

## EL CONCEPTO DE RESTAURACIÓN

### Cesare Brandi

Comúnmente se entiende por restauración cualquier intervención dirigida a devolver la eficiencia a un producto de la actividad humana. En esta concepción genérica de la restauración, que debe identificarse con lo que denominaríamos más exactamente esquema preconceptual, se encuentra ya delimitada la noción de una intervención sobre un producto de la actividad humana; así pues, cualquier otra intervención que fuera en la esfera biológica o en la física, no se incluye ni siquiera en la noción común de restauración. Al pasar entonces del esquema preconceptual de restauración al concepto, es inevitable que esta conceptualización se produzca en función del género de productos de la actividad humana a que debe aplicarse esa particular intervención que se llama restauración. Se tendrá, por tanto, una restauración relativa a manufacturas industriales y una restauración relativa a las obras de arte; pero si la primera terminará por hacerse sinónimo de reparación o restitución del aspecto primitivo, la segunda será muy distinta, y no sólo por la diferencia de las operaciones a realizar. En efecto, cuando se trate de productos industriales, entendiéndose éstos en la más amplia escala que arranca de la artesanía más sencilla, el objetivo de la restauración será con toda evidencia restablecer la funcionalidad del producto, y por lo tanto, la naturaleza de la intervención restauradora estará exclusivamente vinculada a la consecución de este fin.

Sin embargo, cuando por el contrario se trate de obras de arte, incluso aunque se encuentren entre ellas obras que poseen estructuralmente una finalidad funcional, como las arquitecturas y en general los objetos de las llamadas artes aplicadas, resultará claramente que el restablecimiento de la funcionalidad, aunque también se incluya en la intervención restauradora, no representa en definitiva más que un aspecto secundario o colateral de ésta, nunca lo primario y fundamental en lo que respecta a la obra de arte en cuanto tal.

Fachada este y pared oeste de Bacchussaal, Neues Museum, Berlín.

Así pues, se podrá observar inmediatamente entonces que el especial producto de la actividad humana a que se da el nombre de obra de arte, lo es por el hecho de un singular reconocimiento que se produce en la conciencia; reconocimiento doblemente singular, de un lado, por el hecho de tener que ser realizado cada vez por un único individuo, y de otro, porque no puede producirse de otra forma que por esa propia identificación que cada individuo le otorga. El producto humano al que se dirige tal reconocimiento está ahí, ante nuestros ojos, pero es clasificado entre los productos de la actividad humana de forma genérica, hasta que esa identificación que le confiere la conciencia como obra de arte no le exceptúa definitivamente del conjunto de los demás productos. Ésta es seguramente la característica peculiar de la obra de arte, en cuanto no se cuestiona su esencia y el proceso creativo que la ha producido, sino en cuanto entra a formar parte del mundo, del particular estar en el mundo de cada individuo. Tal peculiaridad no depende de las premisas filosóficas de las que se parte, sino que, cualesquiera que éstas sean, se ha de evidenciar sólo con que se acepte el arte como un producto de la espiritualidad humana.

No hay que pensar que por ello se parte de una concepción idealista, porque incluso poniéndose en el polo opuesto, desde un punto de vista pragmático, lo esencial de la obra de arte resulta igualmente de su reconocimiento como tal obra de arte.

Podemos remitirnos a Dewey y encontraremos esta característica claramente señalada: «Sea cual sea su antigüedad y clasicismo, una obra de arte es en acto y no sólo potencialmente una obra de arte cuando pervive en alguna experiencia individualizada. En cuando pedazo de pergamino, de mármol, de tela, permanece (aunque sujeta a las devastaciones del tiempo) idéntica a sí misma a través de los años. Pero como obra de arte se recrea cada vez que es experimentada estéticamente». Lo que significa que hasta que esta recreación o reconocimiento no se produce, la obra de arte es obra de arte sólo potencialmente, o, como hemos escrito, no existe más que en cuanto subsiste; es decir, como se señala también en el texto de Dewey, en cuanto es un pedazo de pergamino, de mármol, de tela.

Una vez puesto en claro este punto, no resultará sorprendente hacer derivar de ello el siguiente corolario: cualquier comportamiento hacia la obra de arte, incluida la intervención de la restauración, depende de que se haya producido o no ese reconocimiento de la obra de arte como tal obra de arte.

Pero si el comportamiento hacia la obra de arte está estrechamente ligado al juicio sobre la condición de lo artístico —que en esto consiste ese reconocimiento—, también la naturaleza de la intervención estará estrechamente condicionada por ello. Lo que significa que también ese proceso de la restauración, que la obra de arte puede tener en común con otros productos de la actividad humana, no representa más que una fase complementaria con respecto a la cualificación que la intervención recibe por el hecho de tener que ser llevada a cabo sobre una obra de arte. A causa de esta singularidad inconfundible, se deriva de aquí la legitimidad de exceptuar la restauración, en cuanto restauración de obras de arte, de la acepción común que se ha explicitado al principio, y la necesidad de articular el concepto, no ya en base a los procedimientos que caracterizan la restauración de hecho, sino en base al concepto de la obra de arte de la que recibe su cualificación.

Se llega así a evidenciar la relación inescindible que se produce entre la restauración y la obra de arte, en cuanto que la obra de arte condiciona la restauración, pero no al contrario. Hemos visto que es esencial para la obra de arte el reconocimiento como tal, y que en ese momento se establece el reingreso de la obra de arte en el mundo. La vinculación entre restauración y obra de arte se constituye por ello en el acto de ese reconocimiento, y seguirá desarrollándose después. Pero el acto del reconocimiento tiene sus premisas y sus condiciones; en esta identificación entrará en consideración no sólo la materia en que la obra de arte subsiste, sino la bipolaridad con que la obra de arte se ofrece a la conciencia.

Como producto de la actividad humana, la obra de arte supone una doble exigencia: la instancia estética, que corresponde al hecho básico de la calidad de lo artístico por el que la obra es obra de arte; la instancia histórica, que le concierne como producto humano realizado en un cierto tiempo y lugar, y que se encuentra en un cierto tiempo y lugar. Como se ve, no es ni siquiera necesario llegar a la instancia de la utilidad, que en definitiva es la única que se formula para los demás productos humanos, porque esta utilidad, aunque esté presente en la obra de arte —como en la arquitectura—, no podrá ser tomada en consideración por sí, sino en base a su consistencia física y a las dos instancias fundamentales con que se estructura la obra de arte en la percepción que la conciencia hace de ella.

El haber reconocido la restauración en la relación directa con el reconocimiento de la obra de arte en cuanto tal, permite ahora dar una definición: la restauración constituye el momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte, en su consistencia física y en su doble polaridad estética e histórica, en orden a su transmisión al futuro.

De esta estructura fundamental de la obra de arte en su percepción por parte de la conciencia individual, deberán derivarse naturalmente también los principios en los que tendrá que inspirarse necesariamente la restauración en su ejecución práctica.

La consistencia física de la obra de arte debe tener necesariamente prioridad, porque presenta el lugar mismo de la manifestación de la imagen, asegura la transmisión de la imagen al futuro, garantiza en definitiva su percepción en la conciencia humana. Por lo tanto, si desde el punto de vista del reconocimiento de la obra de arte como tal, tiene preeminencia absoluta el aspecto artístico, en el momento en que el reconocimiento se dirige a conservar para el futuro la posibilidad de aquella revelación, la consistencia física adquiere una importancia primaria.

En efecto, si bien el reconocimiento debe producirse en cada ocasión en la conciencia individual, en ese preciso momento pertenece a la conciencia universal, y el individuo que goza de aquella revelación inmediata se impone también inmediatamente el imperativo —categórico como imperativo moral— de su conservación. La conservación se mueve entre una gama infinita de posibilidades, que va desde el simple respeto, a la intervención más radical, como es el caso de arranque de frescos, o traslados de pinturas sobre tabla o sobre tela.

Pero es claro que, si bien el imperativo de la conservación alude genéricamente a la obra de arte en su estructura completa, se refiere más especialmente a la consistencia material en que se manifiesta la imagen. En función de esta consistencia

material deberán hacerse todos los esfuerzos e investigaciones para garantizar su mayor perdurabilidad posible.

Pero además, cualquier intervención al respecto será en cada caso la única legítima e imperativa; la que ha de explicitarse sólo con la más amplia gama de ayudas científicas; y la principal, si no la única, que verdaderamente la obra de arte consienta y requiera en orden a su subsistencia como imagen fija e irreplicable.

De donde se decanta el primer axioma: se restaura sólo la materia de la obra de arte.

Sin embargo, los medios físicos que garantizan la transmisión de la imagen, no están adosados a ella, sino que le son consustanciales: no está la materia por un lado y la imagen por otro. Pero, no obstante, aun cuando consustanciales a la imagen, tal coexistencia no podrá formularse como absolutamente interior a la imagen. Una cierta parte de estos medios físicos funcionará como soporte para los otros, a los cuales está más propiamente confiada la transmisión de la imagen, aunque éstos los necesiten por razones íntimamente vinculadas a la propia subsistencia de esa imagen. Así, los cimientos para una arquitectura, la tabla o la tela para una pintura, etc.

En el caso de que las condiciones de la obra de arte se revelen tales que exijan el sacrificio de una parte de aquella consistencia material, tal sacrificio, o en general la intervención, deberá ser llevada a cabo según la exigencia de la instancia estética. Y será esta instancia la primera en todo caso, porque la singularidad de la obra de arte respecto a los otros productos humanos no depende de su consistencia material, ni siquiera de su doble historicidad, sino de su condición de artística, por lo que, una vez perdida ésta, no queda más que una reliquia.

Por otro lado, tampoco podrá ser infravalorada la instancia histórica. Se ha dicho que la obra de arte goza de una doble historicidad; es decir, la que coincide con el acto que la formuló, el acto de la creación, y se remite por tanto a un artista, a un tiempo y a un lugar, y una segunda historicidad que hace referencia al tiempo y al lugar donde en ese momento se encuentra. Volveremos más detalladamente sobre el tiempo respecto a la obra de arte, pero por ahora es suficiente la distinción de los dos momentos.

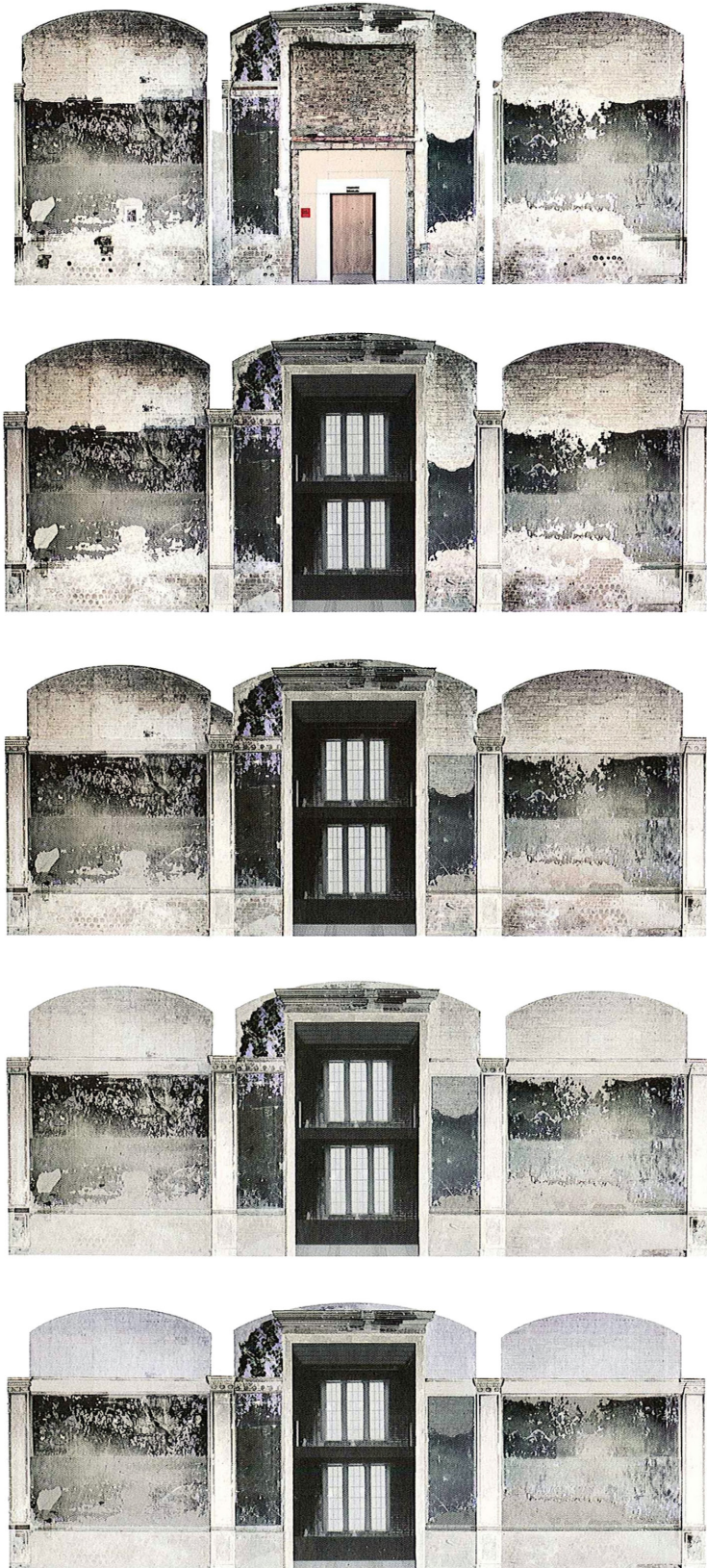
El período intermedio entre el tiempo en que la obra fue creada y este presente histórico que continuamente se le coloca por delante, estará constituido por otros tantos presentes históricos que ya son pasados, pero de cuyo tránsito la obra de arte podrá haber conservado huellas. Pero, asimismo, también habrán podido quedar huellas en el ser mismo de la obra respecto al lugar donde fue creada o donde fue destinada, y a aquel en que se encuentra en el momento de la nueva percepción en la conciencia.

Así pues, la instancia histórica no sólo se refiere a la primera historicidad, sino también a la segunda.

La contemporización entre las dos instancias representa la dialéctica de la restauración, precisamente como momento metodológico del reconocimiento de una obra de arte como tal.

Consecuentemente, se puede enunciar el segundo principio de la restauración: la restauración debe dirigirse al restablecimiento de la unidad potencial de la obra de arte, siempre que esto sea posible sin cometer una falsificación artística o una falsificación histórica, y sin borrar huella alguna del transcurso de la obra de arte a través del tiempo.

*Teoría de la restauración* [1963], Alianza, Madrid, 1988.



Estudios de restauración de Julian Harrap para David Chipperfield.