



Versión del texto
en ESPAÑOL

ESTACIÓN DE LUZ.
Ciudad de Sao Paulo. Brasil 2001.
Detalle
Imagen de la autora

Paul Philippot, la restauración arquitectónica en Brasil y el tiempo

BEATRIZ MUGAYAR KÜHL

Doctora en arquitectura y urbanismo

Investigadora Asociada del Núcleo de Apoyo a la Investigación - Sao Paulo: ciudad, espacio y memoria
Universidad de Sao Paulo

Traducción: Lourdes Eced Minguillón

Resumen

Este artículo tiene por objetivo reflexionar sobre algunos temas relevantes para la conservación actual, por medio del análisis de aspectos del pensamiento de Paul Philippot, en especial lo que dice respecto al papel del tiempo en la restauración. Por tanto, el texto enfatiza los siguientes aspectos: cuestiones relacionadas con la interpretación de referencias teóricas del campo de la restauración en Brasil; la importancia de discutir esas referencias para analizar el papel del tiempo en la restauración; algunos problemas resultantes del hecho de no considerar el paso del tiempo en intervenciones recientes en ese país; por último, como conclusión, una reflexión sobre las marcas del tiempo en la obra, la pátina.

Palabras clave: Paul Philippot - restauración - conservación - teoría de la restauración - tiempo

Introducción

Paul Philippot es un intelectual de gran prestigio, autor de textos relevantes, verdaderos hitos en el abordaje de determinados problemas de la restauración, que desarrolla sus temas con gran claridad y profundidad. Su producción, sin embargo, es poco conocida en Brasil. Tal vez, su escrito más difundido sea *Historic preservation: philosophy, criteria, guidelines*, originalmente publicado en 1976 y reeditado en el volumen organizado por el Instituto de Conservación Getty (Philippot, 1996).¹ Ello no significa, sin embargo, que el pensamiento del autor se esté contemplando en la producción científica en el país.

La publicación del artículo de Philippot en esta revista es extremadamente oportuna, al posibilitar una difusión más amplia de sus ideas. El texto, prueba del refinamiento intelectual de Philippot, explora la cuestión del tiempo en la restauración, retomando varias propuestas que sedimentaron a partir de mediados del siglo XVIII, principalmente en función de la afirmación de la conciencia histórica. Refleja distintas percepciones sobre las huellas del tiempo en la materia original, con una corriente que exige el respeto de los rasgos que cualifican el transcurso de la obra a lo largo del tiempo, reconociendo su irreversibilidad, y la otra, que quiere abolir los efectos del tiempo transcurrido, buscando restablecer la unidad

¹ Mi primera aproximación al pensamiento de Philippot se produjo tras la asistencia a su conferencia "Les couleurs de Rome" en el coloquio *Les Couleurs et la Ville*, realizado en Mons, Bélgica, y organizado por ICOMOS-Wallonie el 28 de octubre de 1989. En ella, el autor trató de forma consistente la cuestión del color en Roma; llamó la atención sobre la imagen de la ciudad que se transforma y se consolida con el paso del tiempo, enfatizando la necesidad de trabajar con planos de color que respeten esa imagen estratificada. El impacto de sus palabras e ideas fue tan grande que, desde entonces, acompaño su producción científica. Para reflexiones sobre el tema del color en Roma ver: Philippot et al., 1986.

de la obra primitiva como exigencia profunda de la percepción estética actual. A partir de la constatación de estas posiciones contradictorias, Philippot estructura su pensamiento con el objetivo de mostrar que ese embate sólo se podrá afrontar a partir del análisis en un plano más profundo, al admitir la posibilidad de conciliación a través de la relación dialéctica entre las instancias histórica y estética, tal como fue propuesto por Cesare Brandi. Este tema es desarrollado por Brandi en *Teoría de la Restauración*, de 1963, en especial en el capítulo 4 (Brandi, 1988: 27-34), que Philippot examina en profundidad.

Los minuciosos análisis de Philippot sobre el tiempo, anclados en una reflexión sobre los desdoblamientos del campo de la restauración a lo largo de varios siglos, asumen una importancia muy grande en la actualidad. Ciertamente, corremos el riesgo de recaer en un cómodo relativismo que consiente que se haga cualquier cosa en una obra considerada de interés cultural, sin atender a lo que estructura la teoría en el campo de la restauración y sin consciencia de la responsabilidad cultural implicada (Philippot, 1996).

Cuestiones relacionadas con la interpretación de los referentes teóricos de la restauración en Brasil

Es muy común en Brasil, y tal vez también en otros ámbitos latino-americanos, considerar las formulaciones teóricas relacionadas con el campo de la restauración como eurocéntricas. En el Congreso que dio origen a la *Carta de Venecia*², por ejemplo, hubo pocos representantes de Brasil. Ello, por sí mismo, calificaría este documento como eurocéntrico, impositivo y sin relación con los problemas de restauración en nuestro país.

Se trata de una visión muy simplista del problema. De hecho, las formulaciones contenidas en la Carta son deudoras, principalmente, del pensamiento europeo que se desdobra en la segunda posguerra. Sin embargo, a ese documento se le atribuyen características erradas. Entre ellas, considerar que la *Carta de Venecia* tiene un carácter impositivo e incidencia directa en el ámbito legislativo de los diferentes países. Cartas internacionales, como la de Venecia, no pueden tener carácter normativo, ya que sus indicaciones deben ser reinterpretadas y adaptadas en profundidad a las diversas realidades culturales de cada país, pudiendo, o no, ser absorbidas en su construcción normativa; ello está explícito en el preámbulo de la *Carta de Venecia*, que tiene una redacción muy inclusiva.³ Las cartas internacionales, si son debidamente reinterpretadas en cuanto a las realidades locales, pueden tener un papel muy importante en la discusión de principios e, incluso, repercutir en la legislación relacionada con la preservación de los bienes culturales. Sin embargo, la discusión fundamentada de los principios teórico-metodológicos que guían la restauración es un tema poco tratado en Brasil, y no hay nada en nuestra normativa que trate del asunto.

Algo que ocurre con frecuencia en nuestro medio, es sacar una frase de una carta (sin remitir al artículo en su totalidad, ni al contenido de la carta como un todo), asociarla a otros fragmentos de otras cartas, o a frases retiradas de la producción de algún autor de relieve, para construir una pseudo-justificación construida con retazos teóricos; esta pseudo-

² Para el análisis sobre el papel de la *Carta de Venecia* en Brasil y posibles formas de interpretación ver Kühn, 2010.

³ Hay un borrador del preámbulo de la *Carta de Venecia*, muy semejante a la versión definitiva, escrito de puño y letra de Philippot; está guardado en los Archivos de Raymond Lemaire, en la *Katholieke Universiteit Leuven*, Bélgica (ICCROM, 2009: 9).

justificación recurre a esos escritos para conferir autoridad a una opinión personal que no se sostiene a la luz de una crítica epistemológica. Las cartas patrimoniales son fruto de la discusión de un determinado momento, y no tienen la pretensión de ser un sistema teórico desarrollado de manera extensa, ni de exponer toda la fundamentación del período. Son documentos concisos, que sintetizan los puntos respecto a los cuales fue posible obtener consenso, ofreciendo indicaciones que no son de fácil interpretación si no se conoce el ámbito de discusión que le dio origen. No son, tampoco, un recetario de utilización simple, ni de relación mecánica causa-efecto. Para poder interpretar y utilizar las proposiciones contenidas por ejemplo en la *Carta de Venecia*, que se equipara a una norma deontológica (Carbonara, 1995: 68), es necesario comprender su naturaleza, las discusiones que están en su base y las maneras en que sus indicaciones fueron aprehendidas e incorporadas en la práctica a lo largo del tiempo. Todo ello es necesario para poder interpretar esos postulados con rigor metodológico. Por ello, es esencial conocer el debate sobre la restauración en el período en que fue redactada, las razones que llevaron a determinadas formulaciones en esa época y la propia transformación del campo de la restauración a lo largo del tiempo. Las actas completas son esenciales para conocer las discusiones planteadas y la fundamentación teórica en debate. Es necesario, además, leer el texto de la *Carta* siempre en su totalidad; es decir, interpretar sus artículos en relación al conjunto de las propuestas contenidas en la *Carta*, y no sacar frases de contexto, desechando el resto del documento, ya que ello puede llevar a conclusiones paradójicas. Es importante tener en mente, siempre, que la *Carta* contiene una serie de principios-guía, que es algo muy diferente de reglas y de un recetario para su aplicación. Estos principios deben ser reinterpretados para cada caso particular de aplicación, en función de los planteamientos generales contenidos en la *Carta* y de la discusión que la sustenta.

Esta cuestión se pone de manifiesto ya que, a veces, la *Carta de Venecia* y otros textos teóricos, como la propia *Teoría de la Restauración* de Cesare Brandi, son invocados para justificar algo que no concuerda con sus principios; otras veces, son descalificados sin mayor argumentación por ser tachados de eurocéntricos o superados. En otros sectores relacionados con la arquitectura y el urbanismo —como evaluaciones pos-ocupación o la planificación participativa situacional, por ejemplo—, es inconcebible hacer análisis o propuestas que no estén basadas, a partir de una lectura crítica rigurosa, en los instrumentos teóricos y metodológicos desarrollados en el campo específico, sin que esos instrumentos sean tachados de exógenos y desvinculados de la realidad brasileña. Pero no es lo que ocurre en la restauración en general y, en especial, en la restauración arquitectónica, en que la base teórico-metodológica es frecuentemente ignorada o descalificada.

No se trata, como pueda parecer a ciertas personas, de obediencia ciega a referentes exógenos y sin relación con la cultura brasileña de la actualidad; se trata de aprovechar un andamiaje teórico construido a lo largo de siglos, y no simplemente de negarlos o deformarlos según los propios intereses. Es necesario interpretarlos con una metodología rigurosa, con base en la gnoseología, con el objetivo de reflexionar sobre instrumentos consistentes que existen en el campo de la restauración, tal como hace Philippot en el artículo aquí traducido. Tales instrumentos pueden ser útiles si son reinterpretados para la realidad brasileña, así como ocurre en otros campos del conocimiento en general, y de la arquitectura y urbanismo en particular. Pero el hecho es que, en la práctica, hemos dejado de lado constantemente los referentes teóricos y actuado de modo únicamente empírico, o según las conveniencias del momento. Las consecuencias pueden ser graves, como bien advierte Philippot en su artículo.

La pertinencia de pensar los referentes teóricos para el análisis del tiempo en la restauración

Una de las formas de descalificación de los referentes teóricos de la restauración, como se ha mencionado, es tacharlos de eurocentrismo, renunciando a percibir que las cuestiones ligadas al tiempo y a la relación del tiempo con la materia, tal como se expresan en el texto de Philippot aquí publicado (y en la *Carta de Venecia*), no son prerrogativas únicamente europeas. En realidad, esta visión sobre el tiempo tiene relaciones profundas con la realidad brasileña y de otros países latino-americanos, ya que existen raíces culturales comunes y se utiliza la memoria desde un punto de vista psicosocial; todo ello a pesar de las múltiples especificidades de los diferentes entornos, ya que varios grupos socioculturales presentes en América están filiados a una noción lineal del tiempo, de raíces judaico-cristianas.⁴

Desde la conferencia de Nara de 1994 sobre la autenticidad, es recurrente remitirse al caso de la reconstrucción de los templos de Ise, en Japón, como modo de justificar otras formas de relacionarse con la materialidad de las obras en Brasil. Esto es lo que ocurrió en el caso de la destrucción de la Catedral, católica, de la ciudad de *São Luiz do Paraitinga*, en el interior del Estado de *São Paulo*. La iglesia fue recientemente reconstruida, con una forma semejante pero con otros materiales, después de la destrucción del edificio original por una inundación en enero de 2010.

Durante la conferencia de Nara, se discutieron diferentes aproximaciones al problema, ya que algunas manifestaciones culturales pautadas por la noción de circularidad del tiempo no están contempladas en los postulados de la *Carta de Venecia*, ni, teóricamente, podrían ser aceptadas por las directrices de autenticidad de la UNESCO entonces vigentes. Se hicieron esfuerzos para reconocer artefactos relacionados con otras visiones de tratamiento del tiempo y de la materia, de modo legítimo, aunque tardío, para poder incluirlos en la lista del Patrimonio Mundial. Hay, sin embargo, una enorme diferencia entre reconocer, en el seno de los organismos internacionales, formas distintas de que variadas culturas se relacionen con el tiempo y con la materia, y el hecho de acoger esa diversidad, con la tibieza teórica y metodológica que muchas veces se asocia al problema. Uno de los argumentos planteados en relación a la Catedral de *São Luiz do Paraitinga* fue: si los japoneses pueden reconstruir templos, ¿por qué nosotros no podemos? Varias cuestiones se deben plantear al respecto.

La primera de ellas es que nuestra tradición cultural es bastante diferente de la de Japón, a pesar del importantísimo papel desempeñado por la inmigración japonesa en Brasil, en especial en el Estado de *São Paulo*. Después, no todos los japoneses reconstruyen templos, ya que hay posturas distintas dentro del propio país; en los templos budistas, por ejemplo, no se realizan reconstrucciones rituales. Además, la reconstrucción de los templos de Ise es fruto de profundas razones culturales y religiosas, ya que estuvo motivada por cuestiones de purificación de la materia de la que está hecho el templo y del sitio donde se ubica, y no simplemente fruto de una opción voluntariosa. Las reconstrucciones, además, están limitadas a los templos dedicados a la diosa-sol Amaterasu, que se considera ancestral de la familia imperial (y no son extensivas a todos los templos sintoístas).

⁴ Nótese que la linealidad del tiempo debe ser entendida aquí como contraposición a la visión de circularidad; o sea, una noción de temporalidad asociada a la idea de que el tiempo no vuelve atrás, y no como percepción “simplificada” de la temporalidad, de mera sucesión cronológica (Le Goff, 2003).

La filiación a una noción de linealidad o circularidad temporal, y la consecuente relación con la materialidad de las obras, no cambia con la dirección del viento; es un factor ligado a raíces culturales profundas, y sobre ellas debemos meditar con prudencia. Es lo que Philippot hace en su artículo, al explorar con sagacidad las consecuencias de la percepción del tiempo, que no vuelve atrás, sobre la materia de la que están hechos los bienes culturales.

En el caso específico de *São Luiz do Paraitinga*, se trató la pérdida de un importante elemento de identidad para la comunidad, traumatizada por la tragedia que se abatió sobre la ciudad. La cuestión debería haber sido tratada de modo más matizado, en vez de darle una solución apresurada y reductora: básicamente se decidió por la reconstrucción de la Catedral por ser algo que cumple más fácilmente las expectativas, sin grandes polémicas. Deberían, en primer lugar, atenderse las necesidades emergentes de la comunidad, ofreciendo condiciones y tiempo para que la población calculase sus pérdidas. Después, con la herida en proceso de cicatrización, se deberían debatir diversas formas de afrontar la destrucción, poner de relieve los problemas relacionados con las reconstrucciones y presentar otras alternativas prospectivas y respetuosas. Solamente entonces se debería haber decidido qué hacer con relación a la catedral, aunque la elección fuese de hecho reconstruirla; elección que no comparto, pero que, en caso de un trauma de esa naturaleza, debe ser respetada si se toma de forma colectiva, informada y consciente en relación a los problemas y límites relacionados con las reconstrucciones, algunos de los cuales se van a tratar más adelante.

Es también interesante indicar que, cuando se invocan los templos de Ise en un caso como éste, se hace sin que sean tachados de referentes exógenos, mientras que los principios teóricos contenidos en la *Teoría de la Restauración* de Brandi o en la *Carta de Venecia* son acusados de eurocéntricos.

Otra forma común de descalificación de los referentes teóricos de la restauración, en especial de la *Carta de Venecia* y de la *Teoría* brandiana, es decretarlos superados, sin indicar que siguen siendo interpretados y aplicados de modo válido en la actualidad (Carbonara, 2006). Algo diferente es reconocer que pueden existir, y siempre han existido, variadas tendencias en el campo. Cualquier acción sobre bienes culturales debería ser justificable desde el punto de vista que motiva la preservación, y son esos motivos los que fundamentan los principios teóricos de la restauración, campo disciplinario con referentes teórico-metodológicos y técnico-operacionales propios, construidos culturalmente a lo largo de muchos siglos. Preservamos por razones culturales, entendidas en un sentido muy amplio, que contemplan aspectos materiales y de conformación (como alterados por el tiempo), documentales, simbólicos y memoriales. Estas razones son científicas, por el hecho de que los bienes culturales son portadores de conocimiento en varios campos del saber, y éticas, íntimamente relacionadas con las anteriores; no se tiene el derecho de borrar o alterar aleatoriamente los rasgos de generaciones pasadas, y privar al presente y a las generaciones futuras de la posibilidad del conocimiento de que los bienes culturales son portadores, y de su papel simbólico y de soporte de la memoria colectiva. A pesar de las diferentes líneas de pensamiento, aquellas que son realmente calcadas de la visión de la restauración como acto de cultura, están ancladas en la adquisición de la consciencia histórica y en el respeto por los aspectos documentales de la obra, su materialidad y conformación. Se consideran como transformadas por el tiempo, como modo de asegurar que los bienes desempeñen, de modo legítimo y no deformado, su papel memorial y simbólico. Ello ayuda a circunscribir un campo de pertinencia de las acciones, separado de todo aquello que exorbita completamente de las motivaciones y objetivos de la restauración.

Otro punto sobre el que Philippot insiste en su artículo, es el tiempo legítimo de la intervención, que es el presente, que exige respeto por el pasado, por los trazos de la historia, incorporando las modificaciones significativas. Por ello preconiza, en caso de necesidad de alteración o del restablecimiento de la unidad potencial, una interpretación crítica actual.

Es un acto que se plantea como “hipótesis crítica”⁵ —o sea, no es una tesis, que se quiere demostrar a toda costa a expensas del documento histórico—, orientada a la transmisión del bien, de la mejor manera posible, para las próximas generaciones. Es, por ello, un acto de respeto por el pasado, hecho en el presente y que mantiene el futuro en el horizonte de sus reflexiones.

Por ser un acto histórico-crítico, la restauración posee una pertinencia relativa en relación a los parámetros culturales (y socioeconómico-políticos, etc.) de cada época, y también en lo que se refiere a los de épocas pasadas y posteriores. No es posible prever cuáles serán los criterios empleados en el futuro que, con toda certeza, serán diferentes de los actuales. La preservación de bienes culturales debe, por ello, discutirse y plantearse con los instrumentos presentes y vincularse a la realidad de cada época. El hecho de que, en el futuro, las posturas sean diversas, no exime en el presente a ningún grupo social de la responsabilidad de la preservación de sus bienes culturales (Brandi, 1950: 8). Por ello, pone de relieve, todavía más, la necesidad de actuar en relación al legado de otras épocas, basándose en los instrumentos disponibles en el propio presente. Es imperioso que la intervención sea fundamentada para evitar arbitrariedades, ya que somos responsables de nuestros actos ante el momento contemporáneo y ante las generaciones futuras.

Algunos problemas derivados de no tener en cuenta el tiempo que se entrelaza con la obra

En Brasil hay muchos problemas en la forma de actuar sobre los bienes culturales: algunas de las acciones, en vez de manifestar una base coherente, pautada en los motivos que nos llevan a preservar, acaban siendo aleatorias; y, en especial en lo que se refiere al tiempo y a la materialidad, son muy problemáticas. Podemos tomar como ejemplo edificios relativamente recientes (de finales del siglo XIX hasta la década de los sesenta), casos de representantes de la arquitectura del proceso de industrialización, del eclecticismo, del historicismo tardío, o incluso, de obras vinculadas al modernismo aún no debidamente apreciadas por la historiografía. De hecho, su reconocimiento como bien cultural es muy difícil; incluso cuando son obras protegidas por ley, sus características y especificidades materiales, formales y documentales no se han respetado de forma reiterada en las distintas intervenciones.

Un ejemplo es la Estación de Luz en la ciudad de Sao Paulo, construida entre 1895 y 1901, a partir de un proyecto elaborado en Inglaterra. Destacado ejemplar de la arquitectura victoriana en São Paulo, la estación está protegida como patrimonio histórico en los niveles federal, estatal y municipal. Aún así, en intervenciones realizadas entre 2004 y 2006 sufrió

⁵ Philippot, Albert y Paul (1959: 11), al analizar las lagunas y los procedimientos para tratarlas, afirman que en el retoque “*reste essentiellement une hypothèse critique, une proposition toujours modifiable, sans altération de l'original, lorsqu'une critique mieux éclairée le jugera nécessaire*”. (permanece esencialmente una hipótesis crítica, una propuesta siempre modificable, sin alteración del original, incluso cuando una crítica más esclarecida lo juzgue necesario). (Traducción de Lourdes Eced Minguión).

alteraciones radicales en su interior, con extensas demoliciones y una radical transformación de su organización espacial. En el tratamiento de sus fachadas, en vez de optar por una limpieza controlada y por consolidaciones de lo existente, promoviendo las puntuales y necesarias integraciones, se realizó un repintado total de la superficie de muro y limpieza a fondo de los ladrillos. Se aplicaron tonalidades vibrantes sin relación con la composición del edificio y con su estratificación a lo largo de la historia, además sin respaldo conclusivo por parte de estudios estratigráficos (ya que la intención era volver al estado "original" de la estación), reinsertando, de forma inadecuada y brutal, una nueva imagen de la estación en la ciudad (Kühl, 2009: 181-197).



ESTACIÓN DE LUZ . Ciudad de Sao Paulo (Brasil). Antes de la intervención, 2001. *Imagen de la autora.*

Si de hecho consideramos la preservación como un acto de cultura, la intervención debería haberse fundamentado en el análisis profundo del complejo y en el respeto por su estado consolidado; caso contrario, y fue lo que ocurrió, *"otherwise, restoration will unavoidably give way to exercises in modern architecture made at the expense of old buildings"*⁶ (Philippot, 1996: 363). La restauración debe, por el contrario, ser un ejercicio de arquitectura contemporánea para valorizar los edificios históricos y el conjunto del que hacen parte, que precisan ser analizados y comprendidos en profundidad a través de estudios multidisciplinarios y de una visión histórica.

⁶ (la restauración dará, inevitablemente, lugar a ejercicios de arquitectura moderna hechos en detrimento de edificios antiguos). (Traducción de Lourdes Eced Minguillón).

Esta dificultad para respetar los aspectos materiales, documentales y de conformación de los bienes culturales, y de conducir la propuesta por los principios consolidados en el campo de la restauración, se verifica incluso en relación a obras consideradas canónicas del modernismo, en general muy valoradas por la historiografía y crítica de la arquitectura en Brasil y por los órganos de preservación. Su tratamiento ha alternado entre restablecimientos – recuperaciones parciales en la tentativa de conducir las a un supuesto estado originario idealizado – y actualizaciones desinhibidas.

Un ejemplo de actualización desinhibida ha sido el de las obras realizadas en el *Palacio do Planalto*, de Oscar Niemeyer, sede de la Presidencia de la República en Brasilia, en 2009-2010, con proyecto del propio Niemeyer. La edificación había pasado por varias alteraciones, muchas de ellas para responder a cuestiones inmediatistas, como por ejemplo la colocación, sin mayores preocupaciones, de paredes divisorias que no valoraban la lectura del espacio; esos elementos podrían ser tratados legítimamente como remoción de añadidos. Además de ello, había toda una serie de patologías a afrontar, como infiltraciones y desgaste de materiales, y una necesaria renovación de las instalaciones eléctrica e hidráulica. El cantero de obra tuvo varios problemas debido a la calidad de la ejecución, que generó protestas del propio representante del despacho de Niemeyer en Brasilia, Carlos Magalhães (Mendes, 2010). Los aspectos más controvertidos, sin embargo, fueron los derivados de la posición del proyecto. Como aparece bien explicitado en el artículo de Philippot (en la nota 9), Niemeyer pasa a actuar en su propia obra como si fuese una nueva creación, reestructurando completamente el piso superior: rompe la lógica de lectura del espacio y no tiene en cuenta el papel de las obras de arte integradas, en especial los paneles de azulejo del artista plástico Athos Bulcão, que componían un jardín interno en el cuarto piso del edificio, que fue suprimido. En Brasil, en varios edificios relevantes del modernismo, había una preocupación con la articulación de las artes, siendo común la integración del proyecto arquitectónico con el paisajismo y otras manifestaciones artísticas, como pinturas murales o paneles de azulejos. El argumento presentado por Magalhães para la remoción de los paneles es bastante sospechoso: hacer la obra de Bulcão más accesible al público, al reubicarla en el atrio de la escalera, en vez de dejarla en el interior del gabinete de ministros (Goulart, 2009). A pesar de la alteración radical, el proyecto recibió el aval del Instituto del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional (IPHAN); el entonces superintendente regional del IPHAN, Alfredo Gastal, se manifestó del siguiente modo: *“Es absolutamente incoherente que esto se esté haciendo de esta manera. Pero el IPHAN se detiene hoy por un problema ético, ya que el proyecto es del propio Niemeyer”* (Goulart, 2009).

Uno de los aspectos problemáticos de este caso es creer que se pueda limitar la cuestión ética a la voluntad del arquitecto, dejando de apreciar el valor que la obra asumió para la sociedad brasileña. Hubo falta de claridad entre una debida consulta al arquitecto, y la exigencia del respeto por la obra historizada como objeto de interés público. Si el derecho del autor tiene como objetivo, también, proteger la obra de transformaciones que la deformen, les corresponde a los organismos de patrimonio, en la defensa del interés público, no dejar que los propios autores no respeten la obra protegida. Además, desde el punto de vista institucional, es muy problemático que un órgano de estado, que tiene como finalidad específica proteger el patrimonio cultural brasileño, dé respuestas distintas a una misma cuestión, dependiendo de quien la formule: por las declaraciones de Gastal, es posible inferir que si un proyecto similar hubiese sido presentado por otro arquitecto, habría sido rechazado.

Pero la remoción de los azulejos, además, era bastante difícil desde el punto de vista técnico, y comportaría altos costos; por ello

Em frente aos elevadores foi instalada uma réplica do painel de Athos Bulcão, com apenas uma coluna da obra original. Na reforma, o painel original foi destruído e poucas peças puderam ser reaproveitadas. Por conta da massa utilizada, na época da construção, para colar os azulejos, os operários levaram dois meses para retirar 54 peças. A Fundação Athos Bulcão, então, autorizou a confecção de réplicas (Damé e Gois, 2010)⁷.

Es decir, además de romper la lógica espacial y la articulación entre las artes, la intervención tuvo como saldo la destrucción extensa de un panel original y su sustitución por una réplica. Véase la gran dificultad de entender la obra como historizada, de reconocer la articulación de las artes como una característica intrínseca de la obra y de respetar sus elementos caracterizadores.

Otro tema recurrente asociado a las obras arquitectónicas más recientes es -por el hecho de que la documentación es más consistente y, en muchos casos, todavía existe el proyecto ejecutivo- considerar como legítimas por causa de un supuesto estado originario, la construcción de obras nunca realizadas o la reconstrucción de obras desaparecidas. Hay varios órdenes de problemas relacionados con esta teoría, algunos de los cuales se exponen a continuación. Todos los que ya han trabajado directamente con obras arquitectónicas, saben que el proyecto ejecutivo, por más detallado que sea, jamás corresponde exactamente a lo que se ha construido, ya que siempre se hacen ajustes y modificaciones en el desarrollo de las obras. Es decir, es imposible replicar la obra como era originalmente de hecho (o como hubiera sido, si se hubiese construido). Incluso si la construcción se hiciese con elementos prefabricados, o fuese toda prefabricada, una reproducción no tiene en cuenta el hecho de que, a partir del momento en que la obra existe, tiene incidencias en la realidad que, a su vez, repercute en la propia obra: las transformaciones del entorno, el envejecimiento de la materia por la acción del tiempo, etc. Por ello, aunque el proyecto se haya hecho para ser reproducido varias veces, en la medida en que el edificio se materializa, existe un proceso de simbiosis con su entorno en el que ubica, imposible de repetir. Cualquier edificación, independientemente de la técnica utilizada en su construcción y de si se hizo para ser replicada, está relacionada con el espacio (y con la sociedad) en la que está integrada, y es un elemento partícipe en las transformaciones a lo largo del tiempo, formando parte integrante de la percepción de la realidad.

Muchas obras modernas tenían problemas de construcción —por estar hechas con materiales o técnicas experimentales, por fallos en el cantero de obras, por divergencias con la legislación entonces vigente, etc.—, o incluso de concepción del proyecto, que, en general, son eliminados en ese tipo de propuesta. De este modo, el pasado es rehecho a partir de una imagen idealizada, suprimiendo sus contradicciones. Esas copias pueden sin embargo tener un papel didáctico, a explorar con mucha cautela como admite el propio Brandi (1988: 49), siempre que las obras reproducidas no se tomen por las que les dieron origen, ni tengan la función de sustituir el original. La cuestión es que esas propuestas no se atienen al estado

⁷ *(En frente de los ascensores se instaló una réplica del panel de Athos Bulcão, con apenas una columna de la obra original. En la reforma, el panel original se destruyó y pocas piezas pudieron ser reaprovechadas. Por causa de la masa utilizada en la época de la construcción para fijar los azulejos, los operarios tardaron dos meses en retirar 54 piezas. La Fundación Athos Bulcão, autorizó entonces la confección de réplicas).* (Traducción de Lourdes Eced Minguillón)

de la obra como concebida o construida, sino que se orientan a una versión idealizada, acentuando un carácter icónico que nunca existió, pasando por encima de los hechos. Ello conduce a la simplificación e idealización de la historia, procedimiento que no es inocuo y cuyas consecuencias pueden ser gravísimas.

Lo que se aquí se plantea es la falta de reflexión sobre un dato esencial: la relación tiempo-materia en nuestras propias raíces culturales. Como apunta Philippot, las reconstituciones tendientes a lo idéntico, remitiendo a un supuesto estado original o anterior, eliminan el intervalo entre la creación de la obra y el presente. Es decir, eliminan el tiempo y las incidencias del tiempo sobre la materialidad de la obra.

Otro problema asociado a las reconstrucciones, copias, o nuevas construcciones a partir de proyectos ejecutivos que pasan por la obra original, es reducir la arquitectura a una experiencia sensorial casi únicamente visual. La percepción de la arquitectura, sin embargo, no se realiza apenas por la visión, así como la memoria no se moviliza únicamente con las imágenes, sino por el conjunto de los sentidos, como nos recuerda, por ejemplo, Proust. Forma parte el tacto, con la percepción de las texturas de los materiales, la sensación de temperatura en el ambiente; la audición, ya que la acústica es distinta si los materiales son diferentes; el olfato, pues cada edificio tiene olores muy característicos relacionados con sus materiales y sus usos, en un proceso paulatino de transformación y estratificación a lo largo del tiempo. Incluso los aspectos visuales se simplifican en una copia, ya que muchas veces las superficies se vuelven demasiado regulares, faltando vibración; carece, igualmente, de pátina, lo que acaba por comprimir la obra únicamente al tiempo presente.



ESTACIÓN DE LUZ . Ciudad de Sao Paulo (Brasil). Después de la intervención, 2004. *Imagen de la autora.*

A modo de conclusión. El tiempo sobre la obra: la pátina

La pátina, como enfatiza Philippot (1966: 139), no es un mero problema técnico, sino que es también, y tal vez principalmente, un aspecto crítico. Puede considerarse como el depósito del tiempo en la superficie de una obra, portando consigo valores plásticos y simbólicos que han sido apreciados por diferentes autores a lo largo del tiempo:

*L'idée de l'ancienneté imprime aux monuments, comme aux hommes, un caractère de respect et de vénération. Nous admirons en eux cette prédilection du sort qui les a sauvés de la main du temps ; ils nous semblent privilégiés ; le fait seul de leur conservation les rend pour nous des objets merveilleux. L'imagination rassemble facilement sur eux un nombre infini de rapports qui nous transportent presque en réalité à l'époque reculée qui les vit naître. Ce n'est point tout-à-fait une illusion de l'esprit ; il y a du vrai dans ce rapprochement. Mes yeux voient ce qui fut vu par Périclès, par Platon, par César. Horace et Virgile passèrent devant ces colonnes que j'admire. Nous avons donc admiré les mêmes objets, touché les mêmes beautés. (. . .)
Ce charme de la vétusté tient donc à la certitude, mais aussi à l'apparence de la vétusté. Voilà pourquoi il est si précieux aux yeux de l'amateur, ce vernis du temps, que l'on cherche si souvent à contrefaire. Redonner à ces restes mutilés une menteuse intégrité, effacer et faire disparaître des ouvrages antiques l'empreinte de l'antiquité, et leur redonner un faux air de jeunesse, c'est leur enlever en partie leur valeur et leur beauté, et cette espèce d'inviolabilité qui les défendait des attaques de l'esprit de critique.⁸
(Quatremère de Quincy, 1815: 85-86)*

Las modificaciones impuestas por el tiempo no siempre son dañinas; al contrario, muchas veces son un valor que se añade a la obra, confiriéndole una belleza diferenciada que se reconoce en la superficie de los bienes culturales en lo que se denomina pátina. De modo semejante a lo que ocurre con el análisis de la edificación como un todo, es necesario reconocer lo que se puede considerar como incidencia positiva del tiempo sobre la obra, como la pátina, y lo que, al contrario, se debe ver como incidencia negativa, como suciedades y patologías. Son cosas distintas, que deben ser encaradas y tratadas de modo diferente. De esta forma, es necesario preservar lo que existe, sin procurar regularizar y “embellecer”. Philippot (1966: 139), trabajando con la cuestión de la pátina en las pinturas, teoría que se puede aplicar a otras formas de manifestación artística, muestra que lo que se debe buscar en una restauración es revelar el estado actual de las materias originales, y jamás pretender restablecer su estado original –además imposible de materializarse objetivamente–, en una tentativa de abolir el tiempo depositado en la obra. El interés por la preservación de esas marcas de la translación de la obra en el tiempo no es mero “ruinismo” o necrolatría; es una apreciación estética, crítica e histórica que considera el tiempo como no reversible.

⁸ *(La idea de antigüedad imprime en los monumentos, así como en los hombres, un carácter de respeto y de veneración. Admiramos en ellos esa predilección de la suerte que los salvó de la mano del tiempo; nos parecen privilegiados, solo el hecho de conservarse los hace objetos maravillosos para nosotros. La imaginación congrega fácilmente en ellos a un número infinito de relaciones que nos transportan casi de forma real a la época lejana que los vio nacer. No es en absoluto apenas una ilusión del espíritu; hay una verdad en esa aproximación. Mis ojos ven aquello que fue visto por Pericles, por Platón, por César. Horacio y Virgilio pasaron ante esas columnas que admiro. Admiramos, por tanto, los mismos objetos, tocamos las mismas bellezas. [...])*

Ese encanto de la vetustez se debe, pues, a la certeza, pero también a la apariencia de la vetustez. Es por ello que es tan precioso a los ojos del espectador ese barniz del tiempo, que se busca frecuentemente hacer desaparecer. Dar de nuevo a esos restos mutilados una mentirosa integridad, borrar y hacer desaparecer de las obras antiguas la marca de la antigüedad y darles un falso aire de juventud, es quitarles, en parte, su valor y su belleza, y esa especie de inviolabilidad que las protegía de los ataques del espíritu de crítica) (Traducción de Lourdes Eced Minguillón).

En la actualidad, vivimos cada vez más comprimidos en un presente inmediato. Augé (2011: 55) nos recuerda que necesitamos el pasado y el futuro para ser contemporáneos, pero que vivimos un presente que *“n’est plus issue de la lente maturation du passé, ne laisse plus transparaître les linéaments possibles futurs, mais s’impose comme un fait accompli, accablant, dont le surgissement soudain escamote le passé et sature l’imagination de l’avenir”*⁹ (Augé, 2011: 105).

Los bienes culturales, portadores de las huellas de su permanencia en el tiempo, se vuelven, también por esta razón, cada vez más importantes; permiten que nos anclamos en el presente con la posibilidad de percibir un tiempo dilatado, pasado y presente – ya que diferentes estratos temporales vibran al mismo tiempo –, proporcionando una comprensión ampliada del propio presente y la posibilidad de vislumbrar el futuro.

*

Referencias

Augé, Marc (2011) *Où est passé l’avenir?* Éditions du Seuil, Paris

Brandi, Cesare (1950) Il fondamento teorico del restauro. *Bollettino dell’Istituto Centrale del Restauro*, numero 1, pp. 5-12.

Brandi, Cesare (1988) *Teoría de la restauración*. Alianza Editorial, S.A., Madrid.

Carbonara, Giovanni (1995) I trent’anni di una buona carta del restauro. *Restauro*. Volume 24, numero 131-132, pp. 57-60.

Carbonara, Giovanni (2006) Brandi e a restauração arquitetônica hoje. *Desígnio*. Número 6, pp. 35-47.

Carta de Venecia (1964)

Damé, Luiza; Chico de Gois (2010) Lula volta a despachar no Palácio do Planalto após reforma que durou um ano e meio. *O Globo*. 24 de agosto de 2010. Disponível em: [<http://oglobo.globo.com/politica/lula-volta-despachar-no-palacio-do-planalto-apos-reforma-que-durou-um-ano-meio-2960773>] [acesso em 12 de novembro de 2014]

ICCROM (2009) *ICCROM Newsletter*. Number 35, October 2009, p. 9.

⁹ (ya no salido de una lenta maduración del pasado, [que] no deja trasparecer los alineamientos posibles del futuro, sino que se impone como un hecho consumado, aplastante, cuya emergencia repentina escamotea el pasado y satura la imaginación del futuro) (Traducción de Lourdes Eced Minguillón).

Goulart, Guilherme (2009) Reforma do Palácio do Planalto prevê a remoção de painéis de Athos Bulcão. *Correio Brasiliense* [On Line] 6 de maio de 2009. [http://www.correiobrasiliense.com.br/app/noticia/cidades/2009/05/06/interna_cidadesdf,105685/index.shtml] [acesso em 12 de novembro de 2014]

Kühl, Beatriz M. (2009) *Preservação do patrimônio arquitetônico da industrialização*. Ateliê Editorial, São Paulo.

Kühl, Beatriz M. (2010) "Notas sobre a Carta de Veneza" em *Anais do Museu Paulista*. Volume 18, número 2. Julho-dezembro 2010, pp. 287-320. Também disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142010000200008&lng=pt&nrm=iso]

Le Goff, Jacques (2003) *História e memória*. Editora Unicamp, Campinas.

Mendes, Fabiana (2010) Reforma estaria com falhas. *Jornal de Brasília* [On Line] 13 de julho de 2010. Disponível em: [<http://www.jornaldebrasilia.com.br/noticias/cidades/288680/reforma-com-falhas-no-palacio-do-planalto/>] [acesso em 12 de novembro de 2014]

Philippot, Albert and Paul Philippot (1959) Le problème de l'intégration des lacunes dans la restauration des peintures. *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*. Volume 2, pp. 5-18.

Philippot, Paul (1966) La notion de patine et le nettoyage des peintures. *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*. Volume 9, pp. 138-143.

Philippot, Paul (1996) "Historic preservation: philosophy, criteria, guidelines" in Stanley Price, Nicholas, Talley, M. Kirby and Melucco Vaccaro, Alessandra (eds.) *Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage*. Getty Conservation Institute, Los Angeles, pp. 268-274; 358-364.

Philippot, Paul, Laura Mora, e Paolo Mora, (1986) Il restauro degli intonaci colorati in architettura: L'esempio di Roma e la questione di metodo. *Bollettino d'Arte*, suplemento del numero 35-36, pp. 139-141.

Quatremère de Quincy, Antoine (1815) *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*. Le Clere, Paris.