the possibility that the validity of its use as heritage be determined by future generations. It is prohibition that attempts to prevent present decisions in order to pass them on to an unlikely future. In this manner, heritage tries to control the future, which from the political and economic point of view, generates discomfort: the discomfort of presentism.

So the sense of what Dvořák invokes is not: think about the future based on what we try to know about the past. Instead it is the other way around: to know and interpret the future you have to think about the past.

Contemporary heritage is that which brings together all times. It is always today if our contemporary look reactivates the value of that which is preexisting, otherwise we would be assuming anachronistic values to try to defend old objects, and what it raises is rather the opposite: contemporaneous values that contain antiquity as recognition of their potential future value of future.

Collective memory is part of human dignity; this ethical question transcends the formalist question of beauty, understood as a mono-value attribute associated with the eventual artistic condition of a cultural asset. This is what the contemporary debate about heritage has shown through the committed work of art historians who base their opinions on authors like Salvatore Settis, who undoubtedly inspire the work of many of their colleagues (De Nordenflycht, 2013), but at the same time were inspired by other authors of which we do not know as much as we should.



Beyond the disciplinary biases, the corporate defenses and the positions of the trade associations, it is art historians who also build an operative knowledge, and that is why the rereading of Dvořák is an opportunity.

#### **Discipline: heritage art historians**

Art historians are not conservationists. We could become conservationists. However, the thing we cannot renounce is heritage. Therefore, the formula should state that art historians are indeed dedicated to heritage.

With a time lapse of more than a century since the texts of the art historians we are presenting in this volume, to declare that the first methodological moment of the intervention on heritage is historical research is very clear among those who practice the discipline. However, our colleagues from other disciplinary backgrounds have to be continually reminded of this, not because of ignorance or lack of knowledge, but rather the contrary. We know far too well that this is so and, therefore, the requirement for precision in cataloguing monuments, which should be reasoned out and definitive in the heterotopic 19<sup>th</sup> century, will also have as a counterpart the catalogs of those monuments that have been lost (*monumenta deperdita*).

The *monumenta deperdita* is the origin of a tradition about the remnant of the iconoclasm that we now call Heritage in Danger, or, as we should instead point out, is devastated by that danger. The potential of the culture of conservation based on risk management, risks that were inevitable whenever it became obvious that the actions of societies were the sources of said risk, in an artificial world where there are no natural risks, only bad decisions that are associated with natural variables that accelerate the obsolescence of cultural artifacts.

If my declared object of study is threatened, or even on the verge of disappearing, it is only logical to think of its destiny as a methodological problem. If art history is the first methodological moment for a monument's conservation, this logic is an unavoidable responsibility for a generation of art historians who carry out their work from what were the vast territories of the Austro-Hungarian Empire. And we say vast not for so much in the geographical sense, but also for cultural reasons. In a moment of "posthumous men" – according to Cacciari (1989) – which as we have already seen with Loos, this has been widely substituted by the recognition of a culture planning that promotes the review of modernity in the light of a cultural tradition.

In this context, the great problem of art history during its first century of institutionalized existence is its excessive nationalism. To the extent that in the early 20<sup>th</sup> century, the great challenge of researchers and authors who signed their research in books and catalogs was to create a corpus of study that would conform to the idea of a national art school. In them, the triumph of each art history would be the stories headed by the Italian School, the French School or the Dutch School, and so on depending on the case. In fact, public policies to promote the arts in Latin American countries would aim at building their own national schools (Otero-Pailos, 2014: 291-296).

The catalogs of monuments are configured as long as the construction of the instrument, its application and evaluation are coherent according to the fields of a record sheet that must be declared, when establishing certainties with respect to attributes configured from empirical, concrete and authentic realities. Based on this, "narrating" the monument will mean conserving the action and building *documonuments* (Allais, 2017: 258), the task of the art historian.

This understanding of the complexity of the disciplinary contribution of art history to the field of heritage conservation confirms the advantages to reading the complete work of Dvořák. Such a task was undertaken by the architect Sandro Scarrocchia, editor of the compendium of texts by Dvořák on heritage, who has made available to other readers not only the original material of the Bohemian author, but who has also given us an extensive monographic study on the subject both in the volume in German and in a book in Italian (Scarrocchia, 2009).

Starting with his indispensable guidance throughout the work of Dvořák, which is contextualized in the political moment of the reforms of the ill-fated Archduke Franz Ferdinand, and until the critical fortune of his reception and impact in Italy in the journal *Paragone* and the translation of the *Catechism of monuments*, a wide range of references, drifts and relations of his contribution to cultural reflection and political action is configured.



PARAGONE  
Image: Public domain.

In the midst of all this, the possible genealogy that can be established from the *Kunsttopographie* proposed by Gottfried Dehio, Paul Clemen and Max Dvořák to the *Gartenkunst als Gartendenkmalpflege* (Scarrocchia, 2009: 47-ff) is especially relevant, where, if we consider that this environmental approach to valuing the cultural landscape associated to the natural attributes built by man was presented with such clarity over a hundred years ago, it becomes source of reference that should be reviewed in the face of what today's contemporary debate about heritage has named as a Historic Urban Landscape (UNESCO, 2011) and Historic Urban Public Parks (ICOMOS-IFLA, 2017), both in artificialization of nature through the idea of territory as domination, and the idea of landscape as representation. This absolute contemporaneity and validity of Dvořák reminds us today that the technocratic and economic views of conservation must be balanced from a deeply humanist sense, where the collective ethos is recognized in the efforts to conserve where care becomes a history of operative art.

### Translation: mobilizing heritage

Introducing unpublished texts in Spanish by Max Dvořák, Georg Dehio and Alois Riegl (Lehne, 2010: 69-80) would appear to be a gesture that is scholarly as well as academic, which could consume its usefulness to swell the references of a field of intellectual production from before the *Venice Charter* (1964), which would seem to offer nothing new in our 21<sup>st</sup> century.

However, when we came to Mexico to celebrate the 50<sup>th</sup> anniversary of the *Venice Charter*, convened by INAH's World Heritage Office (López y Vidargas, 2014), we realized that the aforementioned Charter was far from incorporating and fully assuming the status of the debate prior to its existence. It would rather seem to have only been a consensual and legitimized point of view from the references of its conveners and subscribers. In short, a bias, as any that may be contained in these documents deontological charters which are so popular among heritage conservation specialists.

The so often invoked *edictum*: "Traduttore, traditore", literally meaning: "Translator, traitor", turns out to be a true oxymoron, since even from that literalness in its direct version, it supposes the pristine utility of the first one at the risk of a malicious detour of the second one. In that way, translating is an effort to understand and enlighten, while betraying is an effort to divert and obscure.

Any disciplinary discussion that comes installed in a specific language raises the problem of translation. Far from being a submissive and obsequious attitude towards the original language of the text that sustains the discourse, the will to translate is a practice that develops hospitality as a way of making reciprocity productive. In this way, one translates due to curiosity and due to necessity ... the need to understand the others among us ... maybe to copy, assume and eventually rework. In all cases there is no act of bad faith that is associated with the practice of betrayal. On the contrary, the critical fortune of a large part of our intellectual collections has been attributed to the translations of texts. If Riegl is slightly familiar, it is because for the last thirty years we have had a Spanish translation of his most fundamental texts (Riegl, 1987). And if Dvořák is a distant author to many of us, it is simple because we had not translated it. In the case of Dehio, he was only present in the references of those most learned among us. Therefore, translating is a structural task that can generate great inflections (Grimoldi, 2015: 13-18).

From the *Catechism of monuments* by Dvořák, we know the Italian (Dvořák, 1972) and Portuguese (Dvořák, 2008) translations, in addition to the German version edited by Sandro Scarrocchia (Dvořák, 2012) in the context of a complete anthology on the heritage texts of the Bohemian art historian. From the perspective of his contribution to the historiography of art we have some critical studies and part of the corpus (Kultermann, 1996; Podro, 2001).

From the Spanish translation presented in this issue of *Conversaciones*, what most attract our attention are the declensions of the word "monument." If we list all the forms in which this word appears composed, associated, turned into an adjective and characterized in the German language *Denkmal* (Monument), in the texts of these three authors, we would find that we must take **care** of them (*Denkmalpflege*). We have to **protect** them (*Denkmalschutz*). Avoid the sacrileges against them (*Denkmalsfrevel*). And we must build the conditions for their **safeguard** (*Denkmalbewahrung*), through collegiate institutions such as the administrative **councils** (*Denkmalrat*), so that the **cult** of monuments (*Denkmalkultus*) becomes finally visible. However, we believe that the most interesting of the "denkmalisms" read in these texts is *Denkmalsfreundschaft*, translated as: **friendship** to monuments.

A friendship understood as a civic responsibility, as an interpellation to the common good from the values that are built on the basis of the attributes of physical pre-existences, which are the index of a greater meaning, that allows to convoke an idea of community.

If language constructs reality, or rather, as the Viennese philosopher Wittgenstein says: "the meaning is the use," it will be precisely the construction of the context of the meaning of these words on which the efforts of authors who think and write in German language will focus.

On one hand, our well-known Riegl and on the other our new renowned Dvořák, are those who raise convictions derived from their disciplinary work, which are absolutely relevant to translate at times when heritage is recognized as a synonym of common good (Younès, 2016: 259-263; Dezzi Badeschi, 2017: 88-90). That is how we want to understand them in the 21<sup>st</sup> century, from the convictions of those who thought the need to disseminate principles and establish certainties, through a catechism that makes it increasingly necessary to revisit and mobilize their dogmas at the service of present and future challenges.

\*

#### References

- Allais, Lucia (2017) "Docu Monument", in: Brooke Holmes y Karen Marta (eds.), *Liquid antiquity*, DESTE Foundation for Contemporary Art, Genève, pp. 258-261.
- Cacciari, Massimo (1989) *Hombres póstumos: la cultura vienesa del primer novecientos*, Península, Barcelona.
- de Nordenflycht, José (2012) "The heritage turn: local communities in global contexts", in: Wilfried Lipp, Josef Stulc, Boguslaw Szmygin, Simone Giometti (eds.), *Conservation turn. Return to conservation. Tolerance for change. Limits of change*, Polistampa, Firenze, pp. 162-167.
- de Nordenflycht, José (2013) "Responsabilidad y bien común: un futuro para el patrimonio", in: Salvatore Settis, *Paisaje, patrimonio cultural, tutela: una historia italiana*, Universidad de Valparaíso Editorial, Valparaíso, pp. 7-14.
- Dezzi Badeschi, Marco (2017) "Heritage", in: Chiara Dezzi Badeschi (a cura di), *Abbedeceddario minimo Ananke. Cento voce per il Restauro*, Altralinea Editori, Firenze, pp. 88-90.
- Dvořák, Max (1972) *Catechismo per la tutela dei monumenti*, Italia Nostra, Inserto Redazionale, Estratto de la Rivista Paragone n° 257 per concessione Della casa Editrice Sansoni, Officine Grafiche, Firenze.
- Dvořák, Max (2008) *Catechismo da preservação de monumentos*, Ateliê Editorial, Sao Paulo.
- Dvořák, Max (2012) *Schriften zur Denkmalpflege*, Böhlau Verlag, Wien.
- Grimoldi, Alberto (2015) "Traduzioni e traduttori: le parole e le cose. La fortuna de Riegl, nell'intreccio di lingue e interpretazione", *Ananke* (74): 13-18.
- Kultermann, Udo (1996) *Historia de la historia del arte. El camino de una ciencia*, Akal, Madrid.
- Lehne, Andreas (2010) "Georg Dehio, Alois Riegl, Max Dvořák - a threshold in theory development", in: Michael S. Falser, Wilfried Lipp y Andrzej Tomaszewski (eds.), *Conservation and preservation. Interactions between theory and practice In memoriam Alois Riegl (1858-1905)*, Polistampa, Firenze, pp. 69-80.
- Loos, Adolf (1993) "Directrices para una administración del arte" (1919), *Escritos II 1910/1932*, El Croquis Editorial, Madrid.
- López, Francisco y Francisco Vidargas (eds.) (2014) *Encuentro Internacional Los nuevos paradigmas de la conservación del patrimonio cultural, 50 años de la Carta de Venecia*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.
- Otero-Pailos, Jorge (2014) "Preservation", in: Michael Kelly (ed.), *Oxford encyclopedia of aesthetics*, Oxford University Press, Oxford-New York, pp. 291-296.
- Papi, Federica (2017) "La tutela dei beni artistici a Roma al tempo di Winckelmann", in: Eloisa Doderò y Claudio Parisi (a cura di), *Il Tesoro di Antichità. Winckelmann e il Museo Capitolino nella Roma del Settecento*, Gangemi Editore, Roma.
- Podro, Michael (2001) *Los historiadores del arte críticos*, Antonio Machado Libros, Madrid.
- Riegl, Alois (1987) [1903] *El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen*, trad. Ana Pérez López, Visor, Madrid.
- Scarrocchia, Sandro (2009) *Max Dvořák Conservazione e Moderno in Austria (1905-1921)*, Franco Angeli, Milano.
- Younès, Chris (2016) "Heritage" in: Sara Marini e Giovanni Corbellini (a cura di), *Recycled theory. Dizionario illustrato*, Quodlibet, Macerata, pp. 259-263.



LORETE MATTOS



## LORETE MATTOS

Es conservadora-restauradora de libros y documentos. Graduada en Artes Plásticas por la Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Especialista en conservación y restauración de libros y documentos por la Universidade Federal do Paraná (UFPR). Realizó sus actividades en la Colección Eicehnberg de Obras Raras de la UFRGS hasta 2015. En la actualidad realiza una formación psicoanalítica en el Centro de Estudos Psicanalíticos de Porto Alegre – CEPdePA

Portada interior: RUA DOS JUDEUS

*Imagen: Dominio público.*



# O encontro da conservação de bens culturais e a psicanálise: uma metáfora possível

LORETE MATTOS

## **Resumo**

*Levanta questões que afetam a conservação de patrimônio cultural atualmente e já eram tratadas nos textos de Riegl e Dehio no início do século XIX. Trata das contradições e antagonismos existentes na conservação e restauração de bens culturais. Discute a falta de definições claras quanto aos conceitos envolvidos, as dificuldades de implementação de uma política consensual de defesa do patrimônio e questões ligadas a educação patrimonial. Reflete sobre os objetivos da conservação do patrimônio cultural e os desencontros entre a teoria e a técnica. Relaciona os valores atribuídos à significância dos bens culturais para os indivíduos. Apresenta a metáfora arqueológica de Freud e uma tentativa de entender as questões relacionadas à conservação de patrimônio cultural através da ótica da psicanálise.*

**Palavras chave:** *Conservação, restauração, patrimônio cultural, psicanálise.*

A conservação de bens culturais é um campo em constante avanço, mas que carrega contradições e antagonismos desde que surgiu. A atuação do conservador-restaurador suscita discussões intermináveis: conceitos, políticas, critérios, soluções, técnicas, filosofias, intenções, extensão, profundidade, entre outros, são temas que acaloram discussões em congressos, seminários e encontros, atravessados por questões mais abrangentes como história, estética, cultura, ciência, legitimidade, autenticidade, significância, relevância, representatividade, etc.

No Brasil os desafios começam pelo próprio nome da nossa profissão e dizem respeito a nossa identidade profissional: somos conservadores-restauradores, somos conservadores e restauradores ou seremos conservadores ou restauradores? Qual a formação requerida? Qual o perfil do profissional? Qual o nosso mercado de trabalho? Temos uma base conceitual comum? Podemos aplicar os princípios e conceitos estabelecidos para conservação e/ou restauração de arquitetura para outros materiais? É possível pensar a conservação e/ou restauração de um documento da mesma maneira que se pensa a conservação e/ou restauração de um filme?

Estas são algumas das questões que provocam intensos debates em congressos, seminários e encontros e para as quais não temos respostas definitivas. Uma intenção aqui, uma proposta ali, mas não existe consenso, seguimos em busca de uma unidade que sequer sabemos se é possível.



PORTO ALEGRE, VISTA AÉREA, 1900. Imagem: Domínio público.

Vivemos tempos tão contraditórios quanto os descritos por Georg Gottfried Dehio em seu texto de 1905, *La protección y el cuidado de los monumentos en el siglo XIX*. A questão central que ele coloca poderia facilmente ser colocada nos dias de hoje: o equilíbrio entre teoria e técnica, ou, se poderia dizer, a falta de equilíbrio entre o discurso e a ação. No Brasil a profissão de conservador-restaurador de bens móveis não é regulamentada e recentemente o cargo de restaurador foi extinto em várias instituições federais. Proliferam cursos de pequena duração prometendo habilitar pessoas a executar procedimentos técnicos sem as ferramentas conceituais adequadas para tomada de decisão. Convivemos com profissionais mal formados realizando intervenções automatizadas e sem fundamentação, faculdades de conservação e restauração estruturadas, mas que não recebem recursos adequados e associações que lutam para se manter ativas e poder fazer a ponte entre os profissionais e a sociedade e entre os profissionais e seus pares.

Um quadro bem diferente do que Dehio projetava. Ele mantinha uma esperança de que o século XX não repetisse as intervenções desastrosas que foram realizadas no século XIX, período em que os conceitos estavam ainda mais fragilmente estabelecidos. Adentrando o século XXI percebemos que ainda há um grande caminho a trilhar. Para Dehio, um historiador da arte, o mais adequado seria conservar e não restaurar. E, embora este conceito ganhe cada vez mais adeptos e seja cada vez mais difundido, Dehio, se ainda estivesse vivo (faleceu em 1932), estaria certamente decepcionado. Ao final do século XX não tínhamos situações muito diferentes àquelas do seu início. Se o avanço tecnológico conseguiu nos oferecer uma gama maior de possibilidades técnicas, da radiação gama à nanotecnologia, não avançamos muito nas questões conceituais e não chegamos a um consenso sobre qual a melhor forma de proteger o nosso patrimônio.





BODO EBHARDT DURANTE  
A RESTAURAÇÃO  
DO HOHKÖNIGSBURG

Imagem: Domínio público.

Em *Nuevas corrientes en el cuidado de los monumentos* Alois Riegl faz uma análise do pensamento de Dehio e do arquiteto alemão Bodo Ebhardt, que tinham discursos diametralmente opostos, e sugere que possa haver uma via intermediária:

*[...] nos han acostumbrado desde hace mucho tiempo a considerar la posición de los arquitectos creativos y aquella de los historiadores de arte que se oponen por principio a cualquier intervención en los monumentos, como dos extremos, entre los cuales sin duda debe encontrarse un equilibrio para una práctica respetuosa pero realista del cuidado de los monumentos. Teniendo en cuenta que ambas partes comparten el mismo objetivo, por supuesto no se puede omitir a priori el pensamiento que, con buena voluntad, se podría encontrar por lo menos un punto medio entre ambos extremos, que no podría ser más que beneficioso (Riegl, 2018: 63).*

Se considerarmos que o objetivo a que Riegl se refere é a conservação dos monumentos, cabe questionar o que exatamente queremos conservar? Fala-se em aspectos históricos, artísticos, culturais, antiguidade, etc e com isto estamos falando em valores. O que faz com que um prédio, um documento, um quadro, uma ruína, um livro, um filme ou qualquer outro artefato deva ser conservado? Atribuímos valores e associamos valores para encontrar um significado que faça com que aquele bem deva permanecer acessível às gerações futuras e isto vai além da materialidade.



CASTELO AGSTEIN. Imagem: Domínio público.

Esta compreensão, amplamente estudada e discutida por conservadores-restauradores e por estudiosos de memória social é, frequentemente, deficitária naqueles com poder de decisão e influência. Nosso patrimônio cultural mais importante está, em geral, aos cuidados do Estado que deveria atuar como fiel depositário e zelar pelos bens que pertencem a todos nós, mas nem sempre esta é a realidade. Quando a direção de instituições encarregadas da guarda e conservação de patrimônio é ocupada politicamente por burocratas alheios às intrincadas questões que atravessam esta atividade, cria-se uma condição de alto risco para a manutenção de sítios e coleções. Decisões baseadas em interesses econômicos, eleitoreiros ou qualquer outro que não se ampare no cuidado do que nos representa como cidadãos, podem ter consequências desastrosas. Estes gestores são a expressão máxima de uma população que não teve – e segue não tendo – acesso a uma educação patrimonial minimamente adequada. E Dehio já pontuava em 1905:

*En todas las clases sociales debe penetrar la sensación de que un pueblo que posee tantos monumentos artísticos es un pueblo noble. Sólo cuando el pueblo está instruido sobre los argumentos del tema, entonces puede asumir la responsabilidad de una decisión en el momento en que surja un conflicto entre el presente y el pasado. Nosotros queremos practicar el cuidado de los monumentos sin sentimentalismos, sin pedantería, sin arbitrariedad romántica, como una expresión espontánea y natural de respeto hacia nosotros mismos, y como reconocimiento del derecho de los muertos por el bien de los vivos (Dehio, 2018: 39).*

O final do século XX e início do XXI viu surgir um fenômeno que vem nos impactando sob vários aspectos: a internet. Se por um lado nos possibilitou compartilhar pensamentos e experiências através de um contato instantâneo com colegas de todas as partes e nos deu acesso a uma quantidade quase infundável de informação de qualidade, também permitiu um fluxo enorme de informações e opiniões não especializadas que contribuem para aumentar o

risco ao nosso patrimônio. De fórmulas de limpeza, tutoriais de ‘faça você mesmo’, divulgação de trabalhos feitos por pessoas sem formação e fazendo uso de abordagens equivocadas, até opiniões das mais variadas sobre conservação e restauração. Se, por um lado é interessante porque faz com que os profissionais venham a público expôr e esclarecer sobre a sua atuação, a sua formação e os seus projetos – e isto contribui para a educação patrimonial – por outro provoca uma tensão entre gestores e especialistas em que o resultado nem sempre é o mais adequado do ponto de vista da conservação do patrimônio.

Como conservadores, partimos da convicção de que o ‘como conservar’ está subordinado ao ‘por que conservar’ bem como ao ‘o que conservar’. No entanto restam questões como: conservamos matéria ou conservamos valores? Conservamos um espírito ou um sentimento? Se tivermos clareza sobre o que é e porque estamos intervindo em um objeto poderemos melhor definir como agir e estabelecer os limites da nossa ação – em termos de extensão e profundidade.

Talvez devêssemos, para tanto, tentar entender melhor de que patrimônio estamos falando, qual o seu significado e porque não podemos abrir mão da sua existência. Acreditamos que ao conservar elementos que vem do passado estamos em busca da compreensão do nosso presente para, quem sabe, poder projetar o nosso futuro. É fato sabido que criamos museus para manter a memória e, assim como o fazemos como um modo de júbilo por feitos notáveis de nossos antepassados, também o fazemos para manter presente tempos difíceis e com isso não permitir que se repitam, como é o caso dos Museus do Holocausto e dos Museus da Ditadura que existem em vários locais do mundo. Mantemos também a memória do que é comum, dos modos de vida, dos costumes e hábitos, das pessoas simples e do dia a dia. Para quê?



MEMORIAL DO HOLOCAUSTO, BERLIM. *Imagem: Valerie Magar.*

Ao analisar os posicionamentos dos dois autores – a opção por uma abordagem mais invasiva, caracterizada pela reconstrução defendida por Ehardt em contraponto com a proposta de conservar e não restaurar de Dehio – Riegl transita por estas questões nos ajudando a pensar sobre como e porque intervir nos monumentos.

Sustenta que os aspectos históricos e artísticos, tão amplamente associados aos monumentos não dão conta de justificar porque os conservamos.

*Dehio intuye correctamente que el esquema estético-científico de los “monumentos artísticos e históricos” ya no es aplicable hoy en día, y que el verdadero motivo del culto de los monumentos se basa en un sentimiento altruista que nos impone la piedad como deber interior, es decir, el sacrificio de ciertos intereses opuestos y egoístas. Sin embargo, Dehio interpreta este sentimiento altruista como un sentimiento nacional: “Protegemos al monumento como un elemento de nuestra existencia nacional” (Riegl, 2018: 64).*

No entanto, esta concepção nacionalista não dá conta do choque que nos arrebatava ante a perda de bens pertencentes a outras culturas. Ao que Riegl reconhece como “valor de lo antiguo por sí mismo, prescindiendo de la nacionalidad de sus constructores” e conclui: “Visto bajo este aspecto, seguramente nos aparecerán como una parte de nuestra existencia, pero no de la existencia nacional, sino de aquella humana”.

Riegl acreditava que o que nos motiva a cuidar do patrimônio é um sentimento universal, humano. E para defender esta ampliação da compreensão do patrimônio como um bem concernente à existência humana que transpõe fronteiras, buscou uma analogia com a proteção aos monumentos naturais, que, já naquela época, vinham sendo fonte de preocupação. Uma concepção bastante moderna que só viria a ser regulamentada em 1972 pela UNESCO através da *Convenção para a proteção do patrimônio mundial, cultural e natural*.

Voltamos assim à questão: sobre o que estamos nos referindo quando falamos em conservar nosso patrimônio? Conservamos porque é bonito, porque faz parte da história dos nossos antepassados e conseqüentemente da nossa história? O que nos afeta quando estamos frente a um artefato que atravessou séculos para chegar até nós? E por que muitas vezes valorizamos mais o que vem de outra cultura do que o que nos é mais próximo?

Riegl ainda questiona a validade da busca da beleza ou do valor histórico dos monumentos para definir a sua importância. Segundo ele, a beleza só é acessada por quem tenha uma cultura estética, enquanto que o histórico necessita de uma cultura histórico-científica e, ainda assim, nenhum dos dois é suficiente para explicar o efeito que suscita no espectador moderno. Refere-se a um “sentimiento por sí mismo indefinible, que se manifiesta en una nostalgia insaciable de contemplación de lo ‘antiguo’” (Riegl, 2018: 69). Si contemplamos una casa, nos damos cuenta que es “antigua” y simplemente esto nos llena de placer”.

Considera assim, que há algo mais que nos faz preservar os monumentos, uma percepção de sua importância não apenas para nós, mas para a humanidade e segue, sendo absolutamente coerente com seu tempo e com a efervescência cultural que o cercava:

*Que se haya ignorado durante tanto tiempo este aspecto de la cuestión y que hoy en día se siga desmintiendo con vehemencia, se puede explicar probablemente con el malestar que la persona erudita moderna prueba cada vez*

*que se confronta con algo que no puede comprender con la razón. El observador no quiere reconocer que no es capaz de explicar la sensación que experimenta durante la contemplación de un monumento, y vive así en la ilusión de que el monumento le agrada porque es bello o históricamente interesante* (Riegl, 2018: 69).

Esta sensação inexplicável que Riegl nomina como um sentimento aparece de forma recorrente em seu texto, sinalizando que há algo de humano e de difícil explicação que pode influenciar na maneira como nos relacionamos com os monumentos e que está no cerne do que nos motiva a conservá-los. O mal estar do homem moderno ao qual se refere – e que será desenvolvido por Freud, em 1930, em *O mal estar na civilização* – nos dá uma pista de que poderíamos pensar sobre o cuidado com os monumentos a partir da psicanálise.

Em 1905, enquanto Riegl escrevia *Nuevas corrientes en el cuidado de los monumentos*, Sigmund Freud estava em pleno desenvolvimento da sua teoria psicanalítica e, para tanto, lançava mão, em inúmeras ocasiões, de metáforas tanto da arqueologia quanto da conservação e restauração de sítios e artefatos.

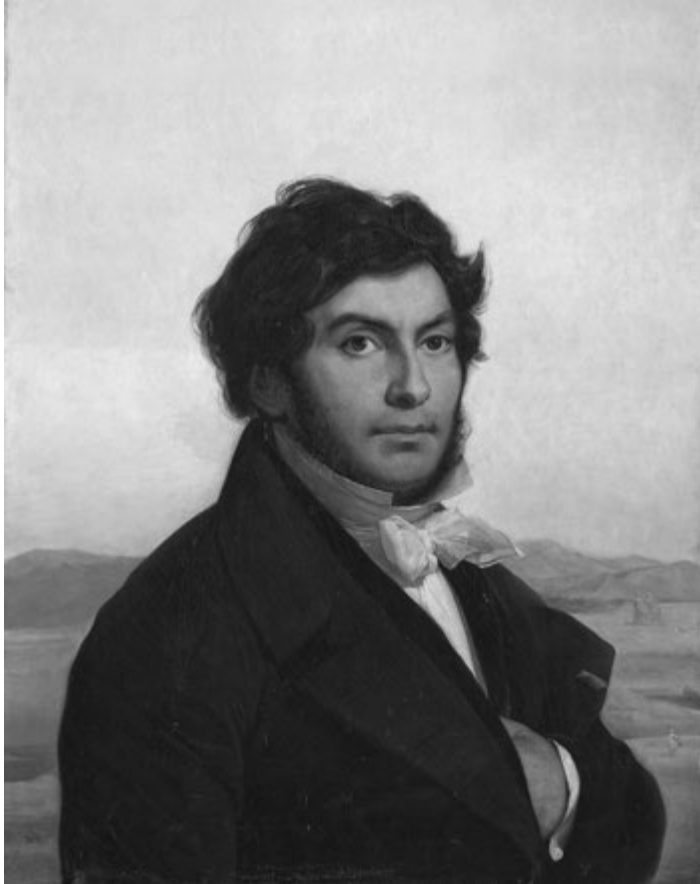
Freud nasceu em 1856 e cresceu em um ambiente intelectual num momento em que a arqueologia estava no auge. Após as campanhas no Egito, no final do século XVIII, e a decifração da Pedra Roseta em 1822, pelo francês Jean-François Champollion, as expedições e estudos arqueológicos alimentavam uma fascinação por antiguidade e pela história antiga além de abrirem caminho para um grande comércio de peças que chegavam à Europa em grande quantidade. Freud era um grande colecionador de antiguidades que comprava com facilidade na Viena do início do século XX. Com isso reuniu uma respeitável coleção e uma biblioteca que, pela sua composição, deixava claro que suas pesquisas “[...] dirigiam-se não apenas às experiências infantis de um indivíduo, mas também às origens da civilização e da cultura” (Botting, 1994: 192).

Freud queria que a psicanálise fosse uma disciplina científica e ao mesmo tempo popular como a arqueologia. Viu nas metáforas arqueológicas uma maneira de tornar a sua teoria simples e acessível.

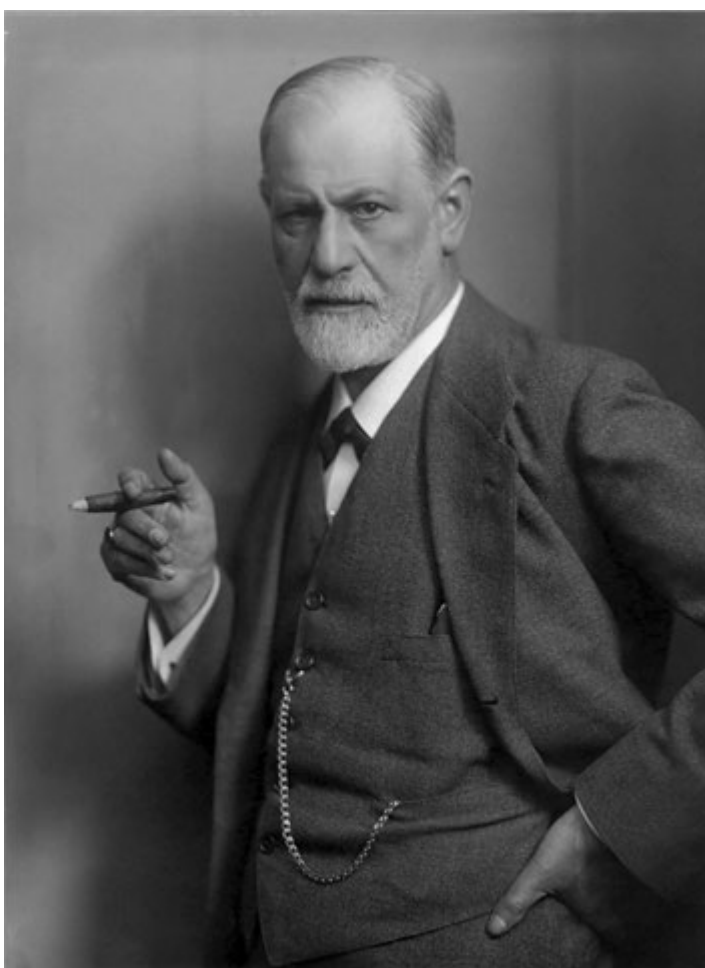
*Aos olhos de Freud, a psicanálise, assim como a arqueologia, era uma investigação heróica de uma realidade lendária. [...] Ambas lidam com a presença e o poder inesperado do passado. Ambas são modos de recordá-lo. [...] Para Freud, a arqueologia e a psicanálise anunciam o mesmo paradoxo fundamental: são ambas formas de recuperar e articular o que permanece vivo – na verdade imortal – e continua a determinar nossa humanidade, ainda que pareça morto, enterrado ou perdido para sempre, permanentemente esquecido. O passado chega mesmo a parecer passível de esquecimento, por ser antiquado ou obsoleto, inadequado ao mundo real do presente e, portanto insignificante* (Kuspit, 1994: 160).

Com isso Freud procurava tornar acessível “[...] o cerne do pensamento psicanalítico, se não os detalhes [...] sua orientação geral” (Kuspit, 1994: 159).

Entendendo a arqueologia como uma disciplina irmã da conservação e considerando as metáforas arqueológicas utilizadas por Freud, poderíamos, numa espécie de pensamento reverso, tentar entender as questões que afetam a conservação de bens culturais através da psicanálise?



FRANÇOIS CHAMPOLLION. Léon Cogniet (1831). *Imagem: Domínio publico.*



SIGMUND FREUD BY MAX HALBERSTADT, CA. 1921. *Imagem: Domínio publico.*

Em *O mal-estar na civilização*, Freud faz uma extensa analogia entre o aparelho psíquico e Roma antiga para demonstrar que, assim como Roma apresenta aspectos de suas várias fases históricas, a psique se compõe estratigraficamente através de camadas de marcas e traços psíquicos que vão se sobrepondo ao longo da existência.

*Façamos agora a fantástica suposição de que Roma não seja uma morada humana, mas uma entidade psíquica com um passado igualmente longo e rico, na qual nada que veio a existir chegou a perecer, na qual, juntamente com a última fase do desenvolvimento, todas as anteriores continuam a viver. [...] Onde agora está o Coliseu poderíamos admirar também a desaparecida Domus Aurea, de Nero; na Piazza dela Rotonda veríamos não só o atual Panteão, como nos foi deixado por Adriano, mas também a construção original de Agripa; e o mesmo solo suportaria a igreja de Maria Sopra Minerva e o velho templo sobre o qual ela está erguida* (Freud, 2011: 13-14).



DOMUS AUREA. Imagem: Valerie Magar.

Esta fantasia descreve uma situação inimaginável para uma cidade: a possibilidade de conservar tudo, uma vez que todas as cidades estão sujeitas a demolições e substituições. Mas através desta imagem tenta representar visualmente um fenômeno que acontece na vida psíquica. Freud complementa dizendo:

*Talvez devêssemos nos contentar em afirmar que o que passou pode ficar conservado na vida psíquica, não tem necessariamente que ser destruído. De toda maneira é possível que também na psique elementos antigos sejam apagados ou consumidos – via de regra ou excepcionalmente – a tal ponto que não possam mais ser reanimados e restabelecidos, ou que em geral a conservação dependa de certas condições favoráveis. É possível, mas nada sabemos a respeito. Podemos tão só nos ater ao fato de que a conservação do passado na vida psíquica é antes a regra do que a surpreendente exceção (Freud, 2011: 15).*

Esta analogia nos permite pensar numa questão básica nas decisões em conservação de bens culturais: a seleção do que poderá ou deverá ser conservado partindo do pressuposto que, uma vez que os bens culturais estão expostos a uma infinidade de agressores, o que chega aos nossos dias é uma fração, nem sempre íntegra, de elementos do passado. Elementos materiais que carregam valores que, por sua vez, lhes confere um significado.

Neste sentido, Dehio nos lembra que a passagem do tempo altera o significado dos bens e, embora tenhamos o suporte material, não teremos mais a percepção do seu significado tal como era percebido por seus contemporâneos. Se através da psicanálise é possível reviver os eventos traumáticos e resignificá-los, quebrando assim uma cadeia de repetições, pensamos que o esforço em conservar os bens de nossos antepassados possa estar a serviço de uma busca identitária dos elos de uma cadeia de significados que possa conferir mais sentido a nossa existência.

Para Kuspit (1994: 162) a “arqueologia simboliza a psicanálise naquilo que ela tem de mais revelador e revolucionário [...]” e complementa:

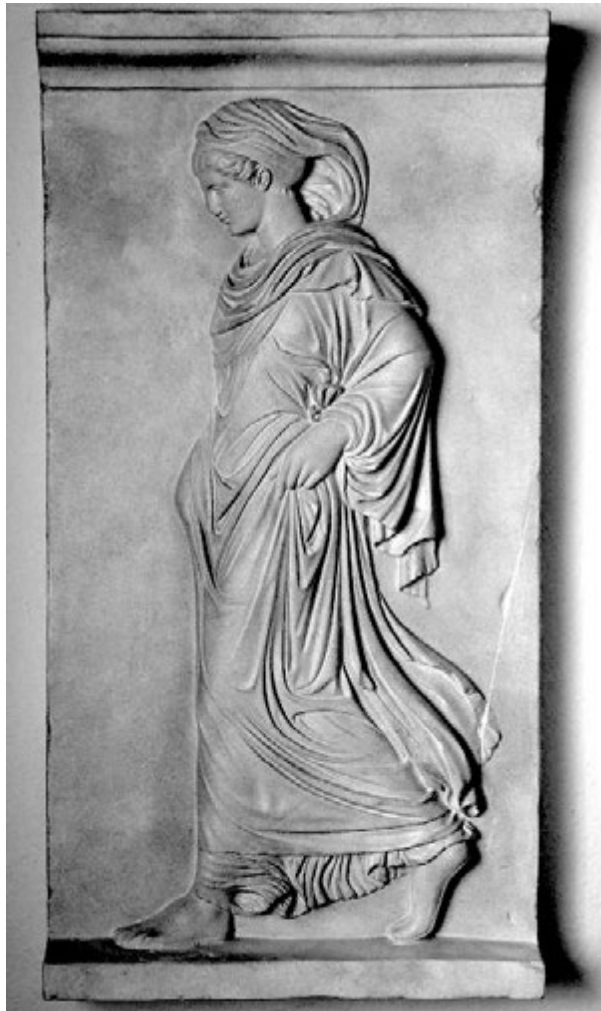
*Para a psicanálise, a vida que ocorre na situação clínica não deve ser entendida em seu valor nominal, mas como local para a escavação da vida passada, de modo a descobrir a sua verdadeira construção. A constante recusa da psicanálise em aceitar o presente como dado conduz diretamente ao seu caráter de empreendimento arqueológico. Além disso, o processo de investigação psico-arqueológica é o começo do processo de mudança psíquica. Pois a investigação arqueológica é um ato preliminar de intervenção, propiciando percepções preliminares. É uma forma de interpretação parcial, ou pré-interpretação, ou sugestão propedêutica da necessidade de mudança. É o incômodo despertar necessário para a aguda consciência plena. O ato de descobrir o passado coloca necessariamente em questão o presente psíquico, prometendo transformações (Kuspit, 1994: 162).*

Assim, podemos pensar que o nosso ato de coletar e conservar bens vem ao encontro de nossa busca por sentido, uma busca por entender como se deu a construção do presente. Buscamos através de partes, muitas vezes muito pequenas, indícios, pistas ou indicações que nos permitam reconstruir o desenvolvimento da humanidade. Quais os passos desta caminhada e em que medida a evolução do pensamento nos conduziu ao que somos hoje.



Se considerarmos válida esta assertiva, como explicar por que, contraditoriamente, é o ser humano que destrói boa parte do patrimônio? Seria um processo voluntário de negação de um passado sofrido e opressor, um processo imposto de cerceamento de identidade, um ciclo natural de destruição e construção ou um recurso inconsciente para ocultar algo que não pode ser suportado?

Prédios, bibliotecas, obras de arte e incontáveis monumentos são destruídos por conflitos políticos, ideológicos, religiosos, ou, simplesmente, para construir o novo no lugar do antigo. Também o descaso, o abandono, a falta de investimento e conservação são uma maneira passiva de destruição, geram marcas que se incorporam ao bem e também contam uma história. Assim são as ruínas que denunciam com mais força os eventos que ali se passaram. Negar esses eventos é falsear a história que nos constitui. Coletando as informações que uma ruína nos apresenta, podemos reconstruí-la virtualmente e, com isso, imaginar como teria sido antes dos eventos que causaram as suas perdas. A reconstrução material apagará traços e vestígios e todo significado conceitual que a ruína carrega estará perdido, como o sentimento, a aura, o que nos faz ver ali o que já não está. Reconstruir uma ruína é um processo de negação das marcas do tempo, da história e da nossa própria ruína. A ruína que não queremos ou não suportamos ver. Embora este modo de pensar pareça unânime, se considerarmos as ruínas gregas, para citarmos apenas um exemplo, se torna muito mais difícil de aplicar em construções que não estão sob a proteção de um sítio arqueológico.



**GRADIVA**  
Museu do Vaticano  
*Imagem: Domínio público.*

Nesse sentido, é interessante observar como criamos ícones do passado e o reverenciamos, mas não conseguimos dedicar a mesma reverência aos bens que foram deixados pelos antepassados mais próximos a nós. Muitas pessoas viajam, atravessam continentes para maravilharem-se com obras de arte, arquitetura e ruínas sem nunca ter entrado em um único museu em sua cidade de origem. Resta uma questão: o que pode haver no nosso passado que não podemos ver?

Freud considera a psicanálise uma construção – ou reconstrução – do que foi esquecido a partir dos traços que foram deixados com objetivo de ter uma consciência mais íntegra do nosso presente. Em *Construções em análise* (1937) ele coloca:

*Seu trabalho de construção [referindo-se à psicanálise]. Ou se se preferir, de reconstrução, assemelha-se muito à escavação, feita por um arqueólogo, de alguma morada que foi destruída e soterrada, ou de algum edifício. Os dois processos são de fato idênticos, exceto pelo fato de que o analista trabalha em melhores condições e tem mais material a sua disposição para ajuda-lo, já que aquilo com que está tratando é algo destruído, mas algo que ainda está vivo – e talvez por outra razão também. Mas assim como o arqueólogo ergue as paredes do prédio a partir dos alicerces que permaneceram de pé, determina o número e a posição das colunas pelas depressões no chão e reconstrói as decorações e as pinturas murais a partir dos restos encontrados nos escombros, assim também o analista procede quando extrai suas inferências a partir dos fragmentos de lembranças, das associações e do comportamento do sujeito da análise. Ambos possuem direito indiscutido a reconstruir por meio da suplementação e da combinação dos restos que sobreviveram. Ambos, ademais, estão sujeitos a muitas das dificuldades e fontes de erro (Freud, 1996: 273).*

Embora se refira à reconstrução de ruínas históricas, Freud pontua que, pela falta de todas as informações necessárias, isto só é possível até certo ponto e conclui sinalizando uma diferença que afasta a psicanálise da arqueologia:

*[...] há que manter em mente que o escavador está lidando com objetos destruídos, dos quais grandes e importantes partes certamente se perderam, pela violência mecânica, pelo fogo ou pelo saque. Nenhum esforço pode resultar em sua descoberta e levar a que sejam unidas aos restos que permaneceram. O único curso que se lhe acha aberto é o da reconstrução, que, por essa razão, com frequência só pode atingir um certo grau de probabilidade. Mas, com o objeto psíquico cuja história primitiva o analista está buscando recuperar, é diferente. Aqui, defrontamo-nos regularmente com uma situação que, com o objeto arqueológico ocorre apenas em circunstâncias raras, tais como de Pompéia ou da Tumba de Tutancâmon. Todos os elementos essenciais estão preservados; mesmo coisas que parecem completamente esquecidas estão presentes, de alguma maneira e em algum lugar, e simplesmente foram enterradas e tornadas inacessíveis ao indivíduo (Freud, 1996: 273).*

Por fim, uma vez que não nos é possível coabitar o passado, Freud também aponta que a intervenção psicanalítica, assim como a restauração de um artefato, deve primar pela verdade, apontando onde houve intervenção:

*Ante o caráter incompleto de meus resultados analíticos, não me restou senão seguir o exemplo daqueles descobridores que tem a felicidade de trazer à luz do dia, após longo sepultamento, as inestimáveis embora mutiladas relíquias da antiguidade. Restaurei o que faltava segundo os melhores modelos que me eram conhecidos de outras análises, mas, como um arqueólogo consciencioso, não deixei de assinalar em cada caso o ponto onde a minha construção se superpõe ao que é autêntico (Freud, 1996: 23).*

Refletir sobre a conservação de patrimônio pela ótica da psicanálise parece conferir um aspecto mais orgânico a nossa atividade e já se fazia notar nas entrelinhas do texto de Riegl de 1905. Ao referir-se a um sentimento como justificativa para conservação dos monumentos, se mostra alinhado a um momento histórico de um grande fervilhar intelectual e uma perfeita coerência com o pensamento freudiano. A conservação como uma manifestação humana mais integrada às raízes da nossa existência e do que nos constitui. Se a conservação e a psicanálise trabalham com o passado, com restos, traços e vestígios, o que uma pode aprender com a outra? Entender o passado pode ser a chave para um presente mais promissor e sustentável. Não é uma tarefa fácil, mas se consideramos que o passado é uma parte viva de nosso presente, talvez possamos trabalhar na sua conservação de maneira mais consciente e generosa com os que nos antecederam e com os que nos sucederão.

\*

#### Referências

Botting, Wendy e J. Keith Davies (1994) "A Biblioteca de Freud e um apêndice de títulos relacionados a antiguidades", *in: Sigmund Freud e arqueologia: sua coleção de antiguidades*, Salamandra, Rio de Janeiro, pp. 191-194.

Dehio, Georg (2018) "La protección y el cuidado de los monumentos en el siglo XIX", *Conversaciones... con Georg Dehio, Alois Riegl y Max Dvořák* (5): 29-44.

Dvořák, Max (2018) "El catecismo del cuidado de los monumentos", *Conversaciones... con Georg Dehio, Alois Riegl y Max Dvořák* (5): 102-126.

Freud, Sigmund (1996) "Construções em análise", *in: Jayme Salomão (org.), Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, Imago, Rio de Janeiro, pp. 271-283.

Freud, Sigmund (1996) "Fragmento da análise de um caso de histeria", *in: Jayme Salomão (org.), Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, Imago, Rio de Janeiro, pp. 15-116.


Freud, Sigmund (2011) *O mal-estar na civilização*, trad. Paulo César de Souza, Penguin Classics Companhia das Letras, São Paulo.

Kuspit, Donald (1994) "Uma metáfora poderosa: a analogia entre a arqueologia e a psicanálise", *in: Sigmund Freud e arqueologia: sua coleção de antiguidades*, Salamandra, Rio de Janeiro, pp. 159-177.

Riegl, Alois (2018) "Nuevas corrientes en el cuidado de los monumentos", *Conversaciones... con Georg Dehio, Alois Riegl y Max Dvořák* (5): 62-75.

Versión del texto  
en ESPAÑOL





# El encuentro de la conservación de bienes culturales y el psicoanálisis: una metáfora posible

LORETE MATTOS

*Traducción de Valerie Magar*

## **Resumen**

*El artículo plantea asuntos que afectan a la conservación del patrimonio cultural en la actualidad y que ya eran tratados en los textos de Riegl y Dehio a principios del siglo XIX. Se trata de las contradicciones y los antagonismos existentes en la conservación y restauración de bienes culturales. Discute la falta de definiciones claras sobre los conceptos involucrados, las dificultades de implementación de una política consensuada de defensa del patrimonio y temas vinculados a la educación patrimonial. Reflexiona sobre los objetivos de la conservación del patrimonio cultural y los desencuentros entre la teoría y la técnica. Relaciona los valores atribuidos a la significancia de los bienes culturales para los individuos. Presenta la metáfora arqueológica de Freud y un intento de entender las cuestiones relacionadas con la conservación del patrimonio cultural a través de la óptica del psicoanálisis.*

**Palabras clave:** *Conservación, restauración, patrimonio cultural, psicoanálisis.*

La conservación de bienes culturales es un campo en constante avance, aunque carga con contradicciones y antagonismos desde que surgió. La actuación del conservador-restaurador suscita discusiones interminables: conceptos, políticas, criterios, soluciones, técnicas, filosofías, intenciones, alcance, extensión, profundidad, entre otros; son temas que acaloran discusiones en congresos, seminarios y encuentros, atravesados por cuestiones más amplias como historia, estética, cultura, ciencia, legitimidad, autenticidad, significancia, relevancia, representatividad, etc.

En Brasil, los desafíos empiezan por el propio nombre de nuestra profesión y dan respeto a nuestra identidad profesional: ¿somos conservadores-restauradores, somos conservadores y restauradores o acaso conservadores o restauradores? ¿Cuál es la formación requerida? ¿Cuál es el perfil del profesional? ¿Cuál es nuestro mercado de trabajo? ¿Tenemos una base conceptual común? ¿Podemos aplicar los principios y conceptos establecidos para la conservación y/o restauración de arquitectura para otros materiales? ¿Es posible pensar la conservación y/o restauración de un documento de la misma manera que se piensa la conservación y/o restauración de una película?

Éstas son algunas de las cuestiones que provocan intensos debates en congresos, seminarios y encuentros, y para las cuales no tenemos respuestas definitivas. Una intención aquí, una propuesta allá, pero no existe consenso, seguimos en busca de una unidad que ni siquiera sabemos si es posible.



CALLE DE LOS JUDÍOS, RECIFE. Augusto Stahl, ca.1855. Imagen: Dominio público.

Vivimos tiempos tan contradictorios como los descritos por Georg Gottfried Dehio en su texto de 1905, *La protección y el cuidado de los monumentos en el siglo XIX*. El tema central que él presenta podría fácilmente plantearse hoy en día: el equilibrio entre teoría y técnica, o, si se pudiera decir, la falta de equilibrio entre el discurso y la acción. En Brasil, la profesión de conservador-restaurador de bienes muebles no está regulada, y recientemente el cargo de restaurador se eliminó en varias instituciones federales. Proliferan cursos de corta duración que prometen habilitar a las personas para ejecutar procedimientos técnicos sin las herramientas conceptuales adecuadas para la toma de decisiones. Convivimos con profesionales mal formados que realizan intervenciones automatizadas y sin fundamento, con facultades de conservación y restauración estructuradas, pero que no reciben recursos adecuados, y hay asociaciones que luchan para mantenerse activas y poder actuar como puente entre los profesionales y la sociedad, y entre los profesionales y sus pares.

Un cuadro muy diferente de lo que Dehio proyectaba. Él mantenía la esperanza de que el siglo XX no repetiría las intervenciones desastrosas que se realizaron en el siglo XIX, periodo en que los conceptos estaban aún más frágilmente establecidos. Entrando en el siglo XXI percibimos que todavía hay un gran camino por recorrer. Para Dehio, historiador del arte, lo más adecuado sería conservar y no restaurar. Y aunque este concepto gana cada vez más adeptos y es cada vez más difundido, Dehio, si aún estuviera vivo (falleció en 1932) estaría ciertamente decepcionado. Al final del siglo XX la situación no era muy diferente a la de principios de siglo. Si el avance tecnológico ha logrado ofrecernos una gama más amplia de posibilidades técnicas, de la radiación gamma a la nanotecnología, no avanzamos mucho en las cuestiones conceptuales y no llegamos a un consenso sobre la mejor forma de proteger nuestro patrimonio.



**BODO EBHARDT Y OSCAR DE PRUSIA, 1937.** Gira por Italia realizada por la Asociación para la Conservación de los Castillos Alemanes. *Imagen: Dominio público.*

En *Nuevas corrientes en el cuidado de los monumentos* Alois Riegl hace un análisis del pensamiento de Dehio y del arquitecto alemán Bodo Ebhardt, que tenían discursos diametralmente opuestos, y sugiere que pueda haber una vía intermedia.

*[...] nos han acostumbrado desde hace mucho tiempo a considerar la posición de los arquitectos creativos y aquella de los historiadores de arte que se oponen por principio a cualquier intervención en los monumentos, como dos extremos, entre los cuales sin duda debe encontrarse un equilibrio para una práctica respetuosa pero realista del cuidado de los monumentos. Teniendo en cuenta que ambas partes comparten el mismo objetivo, por supuesto no se puede omitir a priori el pensamiento de que, con buena voluntad, se podría encontrar por lo menos un punto medio entre ambos extremos, que no podría ser más que beneficioso (Riegl, 2018: 63).*

Si consideramos que el objetivo al que se refiere Riegl es la conservación de los monumentos, ¿cabe cuestionar lo que exactamente queremos conservar? Se habla de aspectos históricos, artísticos, culturales, de antigüedad, etcétera, y con esto estamos hablando de valores. ¿Qué hace que un edificio, un documento, un cuadro, una ruina, un libro, una película o cualquier otro artefacto deba ser conservado? Atribuimos y asociamos valores para encontrar un significado que haga que aquel bien deba permanecer accesible a las generaciones futuras, y esto va más allá de la materialidad.

Esta comprensión, ampliamente estudiada y discutida por conservadores-restauradores y por estudiosos de la memoria social, es a menudo deficitaria en aquéllos con poder de decisión e influencia. Nuestro patrimonio cultural más importante está, en general, al cuidado del Estado, que debería actuar como fiel depositario y velar por los bienes que pertenecen a todos nosotros, pero no siempre ésta es la realidad. Cuando la dirección de instituciones

encargadas de la custodia y conservación del patrimonio es ocupada políticamente por burócratas ajenos a las intrincadas cuestiones que atraviesan esta actividad, se crea una condición de alto riesgo para el mantenimiento de sitios y colecciones. Decisiones basadas en intereses económicos, electorales o cualquier otro que no se ampare en el cuidado de lo que nos representa como ciudadanos, pueden tener consecuencias desastrosas. Estos gestores son la expresión máxima de una población que no tuvo —y sigue sin tener— acceso a una educación patrimonial mínimamente adecuada. Y Dehio ya puntualizaba en 1905:

*En todas las clases sociales debe penetrar la sensación de que un pueblo que posee tantos monumentos artísticos es un pueblo noble. Sólo cuando el pueblo está instruido sobre los argumentos del tema, entonces puede asumir la responsabilidad de una decisión en el momento en que surja un conflicto entre el presente y el pasado. Nosotros queremos practicar el cuidado de los monumentos, sin sentimentalismos, sin pedantería, sin arbitrariedad romántica, como una expresión espontánea y natural de respeto hacia nosotros mismos, y como reconocimiento del derecho de los muertos por el bien de los vivos (Dehio, 2018: 39).*

El final del siglo XX e inicio del XXI vieron surgir un fenómeno que nos viene impactando bajo varios aspectos: internet. Si por un lado nos permite compartir pensamientos y experiencias por medio del contacto instantáneo con colegas de todas partes y nos da acceso a una cantidad casi infinita de información de calidad, también permite un flujo enorme de información y opiniones no especializadas que contribuyen a aumentar el riesgo para nuestro patrimonio. Incluye desde fórmulas de limpieza, tutoriales de “hágalo usted mismo”, divulgación de trabajos hechos por personas sin formación y haciendo uso de acercamientos equivocados, hasta opiniones de lo más variadas sobre conservación y restauración. Si bien por un lado es interesante porque hace que los profesionales vengan al público a exponer y esclarecer sobre su actuación, su formación y sus proyectos —y esto contribuye a la educación patrimonial—, por otro lado provoca una tensión entre gestores y especialistas cuyo el resultado no siempre es el más adecuado desde el punto de vista de la conservación del patrimonio.

Como conservadores partimos de la convicción de que el “cómo conservar” está subordinado al “por qué conservar”, así como al “qué conservar”. Sin embargo, quedan cuestiones como ¿conservamos materia o conservamos valores? ¿Conservamos un espíritu o un sentimiento? Si tenemos claridad sobre lo que es y por qué estamos interviniendo en un objeto, podremos definir mejor cómo actuar y establecer los límites de nuestra acción, en términos de extensión y profundidad.

Tal vez deberíamos, para tanto, tratar de entender mejor de qué patrimonio estamos hablando, cuál es su significado y por qué no podemos renunciar a su existencia. Creemos que al conservar elementos que vienen del pasado estamos en busca de la comprensión de nuestro presente para, quizá, poder proyectar nuestro futuro. Es un hecho sabido que creamos museos para mantener la memoria y, así como lo hacemos como un modo de júbilo por hechos notables de nuestros antepasados, también lo hacemos para mantener presentes tiempos difíciles y con eso no permitir que se repitan, como el caso de museos del holocausto y de museos de la dictadura que existen en varios lugares del mundo. También mantenemos la memoria de lo que es común, de los modos de vida, de las costumbres y los hábitos, de las personas simples y del día a día. ¿Para qué?

Al analizar los posicionamientos de ambos autores —la opción por un acercamiento más invasiva, caracterizada por la reconstrucción defendida por Ehardt en contraposición con la propuesta de conservar y no restaurar de Dehio— Riegl transita por estas cuestiones ayudándonos a pensar sobre cómo y por qué intervenir en los monumentos.





MEMORIAL DEL HOLOCAUSTO, VIENA. Imagen: Dominio público.

Sostiene que los aspectos históricos y artísticos, tan ampliamente asociados a los monumentos, no dan cuenta de justificar por qué los conservamos.

*Dehio intuye correctamente que el esquema estético-científico de los "monumentos artísticos e históricos" ya no es aplicable hoy en día y que el verdadero motivo del culto de los monumentos se basa en un sentimiento altruista que nos impone la piedad como deber interior, es decir, el sacrificio de ciertos intereses opuestos y egoístas. Sin embargo, Dehio interpreta este sentimiento altruista como un sentimiento nacional: "Protegemos el monumento como un elemento de nuestra existencia nacional" (Riegl, 2018: 64).*

Sin embargo, esta concepción nacionalista no da cuenta del choque que nos arrebató ante la pérdida de bienes pertenecientes a otras culturas. A lo que Riegl reconoce como "valor de lo antiguo por sí mismo, prescindiendo de la nacionalidad de sus constructores" y concluye: "Visto bajo este aspecto, seguramente nos aparecerán como una parte de nuestra existencia, pero en el de la existencia nacional, aquella humana".

Riegl creía que lo que nos motiva a cuidar del patrimonio es un sentimiento universal, humano. Y para defender este aumento de la comprensión del patrimonio como un bien concerniente a la existencia humana que transpone fronteras, buscó una analogía con la protección de los monumentos naturales que, ya en aquella época, eran fuente de preocupación. Una idea bastante moderna que sólo sería regulada en 1972 por la UNESCO en la *Convención para la protección del patrimonio mundial, cultural y natural*.

Volvemos así a la cuestión: ¿a qué nos estamos refiriendo cuando hablamos de conservar nuestro patrimonio? ¿Conservamos porque es hermoso, porque forma parte de la historia de nuestros antepasados y consecuentemente de nuestra historia? ¿Lo que nos afecta cuando estamos frente a un artefacto que atravesó siglos para llegar a nosotros? ¿Por qué muchas veces valoramos más lo que viene de otra cultura que lo que nos es más cercano?

Riegl todavía cuestiona la validez de la búsqueda de la belleza o del valor histórico de los monumentos para definir su importancia. Según él, la belleza sólo es accesible para quien tiene una cultura estética, mientras que lo histórico necesita una cultura histórico-científica y, sin embargo, ninguno de los dos es suficiente para explicar el efecto que suscita en el espectador moderno. Se refiere a un “sentimiento por sí mismo indefinible, que se manifiesta en una nostalgia insaciable de contemplación de lo ‘antiguo’”(Riegl, 2018: 69). Si contemplamos una casa, nos damos cuenta de que es ‘antigua’ y simplemente nos llena de placer”.

Por lo tanto, considera que hay algo más que nos hace preservar los monumentos; una percepción de su importancia no sólo para nosotros sino para la humanidad, y sigue siendo absolutamente coherente con su tiempo y con la efervescencia cultural que lo rodeaba:

*Que se haya ignorado durante tanto tiempo este aspecto de la cuestión y que hoy en día se siga desmintiendo con vehemencia, se puede explicar probablemente con el malestar que la persona erudita moderna prueba cada vez que se confronta con algo que no puede comprender con la razón. El observador no quiere reconocer que no es capaz de explicar la sensación que experimenta durante la contemplación de un monumento, y vive así en la ilusión de que el monumento le agrada porque es bello o históricamente interesante (Riegl, 2018: 69).*

Esta sensación inexplicable que Riegl refiere como un sentimiento aparece de forma recurrente en su texto, señalando que hay algo de humano y de difícil explicación que puede influir en la manera como nos relacionamos con los monumentos, y que está en el corazón de lo que nos motiva a conservarlos. El malestar del hombre moderno al que se refiere –y que será desarrollado por Freud en 1930 en *El malestar en la civilización*– nos da una pista de que podríamos pensar en el cuidado de los monumentos a partir del psicoanálisis.

En 1905, mientras Riegl escribía *Nuevas corrientes en el cuidado de los monumentos*, Sigmund Freud estaba en pleno desarrollo de su teoría psicoanalítica y, para ello, echaba mano en innumerables ocasiones de metáforas tanto de la arqueología como de la conservación y restauración de sitios y artefactos.

Freud nació en 1856 y creció en un ambiente intelectual en un momento en que la arqueología estaba en auge. Después de las campañas en Egipto al final del siglo XVIII y del desciframiento de la Piedra Roseta en 1822 por el francés Jean-François Champollion, las expediciones y los estudios arqueológicos alimentaban una fascinación por la antigüedad y por la historia antigua, además de abrir el camino al enorme comercio de piezas que llegaban a Europa en grandes cantidades. Freud era un buen coleccionista de antigüedades, que compraba con facilidad en la Viena de inicios del siglo XX. Con ello reunió una respetable colección y una biblioteca que, por su composición, dejaba claro que sus investigaciones “[...] se dirigían no sólo a las experiencias infantiles de un individuo, sino también a los orígenes de la civilización y de la cultura”<sup>1</sup> (Botting, 1994: 192).

<sup>1</sup> Cita original: [...] dirigiam-se não apenas às experiências infantis de um indivíduo, mas também às origens da civilização e da cultura.



SIGMUND FREUD, CA.1906. *Imagen: Dominio público.*



PIEDRA ROSETTA. Museo Británico. *Imagen: Dominio público.*

Freud quería que el psicoanálisis fuera una disciplina científica y al mismo tiempo popular, como la arqueología. Vio en las metáforas arqueológicas una manera de hacer su teoría simple y accesible.

*A los ojos de Freud, el psicoanálisis, así como la arqueología, era una investigación heroica de una realidad legendaria. [...] Ambas tratan con la presencia y el poder inesperado del pasado. Ambos son modos de recordarlo. [...] Para Freud, la arqueología y el psicoanálisis anuncian la misma paradoja fundamental: ambas son formas de recuperar y articular lo que permanece vivo –en la verdad inmortal– y continúa determinando nuestra humanidad, aunque parezca muerto, enterrado o perdido para siempre, permanentemente olvidado. El pasado llega incluso a parecer pasible de olvido, por ser anticuado u obsoleto, inadecuado al mundo real del presente y, por lo tanto insignificante<sup>2</sup> (Kuspit, 1994: 160).*

Con eso Freud procuraba hacer accesible “[...] el núcleo del pensamiento psicoanalítico, si no los detalles [...] su orientación general”<sup>3</sup> (Kuspit, 1994: 159).

¿Entendiendo la arqueología como una disciplina hermana de la conservación, y considerando las metáforas arqueológicas utilizadas por Freud, podríamos, en una especie de pensamiento reverso, intentar entender las cuestiones que afectan la conservación de bienes culturales mediante el psicoanálisis?

En *El malestar en la civilización*, Freud hace una extensa analogía entre el aparato psíquico y la Roma antigua para demostrar que, así como Roma presenta aspectos de sus varias fases históricas, la psique se compone estratigráficamente por capas de marcas y por los rasgos psíquicos que se superponen a lo largo de la existencia.

*Hagamos ahora la fantástica suposición de que Roma no sea una morada humana, sino una entidad psíquica con un pasado igualmente largo y rico, en la que nada que vino a existir llegó a perecer, en la que, junto con la última fase del desarrollo, todas las anteriores continuaban viviendo. [...] Donde ahora está el Coliseo podríamos admirar también a la desaparecida Domus Aurea, de Nerón; en la Piazza della Rotonda veríamos no sólo el actual Panteón, como nos fue dejado por Adriano, sino también la construcción original de Agripa; y el mismo suelo soportaría la iglesia de María Sopra Minerva y el viejo templo sobre el que está erguida<sup>4</sup> (Freud, 2011: 13-14).*

---

<sup>2</sup> Cita original: *Aos olhos de Freud, a psicanálise, assim como a arqueologia, era uma investigação heróica de uma realidade lendária. [...] Ambas lidam com a presença e o poder inesperado do passado. Ambas são modos de recordá-lo. [...] Para Freud, a arqueologia e a psicanálise anunciam o mesmo paradoxo fundamental: são ambas formas de recuperar e articular o que permanece vivo – na verdade imortal – e continua a determinar nossa humanidade, ainda que pareça morto, enterrado ou perdido para sempre, permanentemente esquecido. O passado chega mesmo a parecer passível de esquecimento, por ser antiquado ou obsoleto, inadequado ao mundo real do presente e, portanto insignificante.*

<sup>3</sup> Cita original: *o cerne do pensamento psicanalítico, se não os detalhes [...] sua orientação geral.*

<sup>4</sup> Cita original: *Façamos agora a fantástica suposição de que Roma não seja uma morada humana, mas uma entidade psíquica com um passado igualmente longo e rico, na qual nada que veio a existir chegou a perecer, na qual, juntamente com a última fase do desenvolvimento, todas as anteriores continuam a viver. [...] Onde agora está o Coliseu poderíamos admirar também a desaparecida Domus Aurea, de Nero; na Piazza della Rotonda veríamos não só o atual Panteão, como nos foi deixado por Adriano, mas também a construção original de Agripa; e o mesmo solo suportaria a igreja de Maria Sopra Minerva e o velho templo sobre o qual ela está erguida.*



DOMUS AUREA  
Imagen: Valerie Magar.

Esta fantasía describe una situación inimaginable para una ciudad: la posibilidad de conservar todo, ya que todas las ciudades están sujetas a demoliciones y sustituciones. Pero con esta imagen intenta representar visualmente un fenómeno que sucede en la vida psíquica. Freud complementa diciendo:

*Tal vez deberíamos contentarnos con afirmar que lo que pasó puede quedar conservado en la vida psíquica, no tiene necesariamente que ser destruido. De todos modos, es posible que también en la psique elementos antiguos sean borrados o consumidos –por regla general o excepcionalmente– a tal punto que ya no puedan ser reanimados y restablecidos, o que en general la conservación dependa de ciertas condiciones favorables. Es posible, pero nada sabemos al respecto. Podemos tan sólo atenernos al hecho de que la conservación del pasado en la vida psíquica es antes la regla que la sorprendente excepción<sup>5</sup> (Freud, 2011: 15).*

<sup>5</sup> Cita original: *Talvez devêssemos nos contentar em afirmar que o que passou pode ficar conservado na vida psíquica, não tem necessariamente que ser destruído. De toda maneira é possível que também na psique elementos antigos sejam apagados ou consumidos – via de regra ou excepcionalmente – a tal ponto que não possam mais ser reanimados e restabelecidos, ou que em geral a conservação dependa de certas condições favoráveis. É possível, mas nada sabemos a respeito. Podemos tão só nos ater ao fato de que a conservação do passado na vida psíquica é antes a regra do que a surpreendente exceção.*

Esta analogía nos permite pensar en una cuestión básica en las decisiones sobre conservación de bienes culturales: la selección de lo que podrá o deberá ser conservado partiendo del supuesto de que, una vez que los bienes culturales están expuestos a una infinidad de agresores, lo que llega a nuestros días es una fracción, no siempre íntegra, de elementos del pasado. Elementos materiales que cargan valores que, a su vez, les confieren un significado.

En este sentido, Dehio nos recuerda que el paso del tiempo altera el significado de los bienes, y aunque tengamos el soporte material, ya no tendremos la percepción de su significado tal como era percibido por sus contemporáneos. Si con el psicoanálisis es posible revivir los eventos traumáticos y resignificarlos, rompiendo así una cadena de repeticiones, pensamos que el esfuerzo de conservar los bienes de nuestros antepasados pueda estar al servicio de una búsqueda identitaria de los eslabones de una cadena de significados que pueda conferir más sentido a nuestra existencia.

Para Kuspit (1994: 162) la "arqueología simboliza el psicoanálisis en lo que ella tiene de más revelador y revolucionario [...]"<sup>6</sup> y complementa:

*Para el psicoanálisis, la vida que ocurre en la situación clínica no debe ser entendida en su valor nominal, sino como lugar para la excavación de la vida pasada, para descubrir su verdadera construcción. La constante negativa del psicoanálisis a aceptar el presente como dato, conduce directamente a su carácter de emprendimiento arqueológico. Además, el proceso de investigación psico-arqueológica es el comienzo del proceso de cambio psíquico. Porque la investigación arqueológica es un acto preliminar de intervención, propiciando percepciones preliminares. Es una forma de interpretación parcial, o pre-interpretación, o sugerencia propedéutica de la necesidad de cambio. Es el incómodo despertar necesario para la aguda conciencia plena. El acto de descubrir el pasado cuestiona necesariamente al presente psíquico, prometiendo transformaciones<sup>7</sup> (Kuspit, 1994: 162).*

Así, podemos pensar que nuestro acto de coleccionar y conservar bienes viene al encuentro de nuestra búsqueda por sentido, una búsqueda por entender cómo se dio la construcción del presente. Buscamos en partes, muchas veces muy pequeñas, indicios, pistas o indicaciones que nos permitan reconstruir el desarrollo de la evolución humana. ¿Cuáles son los pasos de esta caminata y en qué medida la evolución del pensamiento nos ha conducido a lo que somos hoy?

Si consideramos válida esta afirmación, ¿cómo explicar por qué, contradictoriamente, es el ser humano quien destruye una buena parte del patrimonio? ¿Sería un proceso voluntario de negación de un pasado sufrido y opresor, un proceso impuesto de cercenamiento de identidad, un ciclo natural de destrucción y construcción o un recurso inconsciente para ocultar algo que no puede ser soportado?

---

<sup>6</sup> Cita original: *arqueologia simboliza a psicanálise naquilo que ela tem de mais revelador e revolucionário [...].*

<sup>7</sup> Cita original: *Para a psicanálise, a vida que ocorre na situação clínica não deve ser entendida em seu valor nominal, mas como local para a escavação da vida passada, de modo a descobrir a sua verdadeira construção. A constante recusa da psicanálise em aceitar o presente como dado conduz diretamente ao seu caráter de empreendimento arqueológico. Além disso, o processo de investigação psico-arqueológica é o começo do processo de mudança psíquica. Pois a investigação arqueológica é um ato preliminar de intervenção, propiciando percepções preliminares. É uma forma de interpretação parcial, ou pré-interpretção, ou sugestão propedéutica da necessidade de mudança. É o incômodo despertar necessário para a aguda consciência plena. O ato de descobrir o passado coloca necessariamente em questão o presente psíquico, prometendo transformações.*

Los edificios, las bibliotecas, obras de arte e incontables monumentos son destruidos por conflictos políticos, ideológicos, religiosos, o simplemente para construir lo nuevo en lugar de lo antiguo. También el descuido, el abandono, la falta de inversión y de conservación son una manera pasiva de destrucción; generan marcas que se incorporan al bien y también cuentan una historia. Así son las ruinas que denuncian con más fuerza los eventos que allí sucedieron. Negar estos eventos es falsear la historia que nos constituye. Recolectando la información que una ruina nos presenta, podemos reconstruirla virtualmente y, con ello, imaginar cómo fue antes de los eventos que causaron sus pérdidas. La reconstrucción material borrará rasgos y vestigios, y todo significado conceptual que la ruina carga estará perdido, como el sentimiento, el aura, lo que nos hace ver allí, lo que ya no está. Reconstruir una ruina es un proceso de negación de las marcas del tiempo, de la historia y de nuestra propia ruina. La ruina que no queremos o no soportamos ver. Aunque este modo de pensar parezca unánime, si consideramos las ruinas griegas, por citar sólo un ejemplo, se vuelve mucho más difícil de aplicar en construcciones que no están dentro de un sitio arqueológico.



GRADIVA. Museos Vaticanos. *Imagen: Dominio público.*

En ese sentido, es interesante observar cómo creamos iconos del pasado y los reverenciamos, pero no conseguimos dedicar la misma reverencia a los bienes que fueron dejados por los antepasados más cercanos a nosotros. Muchas personas viajan, atraviesan continentes para maravillarse con obras de arte, arquitectura y ruinas, sin haber entrado nunca en un solo museo en su ciudad de origen. Queda una pregunta: ¿qué puede haber en nuestro pasado que no soportamos ver?

Freud considera el psicoanálisis como una construcción —o reconstrucción— de lo que se ha olvidado a partir de los rasgos que fueron dejados con el objetivo de tener una conciencia más íntegra de nuestro presente. En *Construcciones en análisis* (1937), plantea:

*Su trabajo de construcción [refiriéndose al psicoanálisis]. O si se prefiere, de reconstrucción, se asemeja mucho a la excavación hecha por un arqueólogo, de alguna morada que fue destruida y enterrada, o de algún edificio. Los dos procesos son de hecho idénticos, excepto porque el analista trabaja en mejores condiciones y tiene más material a su disposición para ayudarlo, ya que lo que está tratando es algo destruido, pero algo que todavía está vivo —y tal vez por otra razón también. Pero así como el arqueólogo levanta las paredes del edificio a partir de los cimientos que permanecieron de pie, determina el número y la posición de las columnas por las depresiones en el suelo y reconstruye las decoraciones y las pinturas murales a partir de los restos encontrados en los escombros, así también el analista procede cuando extrae sus inferencias a partir de los fragmentos de recuerdos, de las asociaciones y del comportamiento del sujeto del análisis. Ambos tienen derecho indiscutido a reconstruir por medio de la suplementación y de la combinación de los restos que sobrevivieron. Ambos, además, están sujetos a muchas de las dificultades y fuentes de error<sup>8</sup> (Freud, 1996: 273).*

Aunque se refiera a la reconstrucción de ruinas históricas, Freud puntualiza que, por la falta de todas las informaciones necesarias, esto sólo es posible hasta cierto punto y concluye señalando una diferencia que aleja al psicoanálisis de la arqueología:

*[...] hay que tener en cuenta que el excavador está tratando con objetos destruidos, de los cuales grandes e importantes partes ciertamente se perdieron, por la violencia mecánica, por el fuego o por el saqueo. Ningún esfuerzo puede resultar en su descubrimiento y llevar a que sean unidos los restos que permanecieron. El único curso que se halla abierto es el de la reconstrucción, que, por esa razón, con frecuencia sólo puede alcanzar un cierto grado de probabilidad. Pero, con el objeto psíquico cuya historia primitiva el analista está buscando recuperar, es diferente. Aquí, nos enfrentamos regularmente con una situación que, con el objeto arqueológico ocurre sólo en circunstancias raras, tales como en Pompeya o en la Tumba de Tutankamón. Todos los elementos esenciales están preservados; incluso cosas que parecen por completo olvidadas están presentes, de alguna manera y en algún lugar, y simplemente fueron enterradas y tornadas inaccesibles al individuo<sup>9</sup> (Freud, 1996: 273).*

<sup>8</sup> Cita original: *Seu trabalho de construção [referindo-se à psicanálise]. Ou se preferir, de reconstrução, assemelha-se muito à escavação, feita por um arqueólogo, de alguma morada que foi destruída e soterrada, ou de algum edifício. Os dois processos são de fato idênticos, exceto pelo fato de que o analista trabalha em melhores condições e tem mais material a sua disposição para ajudá-lo, já que aquilo com que está tratando é algo destruído, mas algo que ainda está vivo — e talvez por outra razão também. Mas assim como o arqueólogo ergue as paredes do prédio a partir dos alicerces que permaneceram de pé, determina o número e a posição das colunas pelas depressões no chão e reconstrói as decorações e as pinturas murais a partir dos restos encontrados nos escombros, assim também o analista procede quando extrai suas inferências a partir dos fragmentos de lembranças, das associações e do comportamento do sujeito da análise. Ambos possuem direito indiscutido a reconstruir por meio da suplementação e da combinação dos restos que sobreviveram. Ambos, ademais, estão sujeitos a muitas das dificuldades e fontes de erro.*

<sup>9</sup> Cita original: *[...] há que manter em mente que o escavador está lidando com objetos destruídos, dos quais grandes e importantes partes certamente se perderam, pela violência mecânica, pelo fogo ou pelo saque. Nenhum esforço pode resultar em sua descoberta e levar a que sejam unidas aos restos que permaneceram. O único curso que se lhe acha aberto é o da reconstrução, que, por essa razão, com frequência só pode atingir um certo grau de probabilidade. Mas, com o objeto psíquico cuja história primitiva o analista está buscando recuperar, é diferente. Aqui, defrontamo-nos regularmente com uma situação que, com o objeto arqueológico ocorre apenas em circunstâncias raras, tais como de Pompéia ou da Tumba de Tutancâmon. Todos os elementos essenciais estão preservados; mesmo coisas que parecem completamente esquecidas estão presentes, de alguma maneira e em algum lugar, e simplesmente foram enterradas e tornadas inacessíveis ao indivíduo.*



Por último, una vez que no es posible cohabitar con el pasado, Freud también apunta que la intervención psicoanalítica, así como la restauración de un artefacto, debe primar por la verdad, apuntando donde hubo intervención:

*Ante el carácter incompleto de mis resultados analíticos, no me restó sino seguir el ejemplo de aquellos descubridores que tienen la felicidad de traer a la luz del día, después de larga sepultura, las inestimables, aunque mutiladas, reliquias de la antigüedad. Restauré lo que faltaba de acuerdo con los mejores modelos que me eran conocidos de otros análisis, pero, como un arqueólogo consciente, no dejé de señalar en cada caso el punto en donde mi reconstrucción se superpone a lo que es auténtico*<sup>10</sup> (Freud, 1996: 23).

La reflexión sobre la conservación de patrimonio desde la óptica del psicoanálisis parece conferir un aspecto más orgánico a nuestra actividad y ya se hacía notar entre las líneas del texto de Riegl de 1905. Al referirse a un sentimiento como justificación para la conservación de los monumentos, se muestra alineado a un momento histórico de un gran hervor intelectual y una perfecta coherencia con el pensamiento freudiano. La conservación como una manifestación humana más integrada a las raíces de nuestra existencia y de lo que nos constituye. Si la conservación y el psicoanálisis trabajan con el pasado, con restos, rasgos y vestigios, ¿qué puede aprender una del otro? Entender el pasado puede ser la clave para un presente más prometedor y sostenible. No es una tarea fácil, pero si consideramos que el pasado es una parte viva de nuestro presente, tal vez podamos trabajar en su conservación de manera más consciente y generosa con los que nos precedieron y con los que nos sucederán.

\*

#### Referencias

Botting, Wendy e J. Keith Davies (1994) "A Biblioteca de Freud e um apêndice de títulos relacionados a antiguidades", *in: Sigmund Freud e arqueologia: sua coleção de antiguidades*, Salamandra, Rio de Janeiro, pp. 191-194.

Dehio, Georg (2018) "La protección y el cuidado de los monumentos en el siglo XIX", *Conversaciones... con Georg Dehio, Alois Riegl y Max Dvořák* (5): 29-44.

Dvořák, Max (2018) "Catecismo del cuidado de los monumentos", *Conversaciones... con Georg Dehio, Alois Riegl y Max Dvořák* (5): 102-126.

Freud, Sigmund (1996) "Construções em análise", *in: Jayme Salomão (org.), Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, Imago, Rio de Janeiro, pp. 271-283.

Freud, Sigmund (1996) "Fragmento da análise de um caso de histeria", *in: Jayme Salomão (org.), Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, Imago, Rio de Janeiro, pp. 15-116.

Freud, Sigmund (2011) *O mal-estar na civilização*, trad. Paulo César de Souza, Penguin Classics Companhia das Letras, São Paulo.

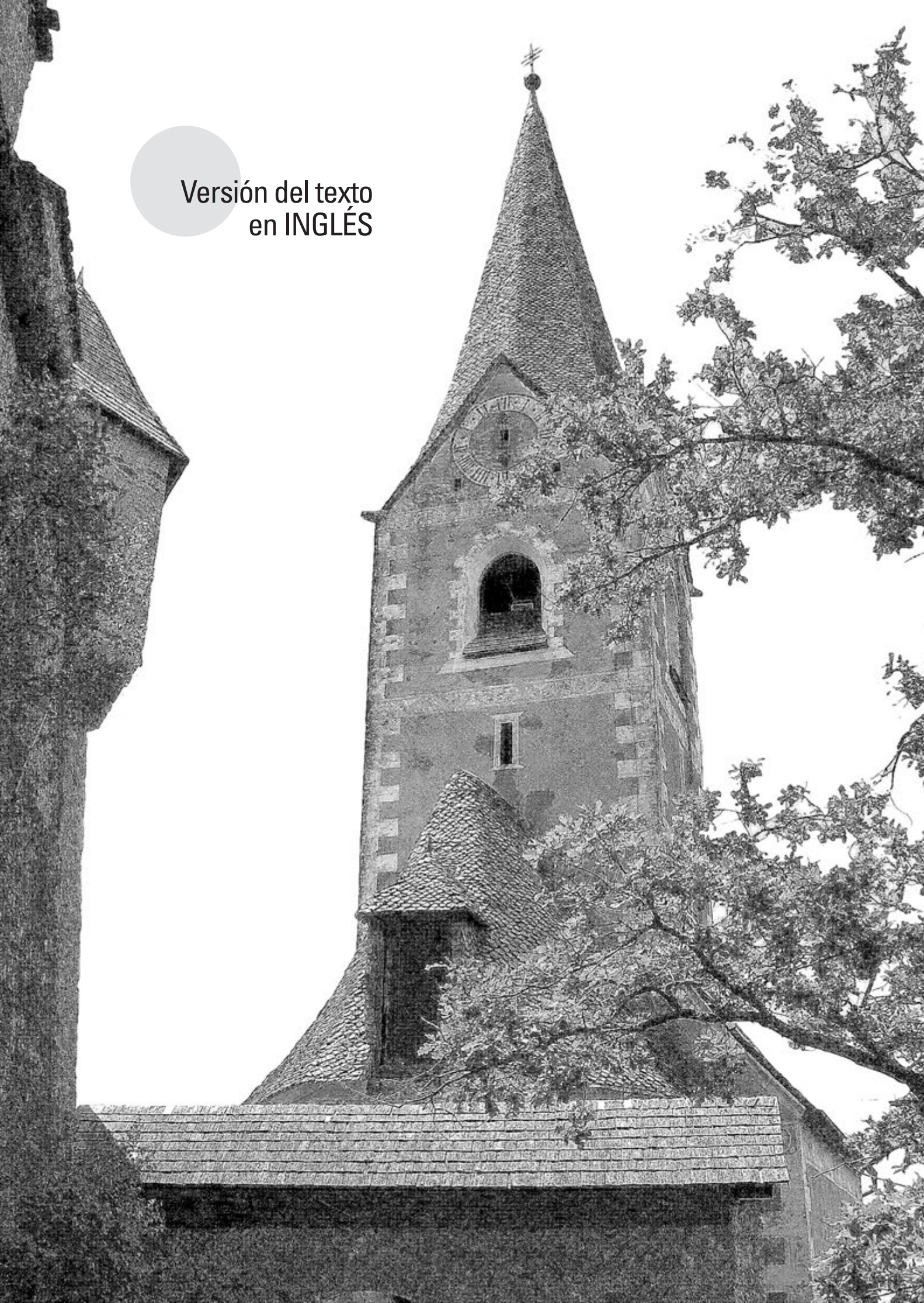
Kuspit, Donald (1994) "Uma metáfora poderosa: a analogia entre a arqueologia e a psicanálise", *in: Sigmund Freud e arqueologia: sua coleção de antiguidades*, Salamandra, Rio de Janeiro, pp. 159-177.

Riegl, Alois (2018) "Nuevas corrientes en el cuidado de los monumentos", *Conversaciones... con Georg Dehio, Alois Riegl y Max Dvořák* (5): 62-75.

---

<sup>10</sup> Cita original: *Ante o caráter incompleto de meus resultados analíticos, não me restou senão seguir o exemplo daqueles descobridores que tem a felicidade de trazer à luz do dia, após longo sepultamento, as inestimáveis embora mutiladas relíquias da antiguidade. Restaurei o que faltava segundo os melhores modelos que me eram conhecidos de outras análises, mas, como um arqueólogo consciencioso, não deixei de assinalar em cada caso o ponto onde a minha construção se superpõe ao que é autêntico.*

Versión del texto  
en INGLÉS





# The meeting of conservation of cultural heritage and psychoanalysis: a possible metaphor

LORETE MATTOS

*Translation by Valerie Magar*

## **Abstract**

*This article raises questions affecting cultural heritage conservation today that have already been covered in Riegl's and Dehio's texts written at the beginning of the 19<sup>th</sup> century. It deals with the contradictions and the antagonisms concerning the conservation and restoration of cultural heritage. It also discusses the lack of clear definitions regarding concepts related to this field and the difficulties in implementing consensual policies for the preservation of heritage, as well as questions related to heritage education. It contemplates the conservation goals of cultural heritage and the divisions between theory and practice. It links the values assigned to the significance of cultural heritage for individuals. It presents Freud's archaeological metaphors and an attempt to understand the questions that arise when dealing with cultural heritage conservation as seen through the optics of psychoanalysis.*

**Keywords:** *Conservation, restoration, cultural heritage, psychoanalysis.*

The conservation of cultural heritage is a field that undergoes constant change, but it has also carried the burden of contradictions and antagonisms since its emergence. The work of the conservator-restorer raises endless discussions: concepts, policies, criteria, solutions, techniques, philosophies, intentions, comprehensiveness, extension and depth, among others, are topics that heat up discussions in congresses, seminars and meetings, such as history, aesthetics, culture, science, legitimacy, authenticity, significance, relevance, representativeness, etc.

In Brazil, the challenges begin with the very name of our profession, and give respectability to our professional identity: Are we conservator-restorers, conservators and restorers, or will we be conservators or restorers? What training is required? What is the profile of the conservation professional? What is our job market? Do we have a common conceptual basis? Can we apply the established principles and concepts for conservation and/or restoration of architecture to other materials? Is it possible to think of conserving and/or restoring a document in the same way as conserving and/or restoring a film?

These are some of the issues that provoke intense debates in congresses, seminars and meetings, and for which we have no definitive answers. There may be an intention here, a proposal there, but there is no consensus; we continue in search of a unity that we are not even sure is possible.



RIO DE JANEIRO, 1921. Image: Public domain.

We live times as contradictory as those described by Georg Gottfried Dehio in his text of 1905, *The protection and care of monuments in the 19<sup>th</sup> century*<sup>1</sup>. The central question he posed then could easily be posed today: the balance between theory and technique, or, as one might say, the lack of balance between discourse and action. The profession of conservator-restorer of movable heritage in Brazil is not regulated and, recently, the position of restorer has been eliminated in several federal institutions. There is a proliferation of short-duration courses, promising to enable people to perform technical procedures, but without the appropriate conceptual tools for decision-making. We have to live with poorly-trained professionals performing automated intervention treatments with no basis, structured conservation and restoration faculties that do not receive adequate resources and associations that struggle to remain active and to be able to bridge the gap between professionals and society, as well as between professionals and their peers.

This is a very different scenario from what Dehio had projected. He hoped that the 20<sup>th</sup> century would not repeat the disastrous interventions that were undertaken in the 19<sup>th</sup> century, a time when concepts were even more fragile. Now that we have entered the 21<sup>st</sup> century, we realize that we still have a long way to go. For Dehio, himself an art historian, it would be better to conserve rather than to restore. And although this concept is gaining more and more fans and is becoming more widespread, Dehio, if he were still alive (he died in 1932), would certainly be disappointed. By the end of the 20<sup>th</sup> century we did not have very different situations from those of the beginning of the century. If technological advances have been able to offer us a wider range of technical possibilities, from gamma radiation to nanotechnology, we have not advanced much on conceptual issues and we have not reached a consensus on how to best protect our heritage.

---

<sup>1</sup> Original publication: Georg Gottfried Dehio (1905) *Denkmalschutz und Denkmalpflege im neunzehnten Jahrhundert, Rede zur Feier des Geburtstages Sr. Majestät des Kaisers gehalten in der Aula der Kaiser-Wilhelms-Universität am 27 Januar 1905*, J.H.ED. Heitz (Heitz und Mündel), Strassburg.



BODO EBHARDT IN HIS STUDIO, BERLIN. *Image: Public domain.*



RUINS NEAR INNSBRUCK. *Image: Public domain.*

In *New trends in the care of monuments*<sup>2</sup>, Alois Riegl made an analysis of the thoughts of Dehio and of the German architect Bodo Ebhardt, who had completely opposed discourses, and he suggested that there may be a middle way

*[...] they have long accustomed us to consider the positions of creative architects and of art historians who, in principle, are opposed to any intervention treatment in monuments, as two extremes, between which there must undoubtedly be a balance in order to achieve a respectful but realistic practice of caring for monuments. Taking into account that both sides share the same objective, of course one cannot omit in advance the thought that, with good will, one could at least find a mid-point between both extremes, which could only be beneficial<sup>3</sup> (Riegl, 2018: 63).*

If we consider that the objective to which Riegl refers is the conservation of the monuments, it is necessary to question just what exactly we want to preserve. We speak of historical, artistic and cultural issues, of antiquity, etc., and with this, we are talking about values. What causes a building, a document, a painting, a ruin, a book, a movie, or any other artifact to become a candidate for conservation? We attribute values and then we associate values to discover a meaning that, in turn, would justify the steps to ensure the availability of the given object to future generations, and this goes beyond materiality.

This understanding, which is widely studied and discussed by conservation-restorers and by scholars studying social memory, often leaves out those with influence who have the power of decision. Our most important cultural heritage is, in general, under the care of the state, which should act as a faithful depository and watch over the heritage that belongs to all of us. However, this is not always the case. When institutions' top positions, those who are responsible for the care and conservation of heritage, are occupied by political bureaucrats unfamiliar with the intricate issues involved in this activity, it creates a high-risk condition in regard to the maintenance of sites and collections. Decisions based on economic, electoral or any other interests that do not protect what represents us as citizens, can have disastrous consequences. These managers are the maximum expression of a population that did not, and still does not, have access to a minimally adequate heritage education. Dehio already emphasized in 1905:

*The sensation that a people with many artistic monuments is noble, must permeate all social classes. It is only when people are educated about the arguments regarding the subject that they can assume the responsibility for a decision when a conflict arises between the present and the past. We want to practice the care for monuments not with sentimentality, smugness or with romantic arbitrariness, but as a spontaneous and natural expression of self-respect, and in recognition of the rights of the dead for the sake of the living<sup>4</sup> (Dehio, 2018: 39).*

---

<sup>2</sup> Original publication: Alois Riegl (1905) "Neue Strömungen in der Denkmalpflege", in: *Mitteilungen der k. k. Zentralkommission, Dritte Folge IV*, Sp. 85-104 [Ernst Bacher (Hrsg.), *Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege*, Wien, Köln, Weimar, 1995, Ss. 218-233].

<sup>3</sup> Original quotation: *[...] nos han acostumbrado desde hace mucho tiempo a considerar la posición de los arquitectos creativos y aquella de los historiadores de arte que se oponen por principio a cualquier intervención en los monumentos, como dos extremos, entre los cuales sin duda debe encontrarse un equilibrio para una práctica respetuosa pero realista del cuidado de los monumentos. Teniendo en cuenta que ambas partes comparten el mismo objetivo, por supuesto no se puede omitir de antemano el pensamiento que, con buena voluntad, se podría encontrar por lo menos un punto medio entre ambos extremos, que no podría ser más que beneficioso.*

<sup>4</sup> Original quotation: *En todas las clases sociales debe penetrar la sensación de que un pueblo que posee tantos monumentos artísticos es un pueblo noble. Solo cuando el pueblo está instruido sobre los argumentos sobre el tema, entonces puede asumir la responsabilidad de una decisión en el momento en que surja un conflicto entre el presente y el pasado. Nosotros queremos practicar el cuidado de los monumentos, sin sentimentalismos, sin pedantería, sin arbitrariedad romántica, como una expresión espontánea y natural de respeto hacia nosotros mismos, y como reconocimiento del derecho de los muertos por el bien de los vivos.*

The end of the 20<sup>th</sup> century and the beginning of the 21<sup>st</sup> century saw a phenomenon that has been having an impact on us in many ways: the Internet. While it enabled us to share thoughts and experiences through instant contact with peers from all over the world, and gave us access to an almost endless amount of quality information, it also enabled a huge flow of information and unqualified opinions that contributed to increasing the risk to our heritage. This includes cleaning formulas, do-it-yourself tutorials, dissemination of treatments done by untrained people often using misguided approaches, and even the most varying views on conservation and restoration. If, on the one hand, it is interesting because it has obliged professionals to approach the public to explain and clarify their work, their training and their projects – and this contributes to heritage education –, on the other hand, it provokes tension between managers and specialists. And the result is not always favorable according to the point of view of heritage conservation.

As conservators, we start with the conviction that “how to conserve” is subordinate to “why to conserve” as well as to “what to conserve.” However, there remain questions such as: do we conserve the matter or do we conserve the values? Do we conserve a spirit or a feeling? If we are clear about what an object is and why we are intervening, we can better define how to act and establish the limits of our action, in terms of extent and depth.

Therefore, we should probably try to better understand which heritage we are referring to, what its significance is and why we cannot renounce its existence. We believe that by conserving elements from the past, we are searching to understand our present, perhaps in order to be able to project our future. It is a well-known fact that we create museums to maintain the memory of, and at the same time, to celebrate the remarkable achievements of our ancestors; we also do it to keep in mind the difficult times in hopes of not allowing them to be repeated. Notable examples of this are the museums dedicated to the Holocaust and or to dictatorships that exist in several places around the world. We also maintain the memory of what are common ways of life, customs and habits of simple people and their day to day activities. What for?

When analyzing the positions of both authors – the option for a more invasive approach, characterized by the reconstruction defended by Ehardt as opposed to the proposal of conserving and not restoring Dehio –, Riegl transmits these questions helping us think about how and why we undertake conservation treatments on monuments.

He argued that the historical and artistic aspects, so widely associated with monuments, do not account for justifying why we conserve them.

*Dehio correctly believes that the aesthetic-scientific scheme of “artistic and historical monuments” is no longer applicable today and that the true motive for the cult of monuments is based on an altruistic feeling, which imposes piety as an inner duty, that is, the sacrifice of certain opposing and selfish interests. However, Dehio interprets this altruistic feeling as a national feeling: “We protect the monument as an element of our national existence”<sup>5</sup> (Riegl, 2018: 64).*

---

<sup>5</sup>Original quotation: *Dehio intuye correctamente que el esquema estético-científico de los “monumentos artísticos e históricos” ya no es aplicable hoy en día y que el verdadero motivo del culto de los monumentos se basa en un sentimiento altruista, que nos impone la piedad como deber interior, es decir el sacrificio de ciertos intereses opuestos y egoístas. Sin embargo, Dehio interpreta este sentimiento altruista como un sentimiento nacional: “Protegemos el monumento como un elemento de nuestra existencia nacional.”*

However, this nationalist conception does not account for the shock we perceive in the face of a loss of heritage belonging to other cultures. Riegl recognized this as “the value of antiquity by itself, regardless of the nationality of its makers,” and he concluded: “Seen from this perspective, they will surely appear to us as a part of our existence, but not in the national existence, but the human one.”

Riegl believed that a universal and human sentiment is what motivates us to care for our heritage. And to defend this broader vision of heritage that regards it as something that directly concerns human existence and, therefore, goes beyond borders, he sought an analogy with the protection of natural monuments, which, at that time, were a source of concern. This was a fairly modern concept that would only be regulated in 1972 by UNESCO through the *Convention for the protection of the cultural and natural world heritage*.

We then go back to the question: What are we referring to when we talk about conserving our heritage? Do we conserve it because it is beautiful or because it is part of the history of our ancestors and consequently of our own history? What affects us when we look upon an artifact that went through centuries to reach us? Why do we often place greater value on what comes from another culture than what is closest to us?

Riegl still questioned the validity of the search for beauty or the historical value of monuments to define their importance. According to him, beauty is only accessible to those who have an aesthetic culture, while the historical value requires a historical-scientific culture; nevertheless, neither of them is sufficient to explain the effect it creates on the modern spectator. He refers to an “undefinable feeling in itself that manifests in an insatiable nostalgia for contemplation of the ‘old’”. If we contemplate a house, we realize that it is ‘old’ and it simply fills us with pleasure.”

Therefore, in his opinion there is something else that makes us want to preserve monuments, a perception of its importance not only for us, but for humanity, and this remains absolutely consistent with its time and the cultural effervescence that surrounded him:

*That this aspect of the matter has been ignored for so long and that today it is still vehemently denied, can probably be explained with the discomfort that the modern learned person feels whenever he is confronted with something he cannot comprehend using reason alone. The observer does not want to recognize that he is not able to explain the feeling he experiences while the contemplating a monument, and thus continues to be under the illusion that the monument pleases him just because it is beautiful or historically interesting<sup>6</sup> (Riegl, 2018: 69).*

This inexplicable sensation that Riegl denominated as a “feeling” appears recurrently in his text, indicating that there is something human and undefinable that can influence the way we relate with monuments; that is at the heart of what motivates us to conserve them. The discomfort of the modern man to which he refers – and which would be developed by Freud in 1930 in *The discomfort in civilization* – gives us a clue as to what we could think of the care of monuments according to psychoanalysis.

---

<sup>6</sup> Original quotation: *Que se haya ignorado durante tanto tiempo este aspecto de la cuestión y que hoy en día se siga desmintiendo con vehemencia, se puede explicar probablemente con el malestar que la persona erudita moderna prueba cada vez que se confronta con algo que no puede comprender con la razón. El observador no quiere reconocer que no es capaz de explicar la sensación que experimenta durante la contemplación de un monumento, y vive así en la ilusión de que el monumento le agrada porque es bello o históricamente interesante.*



In 1905, while Riegl wrote *New trends in the care of the monuments*, Sigmund Freud was immersed in the development of his theory of psychoanalysis; for this, on innumerable occasions, he employed metaphors taken both from archeology and conservation and restoration of sites and artifacts.

Freud was born in 1856, and grew up in an intellectual environment at a time when archeology was booming. After the campaigns in Egypt at the end of the 18<sup>th</sup> century and the deciphering of the Rosetta Stone in 1822 by the Frenchman Jean-François Champollion, the expeditions and archaeological studies nourished a fascination for antiquity and ancient history; they opened the way to a great trade of items that arrived in Europe in large quantities. Freud was a great collector of antiques that he acquired easily in the Vienna of the early 20<sup>th</sup> century. With this, he obtained a respectable collection and a library that, by its composition, made it clear that his research “[...] was directed not only to the infantile experiences of an individual, but also to the origins of civilization and culture”<sup>7</sup> (Botting, 1994: 192).

Freud wanted psychoanalysis to be a scientific discipline and, at the same time, as popular as archeology. He saw in archaeological metaphors a way to make his theory simple and accessible.

*In Freud's eyes, psychoanalysis, as well as archaeology, was a heroic research into a legendary reality. [...] Both deal with the presence and the unexpected power of the past. Both are ways of remembering it. [...] For Freud, archaeology and psychoanalysis announce the same fundamental paradox: they are both ways of recovering and articulating what remains alive – in the immortal truth – and continues to determine our humanity, even if it seems dead, buried or lost for always, permanently forgotten. The past even seems to be subject to forgetfulness, because it is old-fashioned or obsolete, inadequate in the real world of the present and, therefore, insignificant<sup>8</sup> (Kuspit, 1994: 160).*

With this Freud tried to make accessible “[...] the core of psychoanalytical thought, if not the details [...] its general orientation”<sup>9</sup> (Kuspit, 1994: 159).

Understanding archeology as a sister discipline of conservation and taking into consideration the archaeological metaphors used by Freud, could we, in a kind of reverse thinking, try to understand the issues that affect the conservation of cultural heritage through psychoanalysis?

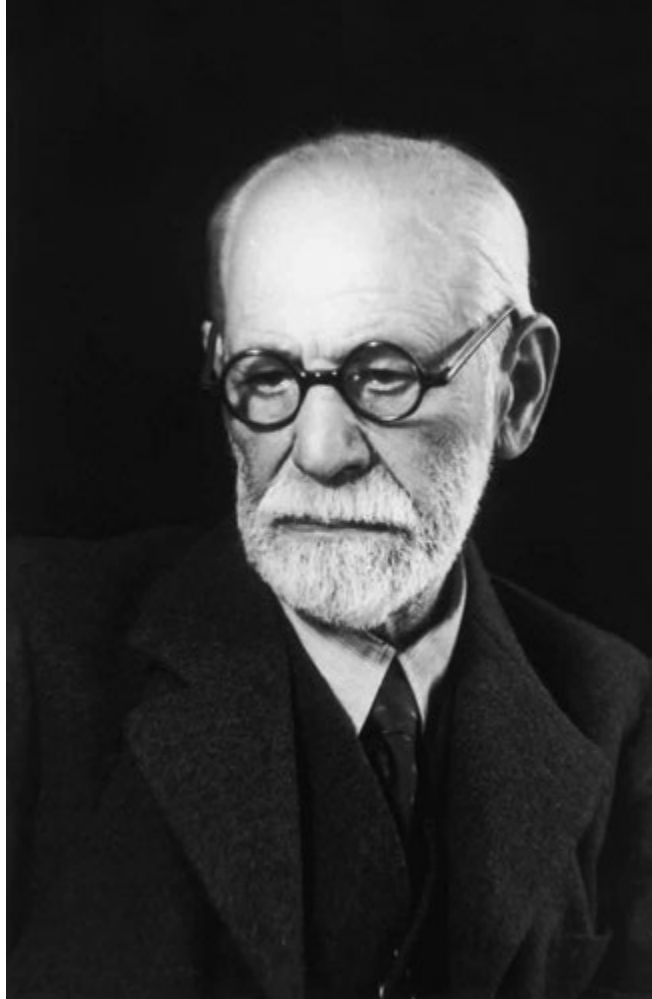
In *Discomfort in civilization*, Freud made an extensive analogy between the psychic apparatus and ancient Rome to show that, just as Rome presents aspects of its various historical phases, the psyche is composed a stratigraphy of layers of marks and psychic features that overlap throughout existence.

---

<sup>7</sup> Original quotation: [...] *dirigiam-se não apenas às experiências infantis de um indivíduo, mas também às origens da civilização e da cultura.*

<sup>8</sup> Original quotation: *Aos olhos de Freud, a psicanálise, assim como a arqueologia, era uma investigação heróica de uma realidade lendária. [...] Ambas lidam com a presença e o poder inesperado do passado. Ambas são modos de recordá-lo. [...] Para Freud, a arqueologia e a psicanálise anunciam o mesmo paradoxo fundamental: são ambas formas de recuperar e articular o que permanece vivo – na verdade imortal – e continua a determinar nossa humanidade, ainda que pareça morto, enterrado ou perdido para sempre, permanentemente esquecido. O passado chega mesmo a parecer passível de esquecimento, por ser antiquado ou obsoleto, inadequado ao mundo real do presente e, portanto insignificante.*

<sup>9</sup> Original quotation: *o cerne do pensamento psicanalítico, se não os detalhes [...] sua orientação geral.*

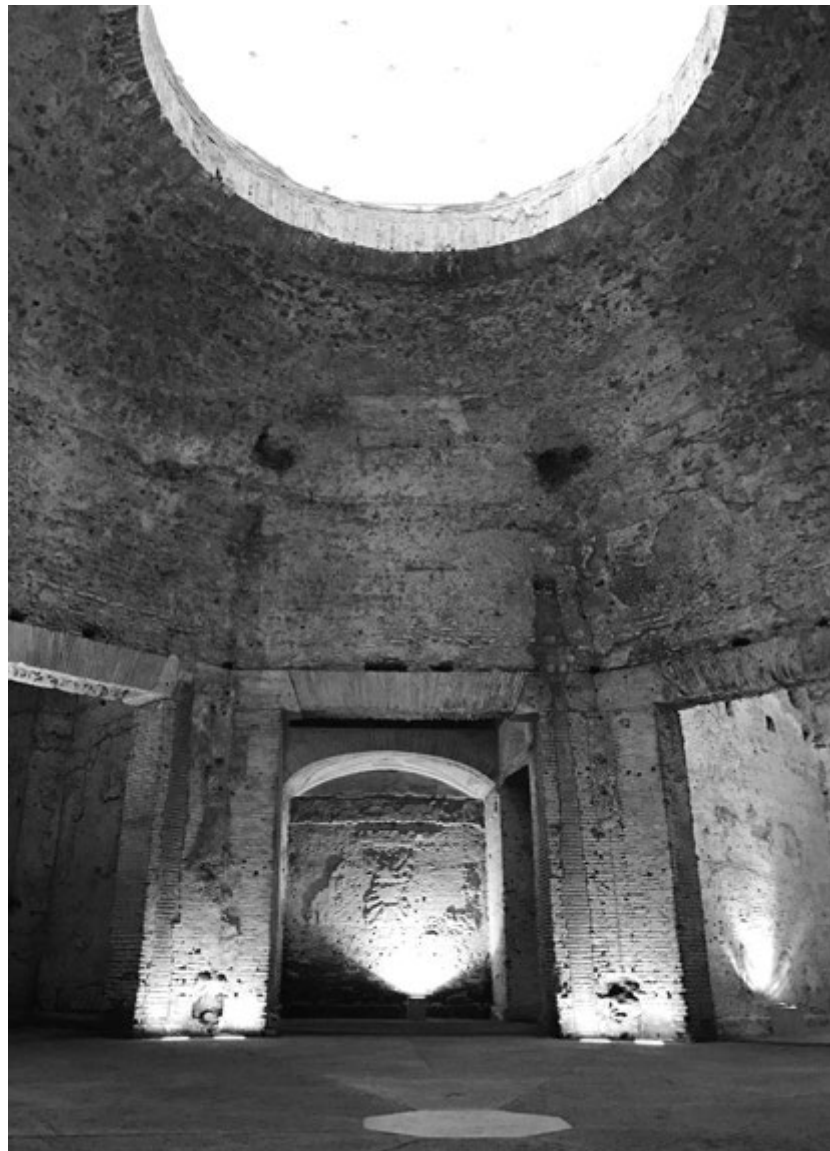


SIGMUND FREUD BY MARCEL STERNBERGER, LONDON, 1939.  
*Image: Public domain.*



ROSETTA STONE. British Museum. *Image: Public domain.*

*Let us now make the fantastic assumption that Rome is not a human dwelling, but a psychic entity with an equally long and rich past, in which nothing that came to exist came to perish, in which, together with the last phase of development, all the previous ones continue to live. [...] Where the Colosseum is now, we could also admire the disappeared Domus Aurea, by Nero; in Piazza della Rotonda we would see not only the current Pantheon, as it was left to us by Adriano, but also the original construction of Agrippa; and the same floor would support the church of Maria Sopra Minerva and the old temple on which it stands<sup>10</sup> (Freud, 2011: 13-14).*



DOMUS AUREA. Image: Valerie Magar.

---

<sup>10</sup> Original quotation: *Façamos agora a fantástica suposição de que Roma não seja uma morada humana, mas uma entidade psíquica com um passado igualmente longo e rico, na qual nada que veio a existir chegou a perecer, na qual, juntamente com a última fase do desenvolvimento, todas as anteriores continuam a viver. [...] Onde agora está o Coliseu poderíamos admirar também a desaparecida Domus Aurea, de Nero; na Piazza dela Rotonda veríamos não só o atual Panteão, como nos foi deixado por Adriano, mas também a construção original de Agripa; e o mesmo solo suportaria a igreja de Maria Sopra Minerva e o velho templo sobre o qual ela está erguida.*

This fantasy describes an unimaginable situation for a city: the possibility of conserving everything, since all cities are subject to demolitions and substitutions. But through this image he tried to visually represent a phenomenon that occurs in psychic life. Freud complements this:

*Perhaps we should be content to affirm that what happened can be preserved in psychic life; it does not necessarily have to be destroyed. In any case, it is also possible that in the psyche ancient elements are erased or consumed - as a rule or exceptionally - to the point that they can no longer be revived and restored, or that in general conservation depends on certain favorable conditions. It is possible, but we know nothing about it. We can only stick to the fact that the preservation of the past in psychic life is the rule rather than the surprising exception<sup>11</sup> (Freud, 2011: 15).*

This analogy allows us to think about a basic issue in decisions regarding the conservation of cultural heritage: the selection of what can or should be conserved based on the assumption that once the cultural heritage is exposed to an infinity of aggressors, what reaches our days is a fraction, not always integral, of elements of the past. They are material elements that possess values and that, in turn, give them a meaning.

Likewise, Dehio reminds us that the passage of time changes the meaning of goods and, although we have the material support, we will no longer have the perception of its meaning as it was perceived by his contemporaries. If through psychoanalysis it is possible to revive the traumatic events and to re-signify them, thus breaking a chain of repetitions, we think that the effort to conserve the assets of our ancestors may be of service in an identity search of the links of a chain of meanings that can make our existence more meaningful.

For Kuspit (1994: 162), "archeology symbolizes psychoanalysis in what it has as the most revealing and revolutionary [...]"<sup>12</sup> and complements:

*For psychoanalysis, life that occurs in the clinical situation should not be understood in its nominal value, but as a place for the excavation of past life in order to discover its true construction. The constant refusal of psychoanalysis to accept the present as data directly leads to its character as an archaeological undertaking. In addition, the process of psycho-archaeological research is the beginning of the process of psychic change. For archaeological investigation is a preliminary act of intervention, providing preliminary insights. It is a form of partial interpretation, or pre-interpretation, or propedeutic suggestion of the need for change. It is the awkward awakening necessary for acute full consciousness. The act of discovering the past necessarily brings into question the psychic present, promising transformations<sup>13</sup> (Kuspit, 1994: 162).*

<sup>11</sup> Original quotation: *Talvez devêssemos nos contentar em afirmar que o que passou pode ficar conservado na vida psíquica, não tem necessariamente que ser destruído. De toda maneira é possível que também na psique elementos antigos sejam apagados ou consumidos - via de regra ou excepcionalmente - a tal ponto que não possam mais ser reanimados e restabelecidos, ou que em geral a conservação dependa de certas condições favoráveis. É possível, mas nada sabemos a respeito. Podemos tão só nos ater ao fato de que a conservação do passado na vida psíquica é antes a regra do que a surpreendente exceção.*

<sup>12</sup> Original quotation: *arqueologia simboliza a psicanálise naquilo que ela tem de mais revelador e revolucionário [...].*

<sup>13</sup> Original quotation: *Para a psicanálise, a vida que ocorre na situação clínica não deve ser entendida em seu valor nominal, mas como local para a escavação da vida passada, de modo a descobrir a sua verdadeira construção. A constante recusa da psicanálise em aceitar o presente como dado conduz diretamente ao seu caráter de empreendimento arqueológico. Além disso, o processo de investigação psico-arqueológica é o começo do processo de mudança psíquica. Pois a investigação arqueológica é um ato preliminar de intervenção, propiciando percepções preliminares. É uma forma de interpretação parcial, ou pré-interpretação, ou sugestão propedêutica da necessidade de mudança. É o incômodo despertar necessário para a aguda consciência plena. O ato de descobrir o passado coloca necessariamente em questão o presente psíquico, prometendo transformações.*

Thus, we can think that the act of collecting and conserving goods meets our search for meaning, a search for understanding how the construction of the present occurred. We search through parts, often very small, clues or indications that allow us to reconstruct human evolution. What are the steps of this journey and the extent to which the evolution of thought has led us to what we are today?

If we consider this assertion to be valid, on the contrary, how can explain why it is the same human being that destroys much of heritage? Is it a voluntary process of denial of a hurtful and oppressive past, a process imposed on identity repression, a natural cycle of destruction and construction, or an unconscious resource to conceal something that cannot be withstood?

Buildings, libraries, works of art and countless monuments are destroyed by political, ideological or religious conflicts, or simply to build something new in place of the old. Neglect, abandonment, lack of investment and conservation are also passive means of destruction; they generate marks that are incorporated into heritage and also tell a story. Such is the case of ruins that denounce with more force the events that happened there. To deny these events is to distort the history that constitutes us. Collecting the information that a ruin presents to us, we can reconstruct it virtually and, with that, imagine how it would have been before the events that caused its loss. Material reconstruction will erase traces and vestiges, and every conceptual meaning that the ruin holds will be lost, like the feeling, the aura, that makes us see what is no longer there. Rebuilding a ruin is a process of denying the marks of time, history, and our own ruin – the ruin we do not want or cannot stand to see. Although this way of thinking seems unanimous, if we consider the Greek ruins, to cite just one example, it becomes much more difficult to apply in constructions that are not within an archaeological site.



GRADIVA, 1906. Vatican Museums. *Image: Public domain.*

In this sense, it is interesting to observe how we have created icons of the past and revere them, but we cannot devote the same reverence to the goods that were left by the ancestors closest to us. Many people travel across continents to marvel at works of art, architecture and ruins without ever having entered a single museum in their hometown. There remains one question: what can there be in our past that we cannot bear to see?

Freud sees psychoanalysis as a construction – or reconstruction – of what has been forgotten from the traits that have been left in order to have a more complete awareness of our present. In *Constructions in analysis* (1937) he proposed:

*His construction work [referring to psychoanalysis] or if one prefers, of reconstruction, resembles a great deal the excavation made by an archaeologist of a dwelling that was destroyed and buried, or of a building. The two processes are in fact identical, except that the analyst works under better conditions, and he has more material at his disposal to help him, since what he is dealing with, is something destroyed, but still alive; perhaps for another reason as well. But just as the archaeologist raises the walls of the building from the standing foundations, he determines the number and position of the columns by the depressions on the floor and reconstructs the decorations and wall paintings from the debris found in the rubble, the analyst proceeds when he extracts his inferences from the fragments of memories, associations and behavior of the subject. Both have an undisputed right to rebuild by supplementing and combining the remains that have survived. Both, in addition, are subject to many of the difficulties and sources of error<sup>14</sup> (Freud, 1996: 273).*

Although he refers to the reconstruction of historical ruins, Freud points out that, for lack of all the necessary information, this is only possible to some extent and he concluded by pointing out a difference that separates psychoanalysis from archaeology:

*[...] keep in mind that the digger is dealing with destroyed objects, large and important parts of which are certainly lost due to mechanical violence, fire or looting. No effort can result in their discovery and lead to them being reunited with the remains. The only course of action that is available to the digger is that of reconstruction, which, for this reason, can often only reach a certain degree of probability. But with the psychic object whose primitive history the analyst is seeking to recover, it is different. Here we regularly confront ourselves with a situation which, as with the archaeological object occurs only in rare circumstances, such as Pompeii or the Tomb of Tutankhamun. All the essentials are preserved; even things that seem utterly forgotten are present, somehow, and somewhere, and simply buried and made inaccessible to the individual<sup>15</sup> (Freud, 1996: 273).*

---

<sup>14</sup> Original quotation: *Seu trabalho de construção [referindo-se à psicanálise]. Ou se se preferir, de reconstrução, assemelha-se muito à escavação, feita por um arqueólogo, de alguma morada que foi destruída e soterrada, ou de algum edifício. Os dois processos são de fato idênticos, exceto pelo fato de que o analista trabalha em melhores condições e tem mais material a sua disposição para ajuda-lo, já que aquilo com que está tratando é algo destruído, mas algo que ainda está vivo – e talvez por outra razão também. Mas assim como o arqueólogo ergue as paredes do prédio a partir dos alicerces que permaneceram de pé, determina o número e a posição das colunas pelas depressões no chão e reconstrói as decorações e as pinturas murais a partir dos restos encontrados nos escombros, assim também o analista procede quando extrai suas inferências a partir dos fragmentos de lembranças, das associações e do comportamento do sujeito da análise. Ambos possuem direito indiscutido a reconstruir por meio da suplementação e da combinação dos restos que sobreviveram. Ambos, ademais, estão sujeitos a muitas das dificuldades e fontes de erro.*

<sup>15</sup> Original quotation: *[...] há que manter em mente que o escavador está lidando com objetos destruídos, dos quais grandes e importantes partes certamente se perderam, pela violência mecânica, pelo fogo ou pelo saque. Nenhum esforço pode resultar em sua descoberta e levar a que sejam unidas aos restos que permaneceram. O único curso que se lhe acha aberto é o da reconstrução, que, por essa razão, com frequência só pode atingir um certo grau de probabilidade. Mas, com o objeto psíquico cuja história primitiva o analista está buscando recuperar, é diferente. Aqui, defrontamo-nos regularmente com uma situação que, com o objeto arqueológico ocorre apenas em circunstâncias raras, tais como de Pompéia ou da Tumba de Tutancâmon. Todos os elementos essenciais estão preservados; mesmo coisas que parecem completamente esquecidas estão presentes, de alguma maneira e em algum lugar, e simplesmente foram enterradas e tornadas inacessíveis ao indivíduo.*

Finally, since we cannot live with the past, Freud also points out that in psychoanalytical intervention, such as the restoration of an artifact, truth must take precedence, pointing out where there was an intervention:

*In the face of the incompleteness of my analytical results, I have only to follow the example of those discoverers who had the happy task of bringing into light the day after long burial, the inestimable but mutilated relics of antiquity. I restored what was lacking according to the best models that were known to me from other analyses, but as a conscientious archaeologist, I did not fail to draw attention to, in each case, the point at which my construction overlaps with what is authentic<sup>16</sup> (Freud, 1996: 23).*

Reflecting on heritage conservation from the perspective of psychoanalysis seems to give a more organic aspect to our activity, as it was already indicated in Riegl's text from 1905. When referring to a feeling as justification for the conservation of monuments, he was aligned to a historical moment of a great intellectual turmoil and in perfect coherence with Freudian thought. This implied that conservation is a human manifestation more integrated with the roots of our existence and what constitutes us. If conservation and psychoanalysis work with the past, with remains, traces and vestiges, what can they learn from each other? Understanding the past may be the key to a more promising and sustainable gift. It is not an easy task, but if we consider that the past is a living part of our present, maybe we can work on its conservation in a more conscious and generous way with those that preceded us and with those that happen to us.

\*



AGGSTEN. Image: Public domain.

<sup>16</sup> Original quotation. *Ante o caráter incompleto de meus resultados analíticos, não me restou senão seguir o exemplo daqueles descobridores que tem a felicidade de trazer à luz do dia, após longo sepultamento, as inestimáveis embora mutiladas relíquias da antiguidade. Restaurei o que faltava segundo os melhores modelos que me eram conhecidos de outras análises, mas, como um arqueólogo consciencioso, não deixei de assinalar em cada caso o ponto onde a minha construção se superpõe ao que é autêntico.*

## References

- Botting, Wendy e J. Keith Davies (1994) "A Biblioteca de Freud e um apêndice de títulos relacionados a antiguidades", *in: Sigmund Freud e arqueologia: sua coleção de antiguidades*, Salamandra, Rio de Janeiro, pp. 191-194.
- Dehio, Georg (2018) "La protección y el cuidado de los monumentos en el siglo XIX", *Conversaciones... con Georg Dehio, Alois Riegl y Max Dvořák* (5): 29-44.
- Dvořák, Max (2018) "Catecismo del cuidado de los monumentos", *Conversaciones... con Georg Dehio, Alois Riegl y Max Dvořák* (5): 102-126.
- Freud, Sigmund (2011) *O mal-estar na civilização*, trad. Paulo César de Souza, Penguin Classics Companhia das Letras, São Paulo.
- Freud, Sigmund (1996) "Construções em análise", *in: Jayme Salomão (org.), Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, Imago, Rio de Janeiro, pp. 271-283.
- Freud, Sigmund (1996) "Fragmento da análise de um caso de histeria", *in: Jayme Salomão (org.), Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, Imago, Rio de Janeiro, pp. 15-116.
- Kuspit, Donald (1994) "Uma metáfora poderosa: a analogia entre a arqueologia e a psicanálise", *in: Sigmund Freud e arqueologia: sua coleção de antiguidades*, Salamandra, Rio de Janeiro, pp. 159-177.
- Riegl, Alois (2018) "Nuevas corrientes en el cuidado de los monumentos", *Conversaciones... con Georg Dehio, Alois Riegl y Max Dvořák* (5): 62-75.





BIBLIOGRAFÍA



# BIBLIOGRAFÍA

de Georg Gottfried Dehio,  
Alois Riegl y Max Dvořák

*Compilación de Valerie Magar*

Dehio, Georg und Gustav von Bezold (1884) *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes*, J. G. Cotta, Stuttgart.

Dehio, Georg (1894) *Untersuchungen über das gleichseitige Dreieck als Norm gotischer Bauproportionen*, Verlag der J.G. Cotta'schen Buchhandlung, Stuttgart.

Dehio, Georg (1895) *Ein Proportionsgesetz der antiken Baukunst und sein Nachleben im Mittelalter und in der Renaissance*, Karl J. Trübner, Straßburg.

Dehio, Georg und Franz Winter (1898-1902) *Kunstgeschichte in Bildern: systematische Darstellung der Entwicklung der bildenden Kunst vom klassischen Altertum bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, E. A. Seemann, Leipzig.

Dehio, Georg (1901) *Was wird aus dem Heidelberger Schloß werden?*, Verlag von Karl J. Trübner, Straßburg.

Dehio, Georg und Gustav von Bezold (1901) *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. Atlas Fünfter Band*, Tafel 446-601, Gustav Bezold Editor, Stuttgart.

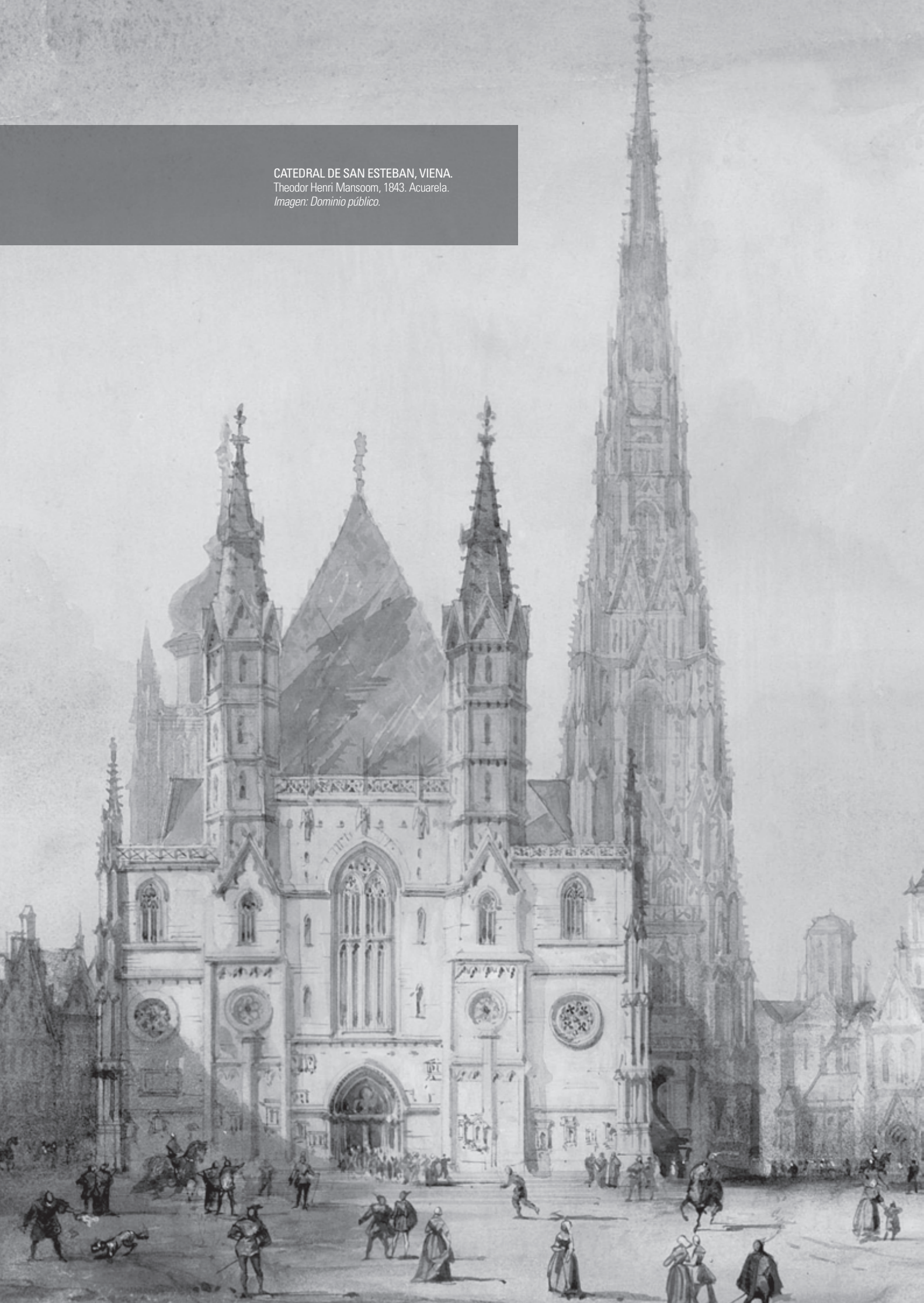
Dehio, Georg (1905-1912) *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*, 5 vols., E. Wasmuth, Berlin.

Dehio, Georg (1914) *Kunsthistorische Aufsätze*, R. Oldenbourg, München.

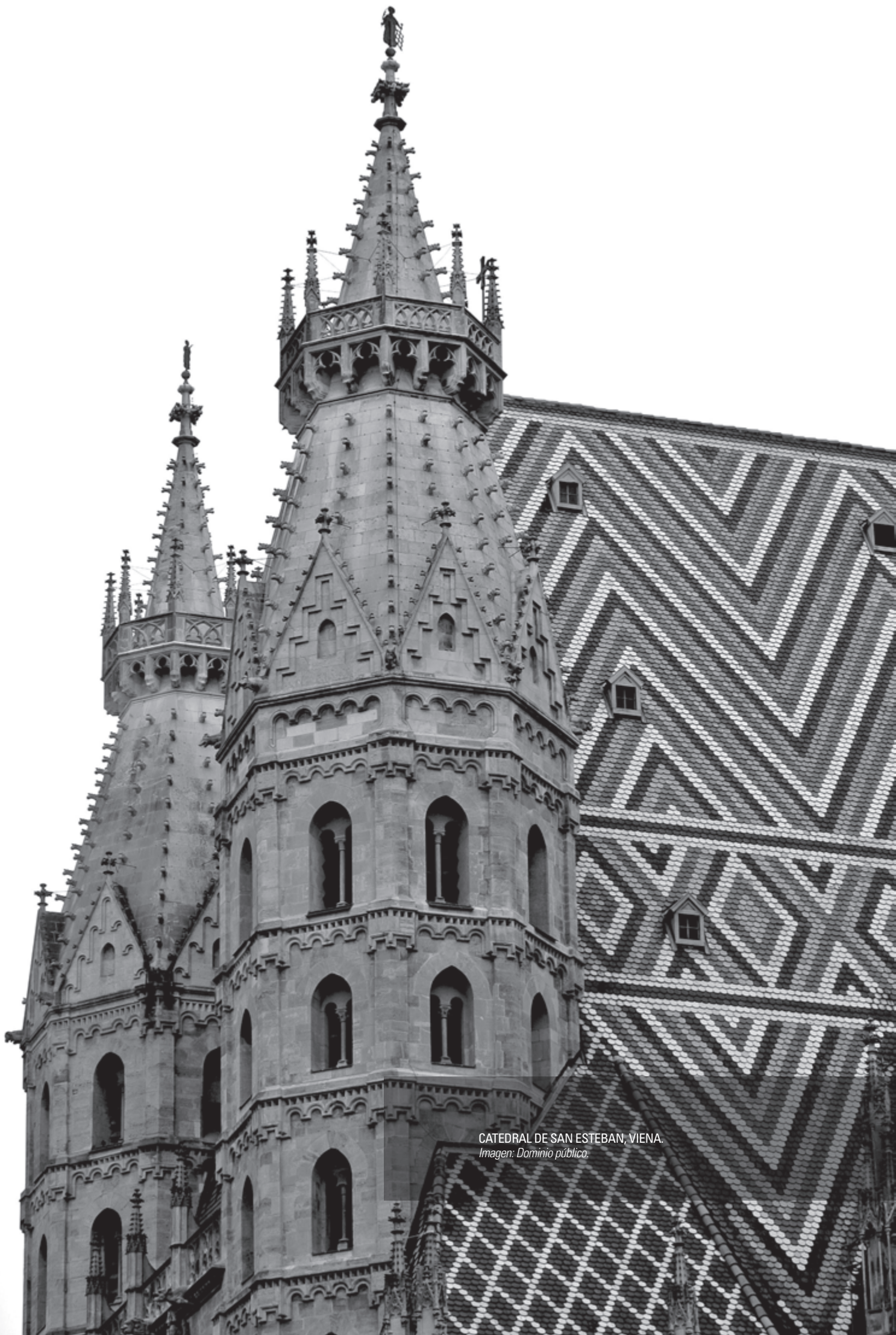
Dehio, Georg (1914) "Denkmalschutz und Denkmalpflege im 19. Jahrhundert. Festrede an der Kaiser-Wilhelms, Universität zu Strassburg, den 27 Januar 1905", in: Georg Dehio, *Kunsthistorische Aufsätze*, München, Berlin, pp. 261-281.

Dehio, Georg (1919-1926) *Geschichte der deutschen Kunst*, 3 vols., Vereinigung wissenschaftlicher verleger, Berlin und Leipzig.

CATEDRAL DE SAN ESTEBAN, VIENA.  
Theodor Henri Mansoom, 1843. Acuarela.  
*Imagen: Dominio público.*



- Dehio, Georg (1922) *Das Strassburger Münster*, R. Piper, München.
- Dehio, Georg (1924) *Der bamberger Dom*, R. Piper & Co., München.
- Dehio, Georg (1930) *Kleine Aufsätze und Ansprachen: dem Verfasser zym 22. November 1930 in Freundschaft und Verehrung dargebracht*, Als Manuskript gedruckt, Mannheim.
- Dvořák, Max (1904) *Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck*, F. Tempsky, Wien.
- Dvořák, Max (1904) „Das Rätsel der Brüder van Eyck“, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* (24): 161-317.
- Dvořák, Max (1904) „Von Mánes zu Svabinsky“, *Graphische Künste* (27): 29-52.
- Dvořák, Max (ed.) (1907) *Österreichische Kunsttopographie*, Vol. I, Die Denkmale des politischen Bezirkes Krems in Niederösterreich, Anton Schroll, Wien.
- Dvořák, Max (1908) „Die Restaurierung des Buvinares am Dome in Spalato“, *Mittheilungen der k.k. Zentralkommission* (7): 347-353.
- Dvořák, Max (1908) „Restaurierungsfragen I: Die Prager Königsburg am Wawel“, *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k.k. Zentralkommission*, 2, Beiblatt für Denkmalpflege, cols. 105-112.
- Dvořák, Max (1908) „Restaurierungsfragen II: Das Königsschloss“, *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k.k. Zentralkommission*, 2, Beiblatt für Denkmalpflege, cols. 1-8.
- Dvořák, Max (1910) „Denkmalkultus und künstlerisches Entwicklung“, *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k.k. Zentralkommission* 4, Beiblatt für Denkmalpflege, cols. 1-31.
- Dvořák, Max (1912) *Die letzte Renaissance*, Böhlau, Wien.
- Dvořák, Max (1913) „Über die dringenden methodischen Erfordernisse der Erziehung zur kunstgeschichtlichen Forschung“, *Die Geisteswissenschaften* (34): 932-936; 958-961.
- Dvořák, Max (1916) *Eine illustrierte Kriegskronik von hundert Jahren, oder der Krieg und die Kunst*, Hermes, Wien.
- Dvořák, Max (1916) *Katechismus der Denkmalpflege*, Verlag von Julius Bard, Wien.
- Dvořák, Max (1918) „Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei“, *Historische Zeitschrift* (119): 1-62, 185-246.
- Dvořák, Max (1919) „Ein Brief an die italienischen Fachgenossen“, in: Hans Tietze (Hg.), *Die Entführung von Wiener Kunstwerken nach Italien*, Anton Schroll, Wien, pp. 3-9.
- Dvořák, Max (1921) *Oskar Kokoschka: Variationen über ein Thema*, Richard Lányi, Wien.
- Dvořák, Max (1921) „Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt“, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* (21): 35–127.
- Dvořák, Max (1924) *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte: Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*, R. Piper, München.



CATEDRAL DE SAN ESTEBAN, VIENA.  
*Imagen: Dominio público.*

Dvořák, Max (1925) *Das rätsel der kunst der brüder van Eyck; mit einem anhang über Die anfänge der holländischen malerei*, R. Piper, München.

Dvořák, Max (1927-1929) *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance: Akademische Vorlesungen*, 2 vols., R. Piper, München.

Dvořák, Max (1928) *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*, München.

Dvořák, Max (1929) *Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte*, Karl Maria Swoboda und Johannes Wilde (eds.), R. Piper & Co., München.

Dvořák, Max (1942) *Die Gemälde Peter Bruegels des Alteren*, Schroll, Wien.

Dvořák, Max (1953) "El Greco and Mannerism", *The magazine of art* 46 (1): 14–23.

Dvořák, Max (1967) *Idealism and naturalism in Gothic art*, University of Notre Dame Press, Notre Dame.

Dvořák, Max (1974) „Denkmalpflege in Österreich“, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* (28): 131-137.

Dvořák, Max (1975) „Vorwort“, in: Hans Maria Wingler und Friedrich Welz (eds.), *Oskar Kokoschka: Das Druckgraphische Werk*, Galerie Welz, Salzburg, pp. 40-42.

Dvořák, Max (1984) *The history of art as the history of ideas*, trans. John Hardy, Routledge and Kegan Paul, Boston.

Dvořák, Max (1989) *Studien zur Kunstgeschichte*, P. Reclam, Leipzig.

Dvořák, Max (2008) [1916] *Catecismo da preservação de monumentos*, trad. Valéria Alves Esteves Lima, Atelié Editorial, Sao Paulo.

Dvořák, Max (2012) *Schriften zur Denkmalpflege*, Sandro Scarrocchia (ed.), Böhlau, Wien.

Riegl, Alois (1889) *Die ägyptischen Textilfunde im k.k. Österreich. Museum: Allgemeine Charakteristik und Katalog*, Waldheim, Wien.

Riegl, Alois (1889) „Textile Hausindustrie in Österreich“, *Mittheilungen des k.k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie* (4): 411-419; 431-435.

Riegl, Alois (1890) „Die Beziehungen der orientalischen Teppichfabrication zu dem europäischen Abendlande“, *Mittheilungen des k.k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie* (5.58): 210-216.

Riegl, Alois (1890) „Die Beziehungen der orientalischen Teppichfabrication zu dem europäischen Abendlande“, *Mittheilungen des k.k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie* (5.59): 234-241.

Riegl, Alois (1891) *Altorientalische Teppiche*, T.O. Weigel nachfolger, Leipzig.

Riegl, Alois (1892) „Ältere orientalische Teppiche aus dem Besitz des allerhöchsten Kaiserhauses“, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* (13): 267-331.



MONUMENTO A MARÍA TERESA.  
Plaza María Teresa, Viena  
Imagen: Dominio público

Riegl, Alois (1892) „Ruthenische Teppiche“, *Mittheilungen des k.k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie* (7): 85-94; 109-113.

Riegl, Alois (1893) *Stilfragen. Grundlegung zu einer Geschichte der Ornamentik*, Georg Siemens, Berlin.

Riegl, Alois (1893) „Koptische Kunst“, *Byzantinische Zeitschrift* (2): 112-121.

Riegl, Alois (1894) *Volkskunst, Hausfleiß, und Hausindustrie*, Georg Siemens, Berlin.

Riegl, Alois (1895) *Ein orientalischer Teppich vom Jahre 1202 N. Chr. und die Ältesten orientalischen Teppiche*, Verlag von Georg Siemens, Berlin.

Riegl, Alois (1895) „Das Volksmässige und die Gegenwart“, *Zeitschrift für Österreichische Volkskunde* (1): 4-7.

Riegl, Alois (1895) „Kunsth Handwerk und kunstgewerbliche Massenproduktion“, *Zeitschrift des bayerischen Kunstgewerbevereins* (36): 5-9.

Riegl, Alois (1896) „Die Wiener Congress-Ausstellung“, *Wiener Zeitung* (15 February 1896): 3-4.

Riegl, Alois (1896) „Die Wiener Congress-Ausstellung“, *Wiener Zeitung* (13 March 1896): 2-4.

Riegl, Alois (1896) „Die Wiener Congress-Ausstellung“, *Wiener Zeitung* (1 April 1896): 3-5.

Riegl, Alois (1897) „Die Barockdecoration und die moderne Kunst“, *Mittheilungen des k.k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie* (133): 261-266.

Riegl, Alois (1897) „Die Barockdecoration und die moderne Kunst“, *Mittheilungen des k.k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie* (134): 295-302.

Riegl, Alois (1897-1899) *Historische Grammatik der bildenden Künste*, Böhlau, Wien.

Riegl, Alois (1899) „Das moderne in der Kunst“, *Mittheilungen der Gesellschaft für vielfältigende Kunst, Die Graphischen Künste* 22 (2): 9-12.

Riegl, Alois (1900) *Salzburgs Stellung in der Kunstgeschichte*, Österr. Verlagsgesellschaft Ed. Hölzel, Wien,

Riegl, Alois (1901) *Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, Österreichische Staatsdruckerei, Wien.

Riegl, Alois (1902) „Das holländische Gruppenporträt“, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* (22): 71-278.

Riegl, Alois (1902) „Spätrömisch oder orientalisches?“, *Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung* (93): 153-156.

Riegl, Alois (1903) *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*, Wilhelm Braumüller, Wien, Leipzig.





HAUT KOENIGSBOURG.  
*Imagen: Dominio público.*

Riegl, Alois (1903) „Zur Frage der Restaurierung von Wandmalereien“, in: *Mittheilungen der k.k. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der kunst und historischen Denkmale*, 3 Folge, Vol. 2, Wien, col. 14-31.

Riegl, Alois (1904) *Salzburgs Stellung in der Kunstgeschichte*, Österr. Verlagsgesellschaft Ed. Hölzel, Wien.

Riegl, Alois (1905) *Kunstgewerbe des frühen Mittelalters*, Österreichisches Archäologisches Institut, Wien.

Riegl, Alois (1905) „Neue Strömungen in der Denkmalpflege“, in: *Mittheilungen der k.k. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der kunst und historischen Denkmale*, 3 Folge, Vol. 4, Wien, col. 85-104.

Riegl, Alois (1908) *Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Vorlesungen aus 1901-1902*, Anton Schroll, Wien.

Riegl, Alois (1927) *Spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern*, Die kaiserlich-königlichen Hof- und Staatsdruckerei, Wien.

Riegl, Alois (1929) *Gesammelte Aufsätze*, K.M. Swoboda (ed.), Benno Filser, Augsburg.

Riegl, Alois (1966) *Historische Grammatik der bildenden Künste*, Karl Maria Swoboda (ed.), H. Böhlau, Graz.

Riegl, Alois (1995) *Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege*, Ernst Bacher (ed.), Böhlau, Wien.

Riegl, Alois (1996) *Gesammelte Aufsätze*, Artur Rosenauer (ed.), Wiener Universitätsverlag, Wien.

Riegl, Alois (1999) *The group portraiture of Holland*, trans. Evelyn M. Kain and David Britt, Getty Research Center for the History of Art and the Humanities, Los Angeles.

Riegl, Alois (2004) *Historical grammar of the visual arts*, trans. Jacqueline Hung, Zone Books, New York.

Riegl, Alois (2010) *The origins of Baroque art in Rome*, trans. Andrew Hopkins and Arnold Witte, Getty Research Institute, Los Angeles.

\*

# Conversaciones...

con GEORG GOTTFRIED DEHIO,  
ALOIS RIEGL Y MAX DVOŘÁK

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA  
Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural

Ex Convento de Churubusco  
Xicoténcatl y General Anaya s/n  
San Diego Churubusco, Coyoacán, 04120  
Ciudad de México

[www.conservacion.inah.gob.mx](http://www.conservacion.inah.gob.mx)  
[valerie\\_magar@inah.gob.mx](mailto:valerie_magar@inah.gob.mx)

# Conversaciones...

con GEORG GOTTFRIED DEHIO,  
ALOIS RIEGL Y MAX DVOŘÁK

**CULTURA**  
SECRETARÍA DE CULTURA



COORDINACIÓN NACIONAL  
DE CONSERVACIÓN  
DEL PATRIMONIO CULTURAL