



PAUL PHILIPPOT
1º Seminario Regional
Latinoamericano
de Conservación
y Restauración.
Departamento de Restauración
del Patrimonio Cultural
"Paul Coremans"
INAH - SEP. Noviembre 1973.
Imagen: Claudio Sandoval.
Fototeca CNCPC - INAH

Versión del texto
en ESPAÑOL

La obra de arte, el tiempo y la restauración

PAUL PHILIPPOT

Texto original: « L'œuvre d'art, le temps et la restauration ».

Histoire de l'art. De la restauration à l'histoire de l'art,

Numéro 32, Décembre 1995, pp. 3-9.

Traducción de Valerie Magar Meurs

Hoy en día se admite generalmente que la problemática moderna de la restauración se generó en el clima cultural del siglo XVIII, y más precisamente dentro el marco de tensión entre el racionalismo del Siglo de las Luces y el movimiento prerromántico y romántico.¹ En efecto, en ese momento aparecen las condiciones para una nueva actitud hacia las obras y los monumentos del pasado, que rompe con la continuidad de la tradición hasta entonces dominante y caracterizada por la integración funcional de las obras dentro de su contexto social, por la relación teórico-práctica subyacente al desarrollo diversificado de los estilos y por el anclaje de la creación artística dentro de la producción artesanal.

El factor determinante de esta ruptura es evidentemente la afirmación de la conciencia histórica moderna, que busca colocar una cierta distancia con el conjunto del pasado para reapropiárselo intelectualmente con el modo de reflexión del pensamiento crítico. De allí el proceso de objetivación que constituye a las creaciones del pasado - monumentos vivos - en documentos o monumentos históricos. El término novedoso de "monumento histórico", que adquiere con la Revolución Francesa su significado jurídico, testimonia además claramente esa toma de conciencia que Alois Riegl caracterizará más tarde con su distinción entre monumento y monumento histórico.²

De manera paralela y correlativa a esta evolución, el mundo del arte descubre su especificidad y la estética accede, con Baumgarten, al rango de disciplina filosófica. Con la *Historia del arte de la Antigüedad* de Winckelmann (1774) nace la historia del arte como una historia del estilo, es decir de la forma concebida como valor siempre actual de la obra de arte independientemente de su función original.

¹ La historia de la restauración dentro del contexto cultural europeo fue el tema de tesis de Jukka Jokilehto, *A history of Architectural Conservation. The Contribution of English, French, German and Italian Thought towards an International Approach in the Conservation of Cultural Property*, 3 vol., Ph. D. Thesis, The University of York, The Institute for Advanced Architectural Studies, Septiembre de 1986. La obra clásica de Carlo Ceschi, *Storia e teoria del restauro*, Roma, Mario Bulzoni Editore, 1970, trata únicamente de la arquitectura en Italia y de manera accesoria en Francia. Se puede también consultar útilmente a G. Bazin, *Le temps des musées*, Liege, Desoer, 1967, y sobre todo la obra más reciente y luminosa de Françoise Choay, *L'allégorie du patrimoine*, Paris, Seuil, 1992.

² A. Riegl, *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung*, Viena, Braumüller, 1903, *Gesammelte Aufsätze*, Augsburg-Viena, Dr. Benna Filser Verlag, 1929, pp. 144-193, trad. al francés por D. Wiczeorek, *Le culte moderne des monuments*, introducción por F. Choay, Paris, Seuil, 1984 y F. Choay, *op. cit.*, p. 76 y siguientes.

Al distinguir fases estilísticas sucesivas en la escultura griega, Winckelmann establece la base de una crítica de las "restauraciones" de obras de la antigüedad, tales como las que practicaban libremente los escultores desde el Renacimiento, al oponerles la exigencia del respeto del original y de una integración crítica, es decir, en ese caso, conforme a la fase estilística de la obra y a los conocimientos arqueológicos e iconográficos reunidos sobre la obra. Principios que serán precisados y puestos en obra por su amigo, el escultor-restaurador Cavaceppi. Se desarrollarán conceptos análogos a finales del siglo en el área de la pintura por Pietro Edwards, responsable de la conservación de pinturas en la República de Venecia.³

Esas nuevas preocupaciones son el fruto del progreso de la crítica estilística de los conocedores del siglo XVIII, que imponen a la restauración el reconocimiento y el respeto de las particularidades histórico-estilísticas del original, mientras que se mantiene la necesidad de restituírle a la obra su aspecto completo para permitir su apreciación y gozo.

El debate se acentúa a principios del siglo XIX por la tensión entre el neoclasicismo y el romanticismo. Se sabe que si bien Thorwaldsen acepta restaurar las esculturas de Egina recientemente adquiridas por Luis I de Bavaria de acuerdo al canon neoclásico, Canova en cambio se rehusa a completar las figuras del Partenón cedidas por Lord Elgin al Museo Británico, en gran medida por respeto por la obra inigualable de Fidias; con ello la calidad individual de la expresión del artista es, por primera vez que sepamos, reconocida como valor decisivo, y sustituida a aquella, genérica, del ideal de belleza o de estilo de la época. Se puede ver allí un primer efecto de la nueva subjetividad romántica, pero no deja de ser significativo que ese debate crítico se haya planteado por primera vez con motivo de la restauración de obras antiguas. La Antigüedad gozaba en efecto de ese privilegio único de presentarse con una distancia histórica evidente, al mismo tiempo que ofrecía, por su belleza, la posibilidad de transformar la ruptura con respecto a su función original, desde hacía tiempo consumada por el cristianismo, en una nueva inversión histórico-estética, esencial y específica de la cultura occidental.

El conflicto entre esas dos posiciones que salieron de una misma toma de conciencia histórica y estética se acentúa durante el siglo XIX al extenderse a la Edad Media, pasado más reciente y cristiano, hacia el cual la distanciaci3n se encuentra confrontada con una relaci3n tanto existencial como estética, que restablece un contacto más orientado hacia la nostalgia. La restauraci3n estilística positivista de Viollet-Le-Duc, quien deduce del conocimiento arqueol3gico de las formas antiguas la posibilidad de su reutilizaci3n actual con base en analogías tipol3gicas, supone de hecho que el conocimiento de una lengua muerta - gramática y léxico - permite volver a utilizarla como modo de expresi3n actual, inspirándose en el *Revival*.⁴ Sin embargo, es eso justamente lo que negará Ruskin, al considerar de manera justa que la expresi3n artística es intrínsecamente histórica y que por lo tanto, su autenticidad no reside en la forma estilística abstracta, sino que es inseparable de su encarnaci3n en los materiales originales y en la alteraci3n de éstos en el curso del tiempo.⁵ En otros términos, una obra no es auténtica más que en la medida en que subiste la unidad original del procedimiento mental que la generó y de su realizaci3n material.

³ J. Jokilehto, *op. cit.*, p. 91 y siguientes.

⁴ E. Viollet-Le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Paris, 1854-1868 (V^e Restauration).

⁵ J. Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, 1859, *The Lamp of Memory*, Aphorism 31.

Esta valoración de las huellas del pasado sobre la materia original -de la pátina- aparece también dentro del contexto del Siglo de las Luces, hacia inicios del siglo XVIII, y suscita rápidamente las oposiciones que nos son familiares hoy en día. Desde el principio se distinguen dos formas de reacción ante la extensión de la conciencia histórica: una reclama el respeto de las huellas sensibles del transcurrir del tiempo, de lo que se ha llamado recientemente el “espesor histórico” o la parte vivida de un objeto como inherente a la autenticidad de su sustancia histórica; la otra se esfuerza por abolir los efectos del tiempo transcurrido para restablecer la unidad de la obra primitiva.

La verdad de la primera posición reside evidentemente en el reconocimiento, indiscutible, de la irreversibilidad del tiempo, que condena todo aquello que lo negaría a una falsificación histórica. La verdad de la segunda reside en cambio en una exigencia profunda de la percepción estética, necesariamente actual, y que se hace en el presente. ¿Cómo entonces articular ese presente de la experiencia estética y la evidente historicidad de la obra de arte?

La contradicción solo podrá resolverse llevando el análisis a un plano más profundo, que restablezca la posibilidad de una conciliación dialéctica de la instancia histórica y de la instancia estética. Ese fue el procedimiento que realizó Cesare Brandi en un capítulo central de su teoría de la restauración.⁶ Lo seguiremos por ello en lo esencial de su procedimiento.

*

Lo que distingue a la restauración de cualquier reparación es que se dirige a una obra de arte. Sin embargo ese reconocimiento de la obra de arte, que funda a la restauración, es claramente un momento actual, que pertenece al presente histórico del espectador-receptor. La obra de arte no deja por ello de ser reconocida como producto de una actividad humana en un tiempo dado y en un lugar dado, y por lo tanto, como un documento histórico, como un momento de pasado. Al estar presente en la experiencia actual que la reconoce como tal, la obra no puede por lo tanto ser únicamente el objeto de un conocimiento científico histórico: forma parte integrante de nuestro presente vivido, dentro de una tradición artística que nos une a ella, y permite sentirla como una interpelación del pasado dentro de nuestro presente: una voz actual en la cual resuena ese pasado.

En este sentido, el reconocimiento de la obra de arte equivale a la pre-comprensión hermenéutica. Y es dentro de esa tradición -que permite la comprensión- que la obra se entrega como *otra*, como pasado. Hay por lo tanto a la vez contacto y distancia, familiaridad y extrañeza.

La verdad del reconocimiento-comprensión exige entonces que se reconozca plenamente la alteridad de la obra, que no se reduzca la obra a uno mismo, es decir, la obra en el presente en el cual sin embargo se manifiesta. Ese es todo el sentido de la dialéctica de la instancia estética y de la instancia histórica como hermenéutica de la restauración. No reducir al otro a uno mismo significa entonces, para el restaurador, estar lo más abierto posible al otro: escuchar la obra con el máximo de disponibilidad, armado con todas las posibilidades de comprensión de las cuales puede disponer: una amplia receptividad cultural

⁶ C. Brandi, *Teoría del restauro*, Turin, Einaudi, 1977. Siendo el análisis de Brandi sobre *El tiempo, la obra de arte y la restauración*, pp. 21-27) fundamental para su teoría y poco conocido, nos permitimos aquí de retomarla, parafraseando en varias ocasiones sus formulaciones más significativas.



PAUL PHILIPPOT Y JOHANNES TAUBERT CON ALUMNOS

Jardín del Departamento de Catálogo y Restauración del Patrimonio Artístico, INAH - SEP.
Octubre 1969. Imagen: Claudio Sandoval. Fototeca CNCPC - INAH

y sensible, pero también una investigación arqueológica y tecnológica, información actual en metodología de historia del arte. Esto implica un trabajo y no excluye posibles conflictos. Ya que si la obra del pasado no puede ser reconocida más que al interior de la tradición en donde actúa el intérprete, sin embargo se le opone. Es lo que ilustra por ejemplo el trabajo crítico que necesitó la recuperación progresiva de la noción de conjunto, cuyo sentido se había perdido al paso del tiempo con el olvido de las funciones originales o del materialismo de las clasificaciones positivistas (interiores, retablos, policromías y otras formas de *Gesamtkunstwerk* o de ciertos efectos estéticos que antes se cultivaban con un agudo sentido de los matices, y que se perdió o se desconoció después por las transformaciones de la sensibilidad y de las técnicas (juego variado de dorados según el color del bol, un terminado mate o brillante, la presencia o ausencia de barniz, etc.).

El restaurador-intérprete deberá entonces colocarse hermenéuticamente frente a las tradiciones transmitidas por la obra y con aquellas en las cuales él opera. Y su intervención, que inscribe a la obra en esta problemática, será a su vez un acto histórico, un momento de la *treditio operis*. Por lo tanto, también deberá estar atento a permitir o facilitar las intervenciones posteriores.

Esas observaciones conducen a Brandi a hacer una buena distinción entre los diferentes tiempos de la obra de arte.

Está primero el tiempo interno de la obra, un tiempo ideal fijado durante la formulación de la imagen, en la estructura espacio-temporal del ritmo, fundamento de la forma (desarrollo lineal melódico del gótico internacional, proporcionalidad perspectiva del *Quattrocento* florentino, relación directa, sin mediación, del detalle de Van Eyck con un espacio ambiental infinito que lo envuelve, etc.). Al igual que para la ejecución de una pieza musical, ese tiempo se reactualiza en el instante de cada reconocimiento de la obra, pero permanece idéntica a él mismo: es lo que Brandi llamó el eterno presente de la obra de arte.⁷ Sin embargo, cada una de esas epifanías se realiza en el tiempo histórico de su recepción.

⁷ C. Brandi, *Le due vie*, Bari, Laterza, 1966, trad. por P. Philippot, *Les deux voies de la critique*, Bruxelles, Vokar/Hazan, 1989.

El tiempo histórico, por su parte, se articula en tres momentos:

1. La duración de la expresión por el artista, de su maduración interior, lenta, intermitente o súbita, hasta su exteriorización en la formulación, que podrá dar lugar a una cronología de la génesis y realización de la obra.
2. El momento del reconocimiento-actualización de la obra de arte en la conciencia del receptor: momento en donde el "eterno presente" o tiempo ideal, extra-temporal, de la obra se manifiesta en el presente histórico del espectador que lo toma en su ritmo fundador, su presencia específica.
3. El intervalo que separa el final de la recepción-reactualización por el espectador-receptor, intervalo durante el cual la obra no reconocida como tal subsiste en su simple realidad de objeto material, pero también puede haber conocido reconocimientos intermedios y de los cuales puede ostentar trazas (modificaciones, adiciones, degradaciones) como las del transcurrir del tiempo (pátina, alteraciones).

Esto nos conduce entonces a distinguir dos tipos de investigaciones históricas. La historia del tiempo temporal de la obra en sus recepciones sucesivas constituirá la historia del gusto. La historia del arte, en cambio, será la del tiempo ideal, extra-temporal de la obra: la única historia que, de hecho, se hace en presencia del evento.

Esas tres acepciones del tiempo histórico y de su distinción con el tiempo ideal no están siempre claramente presentes en la conciencia del espectador, que frecuentemente tiende incluso a confundirlas.

Existen dos tipos de confusiones posibles entre el tiempo ideal de la obra y el presente histórico del artista o del espectador. Una se produce cuando se considera que el *artista "expresa su tiempo" o es expresado por éste* y que la obra se reduce a ese valor de reflejo o de documento. Si bien es evidente que en un primer tiempo de su quehacer el artista retiene necesariamente ciertos elementos propuestos por su tiempo, no es menos cierto que en el momento decisivo de la formulación que plantea a la obra como realidad propia, esos elementos son trascendidos por la creación de la forma, del ritmo. El hecho de que la época del artista se reconozca en la obra no aumenta ni disminuye su valor estético: se trata de su valor como documento histórico.

Por el contrario, hay una confusión de tiempo ideal de la obra con el tiempo histórico del receptor cuando la obra de arte se recibe para ser experimentada como *una participación actual* -y por lo tanto distinta de aquella a-temporal, que le es propia-, es decir cuando se somete a una función de un estímulo para generar lo que a veces se ha llamado una interpretación sugestiva. La distancia queda entonces abolida y la obra es atraída en la sensibilidad actual del tiempo vivido. Se le pide a la obra antigua una actualidad de moda que permite reconocer en ella el gusto de la época del receptor. Comprendemos sin dificultad que este tipo de confusión sea frecuente en los artistas, que tienden a buscar en las obras del pasado los estímulos a los cuales aspiran para sus propias creaciones. Alabado en su época por su realismo, Rafael sólo será considerado a fines del siglo XVI como paradigma de la belleza ideal, para responder a la nueva estética de Guido Reni y de sus contemporáneos.⁸

⁸ G. C. Argan, *Raffaello e la critica*, en *Classico Anticlassico. Il Rinascimento da Brunelleschi a Bruegel*, Milan, Fetrinelli, 1984, pp. 238-249.

Esa historia de la fortuna de un artista pertenece por lo tanto a la historia del gusto, ciertamente interesante desde el punto de vista cultural, pero distinto de la historia del arte que se basa en el momento fundador de la realidad ideal, extra-temporal, de la obra de arte, incluso si éste se realiza evidentemente en el tiempo histórico.

Ese tipo de confusión es particularmente frecuente en las obras de arte contemporáneas, debido a que parecen ser, más que las otras, indisociables de su contexto social, común al artista y al espectador. De allí la sugerencia frecuentemente emitida de que el arte contemporáneo requiere una teoría de la restauración específica. La situación sin embargo no es diferente de la del arte antiguo. La obra de arte contemporánea selecciona, al igual que la antigua, algunos elementos de la cultura del presente para trascenderlos, fijando un ritmo propio en su formulación. Al igual que el artista antiguo, el artista contemporáneo no puede ser juzgado por su participación en su época. La proximidad puede, por un tiempo, volver el desfase aparentemente mínimo, o incluso insensible, pero ese no es más que en efecto de óptica: la ruptura y el desfase que plantean a la obra en su presencia específica son siempre de la misma naturaleza y la diferencia, más aparente que real, es cuantitativa, no cualitativa.

El intervalo entre la creación y la recreación o reactualización de la obra por el receptor puede aparecer como un periodo vacío y sin incidencia. Pero esa sería una visión inexacta. Debido a que la imagen queda encarnada en la materia, y debido a que ésta sufre transformaciones con el tiempo, el intervalo tiene inevitablemente una incidencia sobre la imagen en su recepción, el caso más general y más sencillo siendo el de la pátina. Ese fenómeno no se limita a las artes plásticas: existe también para la poesía, la literatura e incluso la música.

La poesía sufre en efecto las consecuencias de la evolución fonética y semántica de las palabras (las connotaciones en particular), que pueden influir en su comprensión y crear un problema. En cuanto a la música, la evolución de los instrumentos tiene una influencia considerable sobre la naturaleza de los sonidos.

El intervalo tiene por lo tanto una incidencia histórica y estética, independientemente de las intervenciones intencionales (modificaciones, adaptaciones a nuevas funciones o a nuevos contextos, restauraciones) que la obra puede haber sufrido. Y es justamente en eso en lo que hace al tiempo irreversible.



PAUL PHILIPPOT,
MANUEL DEL CASTILLO NEGRETE
Y JOHANNES TAUBERT.
Visita de expertos a Mitla, Oaxaca
México, Noviembre 1969.
Imagen: P. García
Fototeca CNCPC - INAH

Esas consideraciones podrían parecer puramente teóricas. Son sin embargo de una gran importancia porque es esencial ver bien en cuál de los tiempos de la obra de arte se sitúa la restauración y evitar a cualquier precio las confusiones como las que se acaban de mencionar. Sin embargo, el tiempo de la restauración es y no puede ser más que el presente histórico de receptor. Las confusiones son sin embargo frecuentes, y cargadas de consecuencias.

Evidentemente el momento de la creación se cierra para siempre cuando se termina la obra.⁹ Cualquier pretensión de la restauración de recuperarlo para intervenir retomando el acto creador confunde el momento de la creación con el de la recepción. Esto conduce a diversos tipos de situaciones. La primera, y la mejor, es aquella en la que se asiste a una nueva creación, en donde se retoma y se vuelve a fundir la obra mutilada en una nueva síntesis, como en el caso del *Laocoonte* reinterpretado por Montorsoli, cuya imagen convincente se impuso a la historia del arte hasta el descubrimiento, en la década de 1960, del brazo original. Y se podrían citar otras estatuas de la antigüedad clásica completadas en los siglos XVI y XVII por Duquesnoy, Algardi y Bernini entre otros, con base en una profunda asimilación de la estética clásica. Frecuentemente también, la obra antigua se incorporó en una creación nueva en donde asumió un papel particular, como aquellas vírgenes góticas en las creaciones de la Contra-Reforma, especialmente en Europa central. Pero más frecuentemente, esa situación desemboca, por falta de una real síntesis creadora, en la restauración de fantasía, que es la peor aberración de la restauración.

La restauración estilística propuesta por Viollet-Le-Duc, y practicada en todas las áreas, implica poder completar las lagunas sin otra base que la extensión hipotética, por analogía, de fórmulas tipológicas propias de una época, una región, o un artista. Cuando quiere ser estrictamente arqueológica y objetiva, esta concepción peca ya al postular una utilización mecánica de las tipologías que ignora la realidad de las variaciones históricas individuales. Pero más frecuentemente, no busca tal rigor y deja, conscientemente o no, un lugar variable a la imaginación del restaurador. Con ello, intenta una conciliación contradictoria de la distancia y de la proximidad característica del historicismo del siglo XIX. Si la objetivación arqueológica del estilo en fórmulas tipológicas abstractas, reutilizables según las necesidades del caso, constituye claramente el momento intelectual de distanciación histórica, la pretensión de sustituirse al creador del pasado para, en la ausencia de documentación arqueológica cierta, retomar su quehacer en el presente, responde a la identificación nostálgica característica del *Revival*. Se comprende entonces la tendencia natural del *Revival*/historicista de confundir, en un juego de interferencias, restauración y creación, y de viciar la primera por su pretensión de retomar el proceso creador del pasado, y la segunda al imponer a la expresión del presente el diafragma de códigos formales del pasado que emergen de la arqueología.

Pero incluso el respeto escrupuloso de una documentación rigurosa no constituye una justificación suficiente. En efecto, el intervalo entre la creación y su recepción no se puede eliminar, y la autenticidad histórica exige que sea reconocido. Hay sin embargo una forma de restauración que pretende precisamente abolirlo para restituir al pasado una presencia actual: es la reconstrucción idéntica, que pretende restablecer el estado primitivo de la obra como si el tiempo no hubiera transcurrido. Esa concepción de la restauración está profundamente anclada en la consciencia común, no crítica y es fuertemente favorecida por el desarrollo de la sociedad de consumo. Revela sin embargo una confusión evidente, que busca volver el pasado presente sin consciencia del intervalo transcurrido, lo cual equivale

⁹ Incluso el artista, cuando vuelve a retomar su obra dañada como artista, crea una nueva obra o por lo menos una nueva versión de la obra primitiva.

a una falsificación. Es el caso, -por citar sólo dos ejemplos entre mil- de la Estoa de Átalo en el ágora de Atenas, completamente reconstruida con base en un mínimo de fragmentos, o de la fachada medieval de Santa-Maria-in-Cosmedin, despojada de su versión barroca y ampliamente rehecha. Pero el ejemplo más revelador de la esencia profunda de esa orientación es probablemente la restauración completa -incluyendo ciertas reconstrucciones integrales- del conjunto impresionante de Colonial Williamsburg cerca de Filadelfia, antiguo sitio del gobernador inglés antes de la Independencia de los Estados Unidos. La preocupación de volver presente el pasado por la abolición de intervalo tiende aquí a extenderse a todo el contexto de la ciudad, reconstruida como museo al aire libre. (Pero ¿cómo no ver que la distancia histórica que supuestamente quedó abolida por la reconstrucción idéntica reaparece de inmediato bajo una nueva forma en la objetivación que convierte, precisamente, a la ciudad viviente en museo al aire libre?). El personal de los restaurantes y los vigilantes operan en trajes de la época, al igual que los cocheros que pasean a los visitantes en calesa, los artesanos que ilustran las técnicas antiguas, los cocineros negros, etc. El desarrollo extremo de esta tendencia en ciertos museos norteamericanos fue admirablemente analizado en *La guerre du faux* de Umberto Eco, quien no deja de constatar que esa actualización del pasado vuelve al público de más en más pasivo y, al abolir la distancia, termina por abolir el sentido mismo de la historia, que implica una toma de conciencia de la distancia y asumirla a través del pensamiento crítico y de la imaginación.¹⁰ De hecho, asistimos aquí a una extensión hacia la historia, de la fórmula museológica perfectamente legítima del diorama, muy conocida en los museos de historia natural, en donde sirve para sugerir de manera eficaz un ambiente. Pero la substitución de la visualización de un conocimiento a la presencia auténtica del objeto conduce inevitablemente a la abolición de las dimensiones esenciales de la obra de arte: autenticidad estética e histórica de allí la falsificación.

Curiosamente, esa tendencia puede unirse en sus resultados -pero no en sus intenciones- a la situación de las culturas que esperan poder aportar, al servicio de una restauración estilística, a artesanos que han mantenido sus tradiciones a pesar de un contexto que se moderniza. Desgraciadamente, esa esperanza parece condenada a la decepción, ya que la supervivencia *post mortem* de ciertos oficios, privados de su contexto social original del cual eran la expresión espontánea y auténtica, tiende irrevocablemente hacia un *kitsch* para turistas, a menos de ser recuperada *como técnica* al servicio de las concepciones modernas de la restauración.

Esta último caso levanta un problema muy vasto y actual ¿hasta dónde los oficios son -o pueden permanecer- estéticamente la expresión auténtica de una sociedad? La respuesta debe buscarse, como lo mostró Giulio Carlo Argan para Europa, en la historia de la relaciones entre el arte y los modos de producción de su tiempo.¹¹ Fue la industrialización quien puso fin en Europa al estatuto tradicional de los oficios como modo fundamental de producción y como base del arte, que constituía su punta cualitativa - de allí la crisis en la cual entró en el siglo XIX. El problema se volvió mundial con la invasión ineludible de la industrialización en las sociedades tradicionales, más dura cuando el choque fue más brutal.

¹⁰ U. Eco, *La guerre du faux*, Paris, Grasset et Fasquelle, Le livre de poche, 1985.

¹¹ G.C. Argan, *Progetto e destino*, Milan, Il Saggiatore, 1965.

Queda por considerar a la restauración llamada arqueológica, estrictamente limitada a la conservación de vestigios antiguos. Si es meritoria por su respeto escrupuloso de la sustancia histórica -incluyendo los aportes significativos del tiempo-, no ofrece sin embargo una respuesta en el caso de series de obras de arte, cuya naturaleza y estado presentan una unidad potencial cuya conciencia estética reclama el restablecimiento, y cuando éste es posible mediante un trabajo de integración libre de toda falsificación. No se trata en estos casos de restituir una obra completa, sino de reducir la molestia ocasionada por las lagunas con el fin de conferirle al original que subsiste el máximo de presencia y de unidad del que sea susceptible.

El único tiempo legítimo de la restauración como respuesta a las exigencias estéticas e históricas que le son propias es por lo tanto el presente de la conciencia del espectador-observador, el momento de recepción de la obra de arte como tal, de su reconocimiento. Ese momento está, evidentemente, en la historia, y reconoce a la obra *en el presente*. Pero la reconoce también *como pasado*. El respeto de esa percepción compleja es la condición de la autenticidad de la restauración. Esta no puede considerar al tiempo como reversible, ni abolir la historia. En la práctica, esto implica por una parte que respete las huellas de la historia -pátina y modificaciones significativas del objeto- en una conciliación dialéctica de las instancias estética e histórica según las exigencias de cada caso, y por otra parte que reconozca su propia historicidad como momento de la *traditio operis*. Esto concierne en particular al restablecimiento de la unidad potencial, que deberá operarse de tal manera que la integración de las lagunas, destinada a conferirle al original su máximo de presencia, sea siempre fácilmente identificable y aparezca claramente como lo que es: una interpretación crítica actual, y no una pretensión de retomar el quehacer creador y abolir el tiempo transcurrido.

Paul Philippot
Profesor emérito
de la Universidad Libre de Bruselas

NOTA

* Este texto surgió de una conferencia presentada el 7 de octubre de 1994 para la sesión de ingreso del I.F.R.O.A., dedicada al tema "Ciencia y consciencia", propuesto por Georges Brunel, conservador en jefe del patrimonio, objetos de arte de iglesias de la Ciudad de París, jefe de enseñanzas históricas en el I.F.R.O.A., con el objetivo de subrayar que la formación del restaurador no se limita a una actividad técnica especializada, sino que implica también una cultura crítica que lo prepara para asumir las decisiones intelectuales y los deberes morales implicados por un ejercicio responsable de su profesión. La expresión "Ciencia y consciencia" tuvo un éxito significativo, ya que la Dirección de Patrimonio la retomó como título de uno de sus encuentros anuales: "Science et conscience du patrimoine", París, 28-30 de noviembre de 1994.