

La conservación de las obras de arte, problema de política cultural*

Paul Philippot

Traducción Salvador Díaz-Berrio

Editorial publicado en el número 12 del Boletín Anual de 1986 del Centro Internacional de Estudios para la Conservación y Restauración de los Bienes Culturales, de Roma (ICCROM).

El interés por la restauración de las obras de arte tiende a desarrollar, en forma predominante, dos tipos de discurso: por una parte, entre los especialistas circula una literatura de una tecnicidad cada vez más árida; por la otra, se dirige ocasionalmente al gran público una información aproximada, dictada por el *acontecimiento* de una restauración, realizada para celebrar el triunfo de nuevos métodos científicos, encarnados por alguna institución prestigiosa, cuya sola existencia parece ser ya una garantía de seguridad.

Sin embargo esta situación, que reduce el problema de la restauración sólo a su dimensión técnica, amenaza con olvidar que la restauración, antes de convertirse en un problema técnico, es primero un problema cultural. Si no se tiene constantemente presente esta evidencia, es inevitable que la opinión, tranquilizada por la técnica de los especialistas, se sienta descargada de toda responsabilidad, mientras que la técnica, librada a sí misma y carente de medios de acción en el nivel cultural, se limite fácilmente a la aplicación automática de recetas, llegando incluso a correr el riesgo de perder de vista la finalidad que la justifica.

Inicialmente están, en efecto, el reconocimiento, la identificación y la caracterización de los valores por salvaguardar: se trata de una operación que abarca desde el inventario de los objetos —y por lo tanto de los criterios de identificación de los mismos—, hasta la determinación de la unidad de conjunto que habrá de

considerarse como referencia para cada intervención, además de la lectura y la interpretación crítica, es decir histórica y estética, de los objetos que se vayan a tratar.

Desde este último punto de vista, corresponde un lugar esencial a la apreciación de las diversas modificaciones o eventuales adiciones que un objeto dado haya podido sufrir a lo largo del tiempo. La conservación o la eliminación de estos elementos dependerá de la significación

que les será atribuida por el diagnóstico crítico, teniendo en cuenta, por otra parte, las posibilidades que ofrece su eventual eliminación, para volver efectivamente al estado original de la obra, así como la apreciación de las posibilidades técnicas de llevar a cabo las diversas opciones que se pueden prever.

Si puede afirmarse que la restauración, alcanzó al fin el rango de una verdadera disciplina, después de la postguerra, esto fue en la medida en la que se superó una tradición artesanal, no negando, sino integrando tanto un enfoque crítico, es decir histórico y estético, como una aportación científica de los laboratorios. Sin embargo, en el mismo momento en que nacía como disciplina, la restauración se convirtió también en una moda. Al salir del taller del artesano, frecuentemente secreto, despertó la curiosidad de un público cada vez más amplio, fácilmente seducido por la revelación de un mundo reservado hasta entonces sólo a los iniciados, atraído por el *acontecimiento* que constituía el milagro o la resurrección de una pintura que se había limpiado, quizá a veces demasiado.

* La arquitectura no se ha tomado en consideración aquí más que en forma marginal y ocasional. La importancia de sus implicaciones socioeconómicas por un lado, y el valor simbólico de los monumentos por otro, exigirían un discurso específico.



Este nuevo interés parece haber traído consigo una proliferación incontrolada de las actividades de restauración. En el mismo momento en que la restauración se define como metodología rigurosa, por otra parte se asiste a una multiplicación de intervenciones primarias, tan discutibles desde el punto de vista técnico como desde el crítico. De ahí una situación que, evidentemente, no puede controlarse más que a través de una política cultural de la conservación que tome en consideración, simultánea y coherentemente, la formación de los restauradores y su estatuto, las estructuras institucionales especializadas responsables y la información al público.

Es necesario decir que el problema se ha extendido universalmente. Para ser breve basta evocar un solo ejemplo: la prioridad de la prevención y del mantenimiento, sobre las operaciones curativas, constituye un principio fundamental de la metodología moderna de la conservación. ¿Qué puede pensarse entonces de la ligereza con la cual se introduce frecuentemente la calefacción en los templos? Hay países en los que esta situación ha causado o causa aún actualmente, la degradación rápida de toda la escultura en madera policroma que se había adaptado hasta ahora muy bien a los climas más rigurosos, debido a la len-

titud en las variaciones del clima interior. Por supuesto, el mecanismo técnico de la alteración es bien conocido, pero su causa está, naturalmente, en otra parte. ¿Cómo asegurar que las medidas destinadas a la comodidad del público y a la conservación misma de las obras, se conciben y se pongan en práctica en forma coordinada?

En los museos, la política de prevención se ha desarrollado ampliamente a partir de la Segunda Guerra Mundial bajo la forma de control del clima y de la iluminación. Empero, otro peligro se ha agravado a lo largo de las últimas décadas: la multiplicación de las exposiciones. Por supuesto, no se trata de poner en tela de juicio el valor y la justificación cultural y científica de un cierto número de estos eventos, que naturalmente nos alegran. No obstante, las obras de arte célebres se instrumentalizan cuando se trasladan por razones de prestigio. Por otra parte, la afluencia del público a las exposiciones coincide frecuentemente con la deserción en los museos y pone de manifiesto la preponderancia del *acontecimiento* sobre la experiencia y la reducción de la obra de arte al rango de bien de consumo. A este respecto, es aún más insidiosa la libertad con la que se presentan como completas en las ediciones, imágenes arbitrariamente recortadas de uno u otro

lado para satisfacer la estética o facilitar la formación de las páginas.

No es menos sorprendente el contraste que existe entre la finura de los análisis más avanzados sobre la espacialidad arquitectónica, y la ignorancia absoluta de los valores formales del color que nos demuestran tantas renovaciones —no se puede hablar aquí de restauraciones— de fachadas, etcétera. Al menos este problema acaba de ser objeto en Italia de algunos coloquios científicos precedidos y seguidos por diversas publicaciones que dan testimonio de una toma de conciencia cada vez más amplia. Pero ¿cuántos aplanados o recubrimientos originales se destruyen cada año para satisfacer el culto de la piedra desnuda —pura proyección de un gusto moderno sobre el monumento antiguo—, a menos que no se trate de sustituir forzosamente la monocromía severa de una fachada neoclásica por la imagen de la bicromía “tradicional” de la piedra y el ladrillo? En el tratamiento de los interiores parece persistir, al contrario, una forma de gusto neoclásico y antibarroco que llega a disolver el juego original de la estructura tectónica, ahogando los efectos plásticos bajo una capa uniforme de blanco, semejante, o a penas diferente, al de los paramentos.

En la motivación de estas acciones en





las que el gusto espontáneo sustituye al proceso histórico-crítico — y por consiguiente escamotea de entrada el problema de la definición del objeto—, no se debería subestimar el papel determinante del “museo imaginario”, es decir de la cultura como constituyente del *corpus* de referencia del restaurador, de la autoridad promotora y del público. Si bien está patente en el campo de la arquitectura, por estar expuesto a la mirada de todos, aunque más insidioso el fenómeno, no deja de ser menos real en el campo de la pintura. ¿Quién dirá en qué medida la difusión de reproducciones en color, sobre papel brillante, amenaza todas las formas de pintura mate que parece debilitada? y ¿cómo la disociación de la textura real del documento y de la textura de la obra, favorece en las reproducciones la moda aberrante de los barnices espesos y brillantes, que tanto contribuyen a transformar la obra misma en su propia imagen purificada, antiséptica, y fría como un espejo?

Quizá es más grave el papel solapado que juegan estas referencias inconscientes y acríticas en la limpieza de las pinturas. Si los barnices con color del siglo XIX

reforzaban artificialmente la pátina del tiempo para subrayar el espesor histórico, la reacción en forma de limpieza radical o la pretensión de objetividad que quisiera abolir los restos de la historia, se asocia al gusto del cromatismo audaz del arte moderno. No es raro entonces que el color, perdiendo su espacialidad representativa y aflorando a la superficie del cuadro, se convierta en la materia cromática que era en la paleta. Es cierto que la cortesía internacional

parece, desde hace tiempo, haber archi- vado este tema entre los tabúes, y que la dificultad objetiva de una documentación válida de estos fenómenos no contribuye más que a desalentar los esfuerzos tendientes a un enfoque rigurosamente científico del problema.

Estas pocas observaciones muestran suficientemente las dimensiones específicas de la responsabilidad cultural que implica el acto de la restauración. Si por una parte existe el peligroso e ineluctable



privilegio de tocar a la materia de la obra, y por lo tanto a su sustancia misma, por la otra se contribuye, en forma decisiva, a determinar la imagen bajo la cual esta obra ocupará su lugar en el "museo imaginario" y, por ende, en el *corpus* de referencias no sólo del público sino de los futuros historiadores y restauradores. El sentimiento de tal responsabilidad histórica puede parecer sin duda natural cuando se trata de intervenir en una obra antigua que ha sido precedida por muchas otras a lo largo de los siglos, pero aparece en todo su esplendor cada vez que el restaurador sabe que es el primero que interviene, lo cual es frecuente cuando se trata de obras contemporáneas. "Es como desflorar a una virgen", observó Paolo Cadorn durante el último congreso sobre conservación del ICOM.

Sucede que la profesión de restaurador —y esta es una de las mayores paradojas de la situación actual— no está bajo ningún estatuto: su ejercicio no exige ninguna formación determinada. Cualquiera que restaura es restaurador *de facto* pero también *de jure*. La lucha para reconocer un estatuto adecuado de los restauradores en las instituciones

oficiales, coordinada con la organización de una enseñanza correspondiente, no ha avanzado casi nada desde hace más de veinte años, aunque las recomendaciones internacionales y diversas asociaciones profesionales dan, desde hace tiempo, una imagen clara y convincente de las exigencias que implica hoy en día la restauración considerada como disciplina especializada.

Al estar el tema de moda, como ya hemos dicho, estas circunstancias han contribuido bastante para favorecer la proliferación de cursos de restauración, frecuentemente insuficientes o de concepción discutible, que no hace más que dificultar el control de la situación.

Pero es necesario concluir. Las consideraciones precedentes habrán demostrado suficientemente, a nuestro juicio, que la lucha por una mejor conservación y por un mayor —y sobre todo más amplio— respeto a la obra de arte, depende menos, en lo inmediato, del progreso técnico que de la difusión efectiva de los mejores *standards* metodológicos, cuya práctica es aún muy restringida, y de la ampliación del debate interdisciplinario que implica la conservación, al más alto

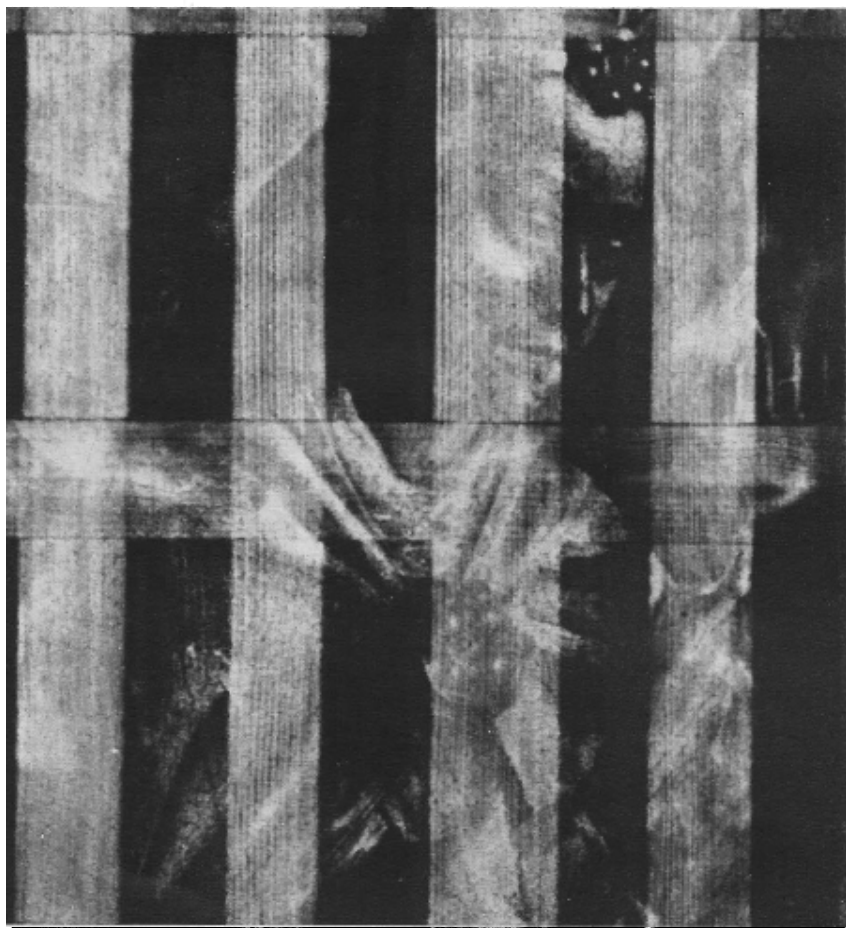
nivel. Se trata pues de problemas claramente culturales que requieren de una política cultural de la conservación.

Intentaremos señalar algunas líneas directrices.

1. En la medida en que el estudio y la caracterización de los valores por salvaguardar constituyen, en primer término, una responsabilidad para el historiador de arte, éste debería sentirse directamente implicado en los asuntos de la conservación; sin embargo, la tendencia general que considera a esta actividad como una operación esencialmente técnica, no es de tal naturaleza como para estimularlo. Por otra parte, se puede dudar que la formación que recibe lo prepare generalmente en forma adecuada para entrar en contacto con la materialidad de los objetos. Empero, los restauradores mismos sienten la necesidad de una apertura en este sentido, como lo demuestra una moción reciente del Comité del ICOM para la conservación, que promueve la inserción generalizada de cursos de teoría de la restauración en los programas de estudio de historia del arte y de arqueología.

El reconocimiento legal de un estatuto del restaurador que corresponda al alcance y a la naturaleza de sus responsabilidades, tanto culturales como técnicas, es una decisión demasiado grave para ser tomada a la ligera. De hecho podría causar un efecto contrario al objetivo deseado si, bajo la influencia de consideraciones de orden socioeconómico, se confiere el mismo título al restaurador calificado para tomar decisiones en las cuales está implícita la crítica arqueológica, que al artesano calificado para operaciones técnicas de ejecución o actividades de creación libre que no se basan en el diagnóstico histórico-crítico de la obra que se va a tratar.

2. Si la preparación del especialista es un deber, la información y la sensibilización del público son igualmente deseables, ya que de su apoyo dependen en definitiva los medios de acción. Cabe recordar a este respecto que en diversos países la historia del arte, a diferencia de la historia de la literatura, nunca ha figurado en el programa oficial de la enseñanza secundaria: curiosa supervivencia del privilegio medieval de lo escrito sobre la imagen, a menos de que no se





trate de una extraña convicción según la cual la arquitectura y las artes plásticas, a diferencia de la poesía, se beneficiarían de una comprensión infusa.

En el caso de la restauración en particular, una divulgación de alto nivel, tal como la que practica el Departamento de Pinturas del Louvre bajo la forma de exposiciones de los *Dossiers de Restauration*, ha mostrado que respondía a un interés real del público.

3. La formación de los restauradores, reconocida como fundamental, es objeto de debates de fondo muy complejos para ser evocados aquí. Bastará subrayar que sólo un equilibrio adecuado entre los factores humanistas y los técnicos permitirá dar respuesta a las responsabilidades que implica la profesión, a la vez que se asegura una colaboración interdisciplinaria con las autoridades respon-

sables de la gestión del patrimonio; esto implica, por otra parte, el reconocimiento del correspondiente estatuto, así como ciertas formas de control de las competencias. ¿Cómo lograrlo sin concentrar los esfuerzos en una enseñanza de calidad y evitando la dispersión de las iniciativas?

4. Finalmente, la gestión de la conservación del patrimonio artístico no puede lograrse más que a través de estructuras institucionales especializadas en las que se concentra la experiencia y se elabora una política constantemente verificada por la práctica. Si los museos ofrecen desde hace tiempo este marco es, no lo olvidemos, a cambio de una segregación sistemática de las obras que las ha separado de su función original y les ha conferido un nuevo estatuto. De ahí, como consecuencia, el significado particular que revisten hoy en día las obras cada vez más raras, que en los monumentos y más especialmente en los edifi-

cios religiosos, han conservado aún su función o al menos su localización y su contexto original. Su "musealización", al reducir las al estatuto de obra de arte y de documento histórico ¿no es ya un primer atentado, a veces inevitable, a su integridad? Los desastres que han sufrido ciertas iglesias, por las modificaciones litúrgicas del Concilio Vaticano II, ilustran las exigencias del culto y del respeto a la obra de arte. No basta pues con subrayar la importancia de las recomendaciones y de las instrucciones emitidas en este terreno por publicaciones especializadas, destinadas al clero, como las del *Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege*, del *Landeskonservator Rheinland* o del *Central Council for the Care of Churches*. Un documento análogo se está preparando actualmente para Bélgica, por el Instituto Real del Patrimonio Artístico.

5. La "musealización", expresión por excelencia de la cultura historicista del siglo XIX no es, empero, la última etapa de la trayectoria ontológica de la obra de arte. La multiplicación de las exposiciones y el desarrollo casi ilimitado de la reproducción mecánica, llevan hoy en día a la obra de arte a los circuitos de la sociedad de consumo. Nuevos problemas, nuevos dilemas. Si las exposiciones constituyen, por los transportes y los choques climáticos, nuevos riesgos y una causa evidente de desgaste material para los originales, ante lo cual los conservadores oponen una resistencia creciente, la multiplicación de las reproducciones significa un desgaste psicológico no menos evidente. ¿Quién ve aún una obra cuya imagen ha sido multiplicada por la publicidad?

Pero ya hemos visto que la reproducción de alta divulgación no es inocente y sin embargo, parece evidente que dentro de límites que conviene examinar cada vez según el caso específico, la reproducción de calidad llega a servir, en un número creciente de exposiciones, como escudo del original. Una vez más se trata de un problema de política cultural.