



Cesare Brandi (1906-1988): su concepto de restauración y el dilema de la arquitectura

FIDEL MERAZ

Resumen

Este artículo ofrece una revisión teórica del origen del concepto de restauración en el pensamiento de Brandi, proponiendo una crítica centrada en el caso de la restauración de arquitectura. Se perfila el recorrido teórico de Brandi en su aproximación al discernimiento del arte en general y de la arquitectura en particular, basado en su Teoría del restauro (1963b). Mediante la fenomenología, Brandi dedujo la esencia del fenómeno artístico sin hacer partícipe de la restauración a otras realidades humanas que se ven integradas en la existencia de la arquitectura. Su enfoque fue fenomenológico en el método y ontológico en los objetivos. El hecho de que la arquitectura constituya una parte importante del lugar humano y de su condición artística nos plantea, sin embargo, como más amplia la cuestión de qué es aquello que constituye este humano habitar y es deseable conservar.

Palabras clave: Estética, restauración, Brandi, crítica, fenomenología.

Introducción

Dentro del contexto de las teorías de conservación del patrimonio artístico e histórico, Cesare Brandi (Siena, 8 abril 1906-Vignano, 19 enero 1988) es conocido principalmente por su *Teoría del restauro* (Brandi, 1963b). Sin embargo, su obra abarca también el ensayo, relatos de viajes, la poesía, crítica e historia del arte, además de obras de carácter teórico. En su actuación como fundador y director del Istituto Centrale per il Restauro, fue uno de los responsables de proteger el patrimonio artístico y arquitectónico de Italia al final de la Segunda Guerra Mundial. Dada esta responsabilidad, Brandi siempre se sintió comprometido a respaldar las acciones de conservación con rigurosos razonamientos teóricos.

En este artículo ofrezco una revisión teórica del origen del concepto de restauración en el pensamiento de Brandi, para adicionalmente proponer una crítica centrada en el caso de la restauración de arquitectura, a lo que considero como una carencia en su aproximación. Me refiero sobre todo a su concepto de restauración como lo define en la *Enciclopedia Universale del Arte* (1963a). Esta definición es contemporánea a aquella, en esencia igual, incluida en su célebre *Teoría del restauro* (1963b), publicada como compendio de sus lecciones de restauración, en la que su propuesta es presentada de manera más sintética y sus principios se expresan de forma más inmediata.

Aunque es compleja, su teoría ha sido considerada como una de sus principales contribuciones conceptuales en conservación y restauración, fundamentada en los principios de la filosofía fenomenológica. Como en otros de sus escritos teóricos, el lenguaje usado por Brandi puede resultar para algunos rebuscado y pretencioso, y es posible que esta percepción no sea del todo injusta. Baste tomar como ejemplo su *Teoria generale della critica* (1973), una de sus obras más ambiciosas, para darse cuenta del reto que representa la comprensión de los temas por los que Brandi navegaba con soltura. Así pues, la definición de restauración que él ofrece en su teoría presupone una familiaridad con su marco teórico y filosófico, que no siempre es posible esperar del lector promedio, aun en el campo de la conservación. No son raras las publicaciones, no sólo en su tiempo sino hasta en estos días, de las que incluso especialistas en conservación se aventuran a rebatir sus argumentos teóricos sin, con la legitimidad que el caso exigiría, criticar a Brandi dentro de un marco fenomenológico. Por la misma razón, la aplicación de sus principios con buenas intenciones, pero sin un sentido crítico informado, puede dar origen a cuestionables intervenciones. Establezcamos, pues, que su *Teoria del restauro* está sustentada en los postulados filosóficos de la fenomenología, relacionándose por lo tanto con la experiencia de la recepción del arte en la conciencia humana. Si bien Brandi sugiere en sus postulados que sólo se restaura la parte material de la obra de arte, su teoría ha representado un reto para quien espera de ella lineamientos prácticos, más ligados a la práctica de la restauración que a la crítica de arte como él la concebía, y no la necesidad de un cambio en nuestra aproximación epistemológica hacia la obra.

En el pensamiento de Cesare Brandi, la legítima arquitectura emerge a la conciencia humana como obra de arte. Para él, el arte está considerado como la cúspide de la creación humana y por lo tanto está protegido; el momento en el que mediante una aproximación crítica identificamos una obra de arquitectura como obra de arte es el único adecuado para su restauración. La intervención en restauración no implica necesariamente hacer algo. Raramente, pero aún posible, puede resultar que como resultado de dicha aproximación crítica no se estime necesario actuar, sino sólo garantizar mediante la conservación el legado al futuro de tal obra de arte.

Décadas antes de 1960, Brandi ya venía teorizando acerca de arte y arquitectura desde la perspectiva fenomenológica. Sin embargo, no es posible, sino hasta que publica su *Teoria generale della critica* (1974), identificar su completo marco filosófico y su aproximación hacia la teoría del arte y la arquitectura incluida como tal. En esta complicada y ambiciosa obra, Brandi intenta explicar, de una manera que gran parte de sus críticos encuentra rebuscada, el fenómeno del arte, la arquitectura incluida, haciendo uso de la fenomenología, tanto desde el punto de vista de Husserl como del de Heidegger, el existencialismo, la deconstrucción y la semiótica. En esta obra Brandi sugiere dos posibles modos en que el *conocimiento teórico* se manifiesta: el conocimiento teórico, o bien es *historia* o bien es *crítica*. El suyo, pues, era un intento de analizar las implicaciones que esta identificación alternativa tenía en el debate del actuar sobre las obras de arte y la arquitectura. Su empresa no era modesta y las argumentaciones en esta obra exceden en profundidad, detalle y complejidad a aquellas expresadas en su *Teoria del restauro*, donde la arquitectura aparece integrada de manera más simple como una forma de arte, análoga a las artes figurativas.

Antecedentes filosóficos de su teoría

El panorama filosófico en la Italia de los años cincuenta hizo sistemática su relación con el neoidealismo. Esto es, la identificación con una filosofía del *espíritu*, de los sistemas de Benedetto Croce y Giovanni Gentile. En ese tiempo existía un completo escepticismo hacia cualquier intento de definir un concepto inequívoco de arte, dados los ataques desde las posturas fenomenológicas (D'Angelo, 2006a: 27). Ya en 1952, en un artículo publicado en

ocasión de la muerte de Benedetto Croce, Gillo Dorfles identificaba a los más representativos estudiosos de la estética en Italia. Dorfles sugería que después de la guerra, el pensamiento italiano estaba intentando independizarse del dominio idealista de Croce (Dorfles, 1953: 184-188, 193; Simoni, 1952: 7-14). En ese artículo se incluía a Brandi dentro del grupo de académicos que combinaba idealismo, formalismo y el existencialismo de Sartre. Es revelador que Brandi tomó un camino cuyas definiciones de arte se alejaban de los conceptos clave del idealismo, aun cuando siempre fue acusado de ser en el fondo un teórico idealista de la escuela de Croce. Dicha acusación fue repetida sistemáticamente durante su carrera.¹ Sin embargo, el recorrido teórico filosófico de Brandi se separó gradualmente de los dogmas de Croce (Dorfles, 1953: 196). Para entonces Brandi recurría a fuentes que aún no eran de uso común en Italia; referencias a autores como Sartre, Husserl, Heidegger y Kant dan cuenta de la originalidad de sus marcos teóricos.² Ya desde sus primeros escritos, Brandi desestima algunas de las teorías estéticas de Croce, como la noción de que el arte es lenguaje y algunos conceptos acerca de la temporalidad de la obra de arte, utilizando para ello argumentos fenomenológicos y estructuralistas. Si bien la influencia de Croce en Brandi es innegable, es en el alejamiento de la idea de arte como expresión que Brandi demuestra, con una metodología fenomenológica en su *Teoria generale della critica*, su independencia intelectual y su más adelantado criterio.

Como se explica más adelante, por un lado Brandi establece una relación entre apariencia (imagen) y concepto, incorporando la teoría kantiana del esquematismo trascendental. Reconfigurando esta teoría de Kant, Brandi distingue entre lenguaje y arte en su *Carmine* (1945), más tarde en *Le due vie* (1966) y finalmente en *Teoria generale della critica* (1974) de una forma mucho más elaborada. Por otro lado, en su fenomenología, Husserl había desarrollado la idea de Kant acerca de una separación entre la realidad en sí (*noúmeno*) y la realidad tal cual es percibida (*fenómeno*). Husserl postuló que todo acto de la conciencia es conciencia de algo, y desarrolló la teoría de la fenomenología como método para hallar la esencia de las cosas en sí; es decir, para revelar el *noúmeno*. Así pues, Brandi estructuró su teoría acerca del conocimiento y de la experiencia del arte, relacionando principalmente estos dos marcos teóricos, esquematismo y fenomenología, de manera coherente.

Sin embargo, la filosofía idealista nunca cesó de manifestarse en los argumentos de Brandi, aun de manera crítica, dialéctica y con frecuencia como antagónico punto de referencia. Cuando, en 1946, Croce comenta *Carmine* de Brandi, sugiere que el libro es de carácter idealista, intentando asimilarlo a su escuela de pensamiento (Croce, 1946: 81-82). Así bien, a pesar de ser reconocido como uno de los partidarios de la escuela fenomenológica en la crítica de arte en Italia, Brandi fue siempre acusado de tan sólo intercambiar el marco metodológico, pero siempre sujeto a su inicial idealismo (D'Angelo, 2006a; Morpurgo, 1960a; 1960b). Puede afirmarse, sin embargo, que aunque su origen idealista es innegable, Brandi ofreció importantes contribuciones que le permitieron migrar hacia corrientes de crítica y teoría del arte más contemporáneas.

Por ejemplo, mientras que en un marco idealista Hegel asocia arte e historia con lo material, considerando al arte como la más alta expresión del espíritu en su curso en el tiempo, que se manifiesta como cultura, Brandi replantea la estética de Hegel proponiendo su distinción entre los dos conceptos que acuñó, a saber: *fragrancia* y *astanza* (presencia). Junto con estas premisas fenomenológicas, él rechazaba cualquier dimensión metafísica de tipo espiritual.

¹ Esta tergiversación ha sido explorada abundantemente. Véase D'Angelo (2006a: 14; 2006b). Por aquel entonces, Croce sufrió el mismo tipo de estigmatización en relación con el hegelianismo. Véase Simoni (1952: 7-14).

² Véase D'Angelo (2006a: 15, 36). En su revisión del *Carmine* de Brandi, Croce elogió de la obra de Brandi su contenido teórico. Sin embargo, al retratar a Brandi como discípulo suyo, Croce intentaba hacer dependientes las ideas de Brandi de su propio pensamiento, enfatizando más las confirmaciones de su propia filosofía que las ideas originales de Brandi. Véase Croce (1946).

Algo que resulta significativo es que Brandi fue capaz de superar el idealismo haciendo evolucionar estos dos conceptos, *flagrancia* y *astanza*, coherentemente dentro de este marco fenomenológico, probando independencia intelectual e integrando más recientes corrientes de pensamiento crítico. Como ya mencioné, Brandi contradujo el concepto de arte como una forma de expresión, que había influido la estética italiana por largo tiempo. En su *Celso*, Brandi escribía irónico: “¿La síntesis estética? ¿La síntesis estética para llamar un taxi?”³ (Brandi, 1957: 27). Brandi sostenía que el arte no comunicaba de una manera análoga al lenguaje, como Croce sugería. Brandi proponía que la esencia del arte se encontraba en su *astanza*. *Astanz* cual pura presencia inmaterial que se revela ahí, pero que no existe en la sustancia material.

Brandi respetaba la filosofía de Croce por sus propios méritos. Sin embargo, criticó implícitamente la teoría estética de Croce con obras como los diálogos de *Elicona* (Brandi, 1945; 1956; 1957), una serie de libros en forma de diálogos clásicos en los que los personajes debatían acerca de las diferentes bellas artes. La distinción que hace Brandi entre el proceso de creación de la obra de arte y el proceso de su recepción, caracterizó importantes objeciones a enfoques anteriores y contemporáneos, la mayoría de ellos originados en Italia por la necesidad de superar una era dominada por la influencia de Croce.

En la cultura occidental, y la conservación no es una excepción de esto, existe una acusada inclinación hacia lo visual evidente en la persistencia de la imagen. Para la estética de Brandi, así como para su teoría de restauración, la imagen visual es privilegiada como el lugar de la manifestación de esa presencia pura a la que él llama *astanza*. Sin embargo, en arquitectura puede decirse que la imagen que privilegia la conservación no siempre es artística. A pesar del carácter privilegiado de la imagen visual, existen otras percepciones corporales que podrían ser, fenomenológicamente, las primeras experiencias que tenemos de nuestra espacialidad humana. Discutiblemente, en los seres humanos el primer espacio de algún modo percibido es el útero materno; luego el propio cuerpo, el espacio que uno ocupa por medio de él y el fluido que lo rodea, aunque sin distinguir entre uno mismo y el entorno. En este nivel primordial, somos como una misma entidad con nuestro medio. Más adelante, luego de nacer, el aire que respiramos es parte de nosotros mientras lo aspiramos, separándose de nosotros cuando exhalamos. Puede pensarse que el límite de nuestro cuerpo no se define de forma nítida. Esta conciencia de que el cuerpo está como anidado en el medio permanece oculta de la mirada de la modernidad y, en consecuencia, el lugar arquitectónico no se concibe como un entorno, sino como edificios cual entes físicos ajenos y espacios matemáticamente definibles.

La imagen arquitectónica no se reduce a lo visual objetando a Brandi, y para el caso a mucha de la crítica contemporánea, también, sino a la articulación de las diferentes formas de percepción sensorial. La concepción de la arquitectura limitada a la imagen visual surge de una parte de la actuación del cuerpo y del significado reconocido, al percibir la imagen de lo arquitectónico como representación. Las imágenes del lugar arquitectónico a lo largo de nuestra vida constituyen una reserva dentro de la cual se distinguen construcciones de significado más complejas, como las míticas o las históricas. En el problema de la conservación arquitectónica, la imagen del lugar arquitectónico, entendida como aprehensión sensual, no puede simplemente evitarse; en cambio, requiere de ser considerada adecuadamente, como parte de la complejidad arquitectónica y no como su totalidad. Esta conceptualización de la arquitectura como envolvente del ser humano en toda su corporalidad, y no sólo limitado a lo visual, es uno de los puntos de partida para una crítica existencial al concepto de restauración en la teoría de Brandi, propuesto en este artículo más adelante.⁴

³ Cita original: “La sintesi estetica? La sintesi estetica per chiamare un taxi?”. Traducción del autor.

⁴ Véase también Meraz (2008; 2009; 2016: 167-182).

Su concepto de arte, arquitectura y sus consecuencias en restauración

Brandi encontró en la teoría del esquematismo de Kant el marco adecuado para explicar la creación y la recepción de la obra de arte, incluida la arquitectura. Mientras que la relación entre esquematismo y arte figurativo podría parecerse más evidente, Brandi aspiraba a que su teoría explicara igualmente la arquitectura como manifestación de arte. Consecuentemente, a través del personaje de Eftimio en su *Eliante o della architettura* (*Eliante* en lo sucesivo), sugiere que la arquitectura en su creación no se origina en una imagen preconcebida del objeto arquitectónico, sino en un esquema que registra una necesidad práctica.

Cuando uno comienza por tener una necesidad para la cual todavía no hay aún un objeto que la satisfaga (por ejemplo, la necesidad de refugio que sintieron los primeros homínidos y que aún no se concretaba en la forma de una casa), no se tiene en la conciencia más que un esquema de la necesidad de la cual uno busca la satisfacción que no es una imagen todavía. Es el núcleo de un conocimiento substancial que apunta a convertirse en forma; es la forma que los primeros humanos identificaron en la cueva y transfirieron a la choza primitiva en lo sucesivo. No había ningún concepto o imagen antes, sino sólo una imprecisa intencionalidad en el interior de la conciencia vital, la necesidad de un refugio contra el clima, los peligros de las bestias y otros humanos, y quién sabe qué más (Brandi, 1956: 122-123).⁵

Esta aproximación la desarrolla aún más en *Teoria generale della critica*, sugiriendo que el esquema está relacionado con ambos: concepto e imagen. Para distinguir lo que es la imagen de lo que es el signo, Brandi define sus dos nociones clave: *flagrancia* y *astanza*. *Flagrancia* es el modo en que las cosas existen en su ser evidente a la percepción. En cambio, para Brandi, *astanza* es el modo específico de ser de la obra de arte como *presencia pura*. Ésta se define en oposición a la *flagrancia*, que es el modo de estar presente de las cosas ordinarias, y a la que Brandi llama *realidad existencial*. Se ha observado que mientras que en *Le due vie* (1966) *astanza* y *realidad pura* son usados casi como sinónimos, en *Teoria generale della critica* Brandi sustituye con el término *astanza* definitivamente el de *realidad pura*. Ya se nos ha señalado como evidencia de la originalidad de Brandi el fundar el concepto de *astanza* basado en, entonces, poco citadas corrientes filosóficas, como las de Heidegger y Derrida (D'Angelo, 2006a: 31).

Brandi innovó al usar estos marcos filosóficos al conceptualizar la arquitectura en particular cuando la crisis de la arquitectura moderna se empezó a hacer evidente. Él era un escéptico de la arquitectura del movimiento moderno. Escribió su *Eliante* presentando sus ideas acerca de cómo la arquitectura es arte. Sitúa las escenas de este diálogo en Italia después de la Segunda Guerra Mundial, cuando un grupo de amigos se reunió para discutir cómo la arquitectura se había visto afectada después del conflicto por las nuevas tendencias. El argumento consideraba principalmente la validez del movimiento moderno en sus diferentes expresiones, pero también hacía referencia a los problemas que ponía a la conservación histórica (Carboni, 1992).

⁵ Cita original: "Quando ti parti da un bisogno a cui non corrisponde ancora nessun oggetto esterno, e, ad esempio, da quel bisogno primordiale di riparo che dovettero sentire i primi ominidi e che ancora non si condensava nel concetto e nella figura della casa, tu, in quel bisogno a cui, nel prenderne coscienza, cerchi una soddisfazione, hai né più né meno che uno schema, il quale non è ancora immagine. È il nucleo della sostanza conoscitiva la quale cerca prima di tutto di convertirsi in figuratività: la figuratività che i primi rozzi uomini identificarono nella caverna e trasferirono poi alla capanna. Ma appunto, avanti che la capanna sorgesse, non esisteva né concetto né immagine, esisteva solo, interiormente alla coscienza vitale dell'uomo, una imprecisa intenzionalità, quel bisogno di riparo dalle intemperie, dai pericoli delle belve e degli altri uomini e che so io". Traducción del autor.

Brandi desestimaba tanto el racionalismo como la arquitectura orgánica como arte arquitectónico porque, según él y desde su esquematismo kantiano, en estas dos tendencias la imagen no llegaba a formularse, y en el caso de la arquitectura orgánica en particular, ni siquiera un objeto era constituido propiamente (D'Angelo, 2006a: 78). Se ha observado que

el Eliante incluía el veredicto de la imposibilidad de que los edificios modernos se insertaran en contextos urbanos de tiempos pasados, debido a su espacialidad específica que es absolutamente diferente a la de cualquier otro tiempo y, por lo tanto, en todos los casos incapaz de armonizar con ellos (D'Angelo, 2006a: 78).⁶

Según Brandi, por un lado el movimiento moderno representaba un rechazo a la tradición figurativa, que hacía que la disciplina de la arquitectura racionalista se convirtiera simultáneamente en teoría y praxis: concepto y acto al mismo tiempo. Por otro lado, la arquitectura orgánica ponía en evidencia, según él, el problema del proceso de formación de la arquitectura y no de la arquitectura en sí misma (Brandi, 1956: 105, 115).

Brandi distinguió su particular énfasis en la restauración de otros enfoques modernos de conservación, al limitarlo al fenómeno estético (Brandi, 2005: 47). La deducción de la teoría de Brandi constituía una operación fenomenológica, basada en una explicación de cómo el arte se presenta a la conciencia. En dicha teoría Brandi define la restauración como “el momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte en su consistencia física y en su doble polaridad estética e histórica, en vista de su transmisión al futuro” (Brandi, 1995: 17; Catalano, 2004: 103-104). Por lo tanto, para efectuar la conservación concebía la arquitectura como arte y al hacerlo privilegiaba algunos aspectos integrados dentro de la compleja ontología arquitectónica, pero desafortunadamente relegando a otros.

En su *Eliante*, Brandi abordaba fenomenológicamente el proceso de creación de la arquitectura como obra de arte. Dicho proceso era fundamentalmente inspirado en el esquematismo kantiano. Sin embargo, en su *Teoría del restauro* Brandi argumentaba desde el punto de vista de la recepción de la obra. En estos postulados teóricos se sugiere que el arte tiene lugar cuando se formula y luego entonces reaparece, sugiriendo una temporalidad complementaria de la obra de arte que cierra el ciclo creación-recepción.⁷ La arquitectura como obra de arte, entonces, crea una brecha intemporal entre la creación y la recepción (Arquitectura como Arte t2, en la Figura 1), en la que el arte potencialmente sobrevive, pero no se manifiesta en la realidad (Brandi, 2005: 48). La Figura 1 ofrece la cobertura que de este proceso hace Brandi en algunos de sus principales textos.

Brandi argumenta que la recepción de la arquitectura en la conciencia se da en una doble instancia: la estética y la histórica. Significativamente, para efectos de conservación, Brandi no considera la utilidad como otra instancia significativa de la obra. La utilidad en la arquitectura en su concepto de restauración es únicamente una determinante para llegar a su forma física y para fines de mantenimiento (Brandi, 2005: 47-80). Para él, la temporalidad de la arquitectura como obra de arte, su existencia, termina con la pérdida de su instancia estética. Esa pérdida origina una ruina y, así pues, el tiempo entre la creación y la recepción sólo deja los vestigios de la obra. Por lo tanto, para él la materia en el presente constituye el único tiempo y lugar de la restauración (Brandi, 2005: 49-51).

⁶ Cita original: “L'Eliante si concludeva con un altro drastico verdetto, l'impossibilità che edifici moderni vengano inseriti in contesti urbani di altre epoche, a causa de la loro spazialità, assolutamente distinta di qualsiasi altra epoca e quindi incapace in tutti casi di armonizzare con quest'ultima”. Traducción del autor.

⁷ Brandi coincidió con John Dewey en este punto. Véase Brandi (2005: 48) y Dewey (1934).

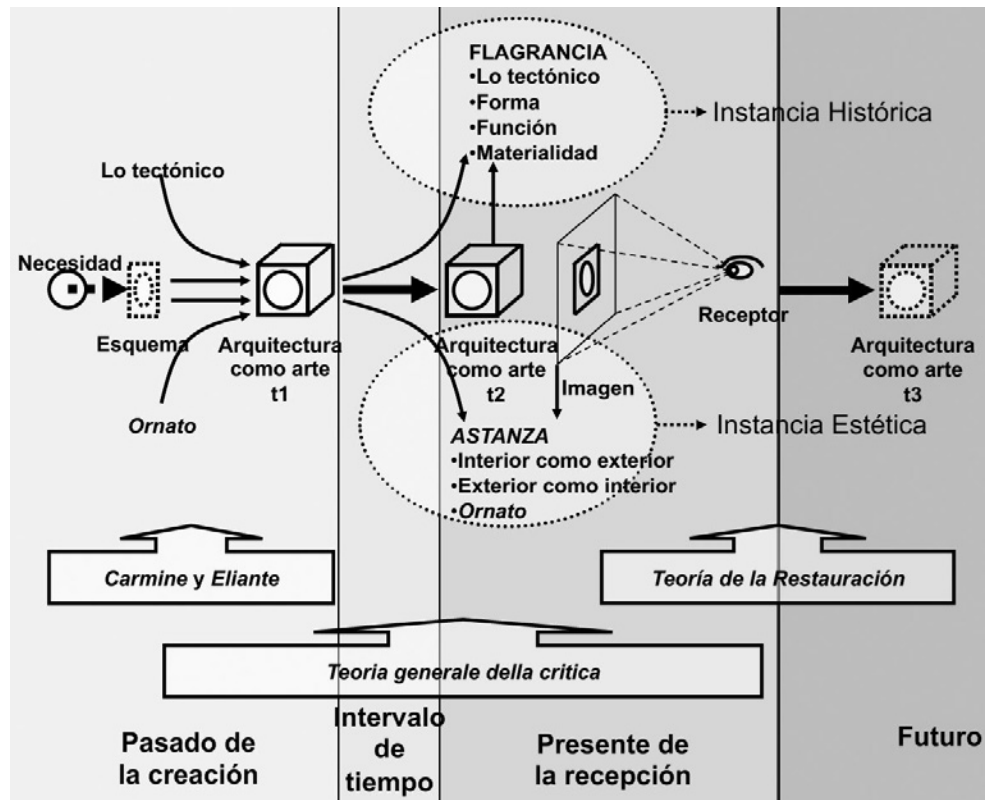


FIGURA 1. LA TEMPORALIDAD DE LA ARQUITECTURA COMO SE DEDUCE DE LAS TEORÍAS DE BRANDI. Imagen: Diagrama por el autor.

La relación entre Brandi y el movimiento moderno, en tanto tema para la conservación arquitectónica y de la ciudad, fue difícil, especialmente en lugares de importancia histórica, no sólo en términos de su espacialidad sino en términos de su temporalidad (o historicidad). Brandi sugiere:

Cada obra de arte constituye un monumento que se presenta de una doble manera: como monumento histórico y como monumento de arte. Si la instancia estética tiene prioridad, en tanto que es sobre la base de que la obra de arte es una obra de arte tal, es necesario conciliar con la instancia histórica, precisamente porque es esencial no destruir el paso de la obra en el tiempo que es el mismo modo de transmisión histórica que tiene el monumento de arte. Esto lo hemos explicado completamente en nuestra Teoría de la restauración, pero precisamente en esta teoría, justo porque se refiere al principio y la praxis relacionados con la conservación y transmisión al futuro de una obra de arte, no pudo incluirse sino marginalmente la posibilidad de nuevas inserciones, sino únicamente, cuando eran necesarios para la estabilidad de la obra o para completar la continuidad de lectura del texto figurativo. (...) Por un lado, el crítico aspira a no alterar la obra, por el otro, el artista pretende retomarla, interpolarla, continuarla. (...) En el primer [caso], recibimos la obra de arte como

*obra de arte (...), en el segundo, suponemos la obra de arte como un objeto al cual, en su totalidad o en parte, tenemos la intención de dar una nueva formulación (Brandí, 1995: 37-38).*⁸

Por el contrario, y por los mismos años, el filósofo Gadamer sugería una negociación estética entre edificios nuevos y modernos con su contexto histórico. Contra el historicismo, Gadamer escribió:

*Incluso si en épocas históricamente orientadas se intentó reconstruir arquitectura de una época anterior, la rueda de la historia no puede retroceder, sino que se debe mediar de una nueva y mejor manera entre pasado y presente. Incluso el restaurador o el conservador de monumentos continúa siendo un artista de su tiempo (Gadamer, 1989: 156-157).*⁹

Aquí la diferencia entre Gadamer y Brandí nos es ilustrativa. Mientras que para el primero, incluso el *conservador*, y ciertamente el *restaurador*, siguen siendo artistas de su tiempo, para el segundo, el *restaurador* no es un artista sino un crítico. La restauración para Brandí no es sino un reconocimiento metodológico de la obra de arte como un hecho ya concluido, no como algo con lo que trabajar (Brandí, 2005: 48). En cambio, Gadamer entiende que la restauración implica una actividad artística, porque para él la arquitectura tiene la misión de mediar espacialmente entre llamar la atención hacia sí misma y redirigirla al mundo al que la arquitectura acompaña (Gadamer, 1989). La arquitectura, para Gadamer, no es importante tanto como objeto artístico atractivo, sino como el santuario de la existencia humana. Este ejemplo nos sugiere que la aproximación a la obra de arte arquitectónica es diferente de aquella dirigida hacia otras formas de arte. En el contexto de la intervención de lo nuevo en el existente, para Gadamer, la arquitectura se relaciona con la noción de Heidegger de morada, mientras que para Brandí representa casi exclusivamente una epifanía artística excepcional. La comparación de estas dos perspectivas nos revela algunas de las contradicciones que podrían adjudicarse a Brandí, en particular al respecto de la arquitectura como un lugar en permanente estado de cambio.

Su debate contra lo nuevo en lo antiguo

Brandí contribuyó de manera significativa dentro del contexto del desarrollo del *restauro critico*. Esta aproximación incluía una serie de principios y argumentos, con los que frecuentemente sus adeptos se contradecían, en particular cuando se afrontaban los trabajos de restauración, terminada la Segunda Guerra Mundial. La polémica alrededor de la intervención de lo nuevo en lo existente será significativa para esta generación de teóricos de la restauración en Italia. Desde los años de 1960, la *Teoria del restauro* de Brandí será reconocida como un fundamental

⁸ Cita original: "Si sa che ogni opera d'arte è monumento che si presenta in modo biforme, come monumento storico e come monumento d'arte. Se l'istanza estetica ha la priorità, in quanto è in base a questa che l'opera d'arte è opera d'arte occorre il contemperamento con l'istanza storica, proprio perché è tassativo di non distruggere il passaggio dell'opera nel tempo che è il modo stesso di trasmissione storica che ha avuto il monumento d'arte. Ciò abbiamo compiutamente espresso nella nostra *Teoria del restauro*, ma appunto in questa teoria, proprio perché riguarda i principi e la prassi relativi alla conservazione e trasmissione al futuro di un'opera d'arte, non poteva non rientrare che marginalmente la eventualità di nuove inserzioni, se non ed in quanto erano necessarie per la statica dell'opera o per una continuità di lettura del testo figurativo. (...) Da un lato il critico intima di non manomettere l'opera, dall'altra l'artista pretende di riprenderla, interpolarla, continuarla. (...) Nel primo [caso], accogliamo l'opera d'arte come opera d'arte (...) nel secondo, facciamo ridiscendere l'opera d'arte ad oggetto a cui, in tutto o in parte, intendiamo dare una nuova formulazione". Traducción del autor.

⁹ Cita original: "even if in historically minded ages try to reconstruct the architecture of an earlier age, they cannot turn back the wheel of history, but must mediate in a new and better way between the past and the present. Even the restorer or the preserver of ancient monuments remains an artist of his time".

instrumento teórico para la intervención en la conservación del patrimonio monumental; por ejemplo, en el contexto de las actividades del entonces llamado Istituto Centrale del Restauro en Roma.¹⁰ Muestra manifiesta de aquellas inquietudes es el artículo publicado, en 1964, acerca de la inserción de lo nuevo en lo antiguo, publicado primero en la *Fiera Letteraria* (Brandi, 1964), y después incluido en *Struttura e architettura* (Brandi, 1967).

En dicho artículo, Brandi argumenta contra la inserción de nueva arquitectura en el contexto de la ciudad antigua, definiendo el límite cronológico de lo auténtico a 150 años antes de la publicación de dicho texto. Brandi operaba en aquel escrito, comparando las intervenciones en la ciudad antigua con la crítica filológica literaria, y distinguía que mientras con conocimiento crítico uno puede editar el contenido de un texto antiguo, aun cuando no es lícito intervenir el manuscrito original sin el riesgo de destruirlo, en arquitectura la modificación de los edificios transformaría permanentemente su texto histórico (Brandi, 1964). Brandi cuestiona la legitimidad y las inserciones que aspiran a contribuir con una nueva expresión artística afianzada en el contexto histórico.

La *Teoria del restauro* de Brandi, estrictamente aplicada a la arquitectura, supondría no sólo una manera de conservar arquitectura, sino también una peculiar manera de identificar la arquitectura como arte. Su idea relaciona dos tiempos: el acto de la formulación de la obra y el momento de su reconocimiento como arte por la conciencia de alguien diferente. Dicho reconocimiento ocurre en el tiempo, pero Brandi postula que pertenece a la conciencia universal (Brandi, 2005: 49). Cuando desarrolla el problema de la unicidad de la obra de arte, sugiere que la obra continuará existiendo como una unidad potencial en cada uno de sus fragmentos (Brandi, 2005: 57). Esta consideración dentro de la instancia estética de la integración como obra única deberá ser propiamente conciliada con la instancia histórica. Para Brandi, la historicidad de la obra viene definida entre dos extremos: por un lado, la formulación de la obra; por el otro, su recepción crítica en la conciencia humana como tal obra de arte. La instancia histórica sólo tomará precedencia cuando la obra de arte haya perdido toda posibilidad de ser percibida.

Sin embargo, si consideramos la teoría de Brandi aplicada a los contextos urbanos históricos, donde las obras de arquitectura se superponen en sus tiempos de creación, que en ocasiones duran largos años o de hecho no terminan de modo definitivo, resulta paradójico que él apele a razones ajenas a su marco teórico, cuando argumenta acerca de las adiciones de edificación moderna en contextos monumentales. En su teoría sugiere que si un edificio es calificado como arquitectura, es decir, como arte, dadas las contrastantes calidades espaciales que caracterizan a la arquitectura moderna, la inserción de arquitectura moderna en un contexto antiguo es inaceptable (Brandi, 2005: 83). Con esta argumentación parece condenarse a la ciudad histórica a permanecer sin cambio. Brandi estableció en su teoría que los monumentos, si son arquitectura y en consecuencia obras de arte, deberían recibir la misma aplicación de los principios de restauración. Sin embargo, se puede argüir que en la arquitectura artística y monumental habitada, además de los estéticos, existen valores adicionales que pueden ser identificados.¹¹

¹⁰ El ISCR, Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro (Instituto Superior de Conservación y Restauración), antes Istituto Centrale del Restauro, es un prestigioso centro para el estudio, la conservación y la restauración del patrimonio cultural. Ofrece consultoría científica y técnica en el ámbito internacional, una escuela de conservación y publicaciones relacionadas. Consulte el sitio web del Istituto Superiore per Conservazione ed il Restauro [<http://www.iscr.beniculturali.it/home.cfm>]. Como ejemplo de las iniciativas organizadas sobre el legado de Brandi, véase Associazione Amici di Cesare Brandi [<http://www.cesarebrandi.org/>].

¹¹ Véase también Meraz (2008).

El reto de la posmodernidad al proyecto ontológico de Brandi

En la sección anterior, hemos discutido las ideas de Brandi en el contexto de lo que probablemente fue su papel más característico: el de crítico de arte como restaurador, y puede afirmarse que fue uno filosóficamente preparado. Sin embargo, el hecho de que la conservación sea una acción social no debe pasarse por alto. Brandi aspiraba a que la conservación se basara en sólidas bases filosóficas. Sin embargo, ¿cómo concebía Brandi la relación entre sociedad y arte? En su arquitectura y teoría de restauración no abordaba ningún aspecto sociológico o ideológico, sino que su aproximación era puramente ontológica. De esta manera se alejaba de las "meta-suposiciones de la teoría crítica" (Robert, 1983: 343-344). Su premisa implícita parecía ser que una práctica pertinente de la arquitectura, y por lo tanto de su restauración, debía de basarse en una certeza ontológica que, como se discutirá más adelante, ha sido desautorizada en el pensamiento posmoderno.

Brandi se mostraba escéptico de interpretaciones marxistas que analizaban los fenómenos artísticos, arquitectónicos y urbanos. En su época, una serie de teorías optaron claramente por esta tendencia. Entre otras, las aproximaciones de Manfredo Tafuri (quien acusó a Brandi de ser un neoidealista místico metafísico) al relacionar arquitectura, proceso productivo e ideología de consumo, no son sino un ejemplo (Prestinzenza, 1998). En contraste, lo que Brandi perseguía teóricamente era una fenomenología de la arquitectura. Él se aproximaba ontológicamente al arte y la arquitectura como punto de partida desde el cual surgiría una eventual estructura intrínseca, y en consecuencia una conciencia acerca de la arquitectura. En *Progetto e utopia*, Tafuri (1973a) en cambio, analizaba estructuralmente la arquitectura y la ciudad como resultado de las transformaciones ideológicas de la sociedad. Las concebía como el lugar de la producción tecnológica y su manifestación. Para Tafuri, la arquitectura necesitaba aceptar su condición como producto de mercado, abandonar la utopía y adentrarse en el realismo. La ideología del consumo se convertía en el siglo XX en la ideología del uso correcto de la ciudad (Tafuri, 1973a: 47-48).

La crítica de Tafuri se enfocaba a la sociedad como usuaria de la arquitectura, más que a la arquitectura en sí misma. Elaboraba un discurso desde el fenómeno arquitectónico y hacia su consecuencia exterior. Sin perder el contacto con la disciplina de la arquitectura, como historiador, veía a la arquitectura más como mediación entre individuo y sociedad (Tafuri, 1973a; 1973b). Lo que Brandi buscaba, en cambio, era individualizar la arquitectura con una metodología fenomenológica. En este sentido, Brandi invitaba a acciones para proteger la arquitectura culturalmente significativa, al fundamentar la praxis de la restauración sobre bases ontológicas. Sin embargo, la crítica del fenómeno artístico de su enfoque no tendría por qué excluir la posibilidad de vincular esa crítica a otros aspectos de la sociedad.

Los enfoques de Brandi en su tiempo fueron pioneros, al usar instrumentos conceptuales que criticaban el arte y la arquitectura dentro de la fenomenología. Él refutaba como insostenible cualquier causa teleológica por encima de la subjetividad del arte (Brandi, 1974: 27). Por lo tanto, si consideramos sus teorías arquitectónicas y de restauración, Brandi parece argumentar que, dado que dichas propuestas son filosóficamente sólidas, éstas deberían resultar como consecuencia en una adecuada práctica. Sin embargo, este enfoque ontológico no conciliaba cómodamente los multifacéticos argumentos de lo que en sentido amplio se concibe como teoría crítica, o más tarde dentro de otras escuelas de pensamiento posmoderno. Es probable que ésta sea una de las razones por las que sus contribuciones no llamaron la atención de los teóricos de arquitectura de la época, sobre todo los que no eran familiares con las lenguas romance. Gran parte del debate arquitectónico del siglo XX

que ha sido publicado en inglés, de alguna manera se relacionaba con las preocupaciones de la teoría crítica.¹² El recorrido teórico de Brandi, en cambio, surgió de un proyecto ontológico cuya importancia se descalificó abiertamente en los albores de los paradigmas posmodernos que objetaban la búsqueda de verdades esenciales.

La estrecha relación del pensamiento de Brandi con la sociedad, en cambio, se manifiesta en sus acciones para proteger el patrimonio artístico y arquitectónico de Italia. Ejemplo de dichas acciones es su papel en la fundación del *Istituto Centrale del Restauro* en Roma, ahora *Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro*, del cual fue director desde 1939 hasta 1961 (Brandi, 1995). Otro ejemplo lo constituye su activa participación con sus teorías de restauración como guía para una adecuada práctica, y la influencia que tuvo su teoría en la *Carta del restauro* italiana, de 1972. Su legado en la crítica de arte, proyectos de rescate y restauración, y de manera significativa en su aún pertinente *Teoría del restauro* ha sido recientemente revalorado.¹³ Sostenemos aquí que una revisión actualizada de su teoría surge como necesidad relevante dentro del contexto actual de la conservación arquitectónica.

En *Teoría generale della critica*, Brandi concibe la historia como el paradigma del conocimiento. Sin embargo, para él la historia no es el único tipo de conocimiento. La ciencia es el otro paradigma clave. Brandi concibe estos dos aspectos: primero, la historia, que estudia la semiosis, es decir, la relación entre significante y significado. Identifica el estudio de la flagranza como la segunda rama que se divide en flagranza de lo real, estudiado por las ciencias; y la *astanza*, que es estudiada por la crítica del arte. Es en este sentido que la *Teoría generale della critica* es titulada así: es decir, la crítica del arte (Brandi, 1974). Brandi argumentaba que en el desarrollo de diferentes paradigmas de investigación en los tiempos posmodernos se había dado un cambio epistemológico que iba de la teleología a la contingencia. Sugería la existencia de estructuras que el historiador debía revelar con su investigación. Para él, la historia necesitaba superar limitaciones, como la noción de una teleología histórica o relaciones de causalidad que sugerían un sistema estructural holístico. Con diferentes aproximaciones, Brandi planteaba, como otros pensadores posmodernos, el rechazo a las ideologías de las grandes narrativas.

Ciertamente, Brandi no ignoraba la crítica marxista proveniente de la teoría crítica y, como se deduce de su *Teoría generale della critica* posteriormente, adoptó su propia postura divergente. Durante la primera mitad del siglo XX, luego del ocaso del idealismo, surgieron diversas tendencias filosóficas (por ejemplo, el neokantismo, la interpretación marxista, la teoría crítica; o desde la década de 1960 en adelante, las variantes de la crítica posmoderna). Entre las perspectivas que le fueron contemporáneas, Brandi avaló la fenomenología y el existencialismo, en lugar de la integración de filosofía con ciencias sociales a que invitaba la teoría crítica.

Brandi criticó al marxismo como una objetivación del ser humano, al centrarse en las relaciones de producción. En su opinión, el materialismo dialéctico “representa una centralización rígida y una nivelación de la historia para la que se ofrece una sola clave” (Brandi, 1974: 15).¹⁴ Como puede apreciarse, Brandi era consciente de que era posible identificar diferentes niveles de

¹² Teoría crítica se entiende, aquí, en el sentido amplio al que nos invita Bohman, aun cuando las teorías de Brandi no se dirigían tanto hacia una emancipación social, como a la eliminación de los sofismas de su tiempo. Sin embargo, dichas teorías no aspiraban a ser “bases descriptivas y normativas para la investigación social dirigidas a disminuir la dominación y aumentar la libertad en todas sus formas”. Véase Bohman (2005).

¹³ Durante 2006 y 2007, las celebraciones del centenario del nacimiento de Cesare Brandi motivaron la organización de ocho conferencias nacionales, una exposición itinerante, la publicación de un diccionario de Brandi en varios idiomas y la traducción de su *Teoría de la restauración* al español, inglés, rumano, checo, francés, griego, portugués, japonés y alemán. Véase (Brandi, 1995).

¹⁴ Cita original: “rappresenta invece un rigido accentramento e livellamento della storia per cui viene data un'unica chiave”. Traducción del autor.

análisis en los diferentes aspectos de la realidad. Sin embargo, rechazaba cualquier intento de dar a la historia una estructura fija y constante. Por ejemplo, comparó esta supuesta reducción de la historia con el caso de la ciencia en el que los principios de indeterminación y complementariedad no habrían limitado su progreso (Brandi, 1974: 14).

Aun cuando participó en el debate acerca de la crisis del movimiento moderno, Brandi como crítico de arquitectura no avalaba ni la arquitectura orgánica ni el funcionalismo.

*Su discusión, expresada principalmente en *Eliante y Struttura e architettura*, se basó en una conciencia latente de que la arquitectura era al mismo tiempo un fenómeno compuesto de aspectos orgánicos y racionales. Por lo tanto, Brandi rechaza la oposición binaria funcionalismo-organismo y sugiere para la arquitectura la imposibilidad de ser "sólo funcional sin negarse a sí misma como arquitectura y reducirse a una pasividad constructiva" (Sbacchi, 2006: 151).¹⁵*

Así pues, otra de las razones de la falta de visibilidad de sus teorías en el contexto de la teoría arquitectónica podría encontrarse en la patente disminución en el interés de tipo ontológico a partir de la segunda mitad del siglo XX. El influjo de la crítica posmoderna con su carga de indeterminación y relativismo dificultó el eventual progreso de esta área. Un aspecto secundario, pero no menor, es la ya mencionada ausencia de interés en traducir las obras de Brandi a otros idiomas, en particular al inglés.

Si consideramos que una revaloración del pensamiento de Brandi vale la pena, es porque la revisión y actualización de su teoría nos parece factible y productiva. El interés ontológico de Brandi de definir al arte y a la arquitectura como arte merece ser estimulado. Tal actualización fusionaría su teoría con aspectos que Brandi pudo haber dejado sin explorar y que van más allá de la condición artística en la arquitectura, como se sugiere enseguida.

Legado, crítica y revaloración

En medio de las controversias del siglo XX surgieron modelos teóricos más evolucionados en torno a la conservación patrimonial. Sin embargo, Brandi no percibía progreso en la conservación hasta la llegada de Camillo Boito, quien influyó en la *Carta del restauro*, de 1931 (Brandi, 2005: 185). Los estudiosos italianos representaron la vanguardia de las propuestas teóricas, no sólo apoyando la praxis, sino también explicando teóricamente la restauración. Personajes como Luca Beltrami, Giacomo Boni, Gaetano Moretti y Gustavo Giovannoni contribuyeron con sus enfoques de la teoría de la conservación (Jokilehto, 1986: 329-356).

Si pensamos que la conservación patrimonial debe considerarse como una construcción social, no es difícil concebir una negociación entre tradición y perspectivas actuales, entre concepciones del mundo individuales y colectivas. En este sentido, la teoría de Brandi se ha utilizado a menudo como un marco de referencia para la protección del patrimonio. Su influencia ha sido significativa en cartas de conservación, especialmente en Italia, y en la configuración de los enfoques de conservación en Occidente, en particular en las culturas de lenguas romances. A pesar de la insistencia de Brandi en un enfoque a la conservación caso por caso, su teoría, centrada en la estética, corre el riesgo de ser mal entendida si se aplica

¹⁵ Cita original: "La sua elaborazione, espressa principalmente nell'*Eliante e in Struttura e architettura* era fondata su una latente consapevolezza che l'architettura fosse un fenomeno composto di aspetti organici e razionali allo stesso tempo. Brandi quindi rifiuta la opposizione funzionalismo-organicismo e dichiara per l'architettura l'impossibilità "di essere soltanto funzionale, senza negare se stessa come architettura e ridursi ad una passività costruttiva". Traducción del autor.

fuera del apropiado marco teórico de la fenomenología. En la actualidad, las tendencias más progresistas e incluyentes socialmente, que consideran cuestiones étnico-antropológicas y de cultura material, junto con los valores estéticos, constituyen un cambio positivo en la conciencia de la diversidad cultural. Sostenemos aquí que la integración de perspectivas fenomenológicas constituye aún un enriquecimiento metodológico, y no una pérdida.

Con las destrucciones de la Segunda Guerra Mundial como contexto, Brandi escribió en su *Eliante*: “Estamos ante una desafortunada tabula rasa en la que Europa se ha convertido, y estamos ansiosos por reconstruir Europa más europea que nunca. En esta espera sentimos el deber de comenzar con las *ideas*” (Brandi, 1956: 118).¹⁶

Con la responsabilidad de la reconstrucción después de la guerra, que revela su preocupación por la identidad, Brandi consolidó las ideas centrales de su teoría posterior (Brandi, 1995: XI-XVIII). Junto con su riguroso análisis fenomenológico estético de la arquitectura, Brandi sugirió sutilmente una noción más incluyente de conservación. Consideraba el medio ambiente como un elemento general dentro del cual la arquitectura podía conservarse (Brandi, 2005: 67). Sin embargo, en su *Teoria del restauro* no consideró que la arquitectura fuera, antes que objeto de percepción estética y fuente de conocimiento histórico, la morada existencial del ser humano. Dada su referencia a filósofos existencialistas como Sartre o Heidegger en su *Teoria generale della critica*, podría esperarse una aproximación fenomenológica más fundamentalmente ligada a una noción de arquitectura como el auténtico lugar del humano habitar.

Brandi era consciente de la importancia social de conservar el patrimonio cultural o de un lugar como testimonio de la historia humana (Brandi, 1995: 14). Su participación sustancial en instituciones como el *Istituto Centrale del Restauro* y sus actividades académicas confirman esta preocupación. Lo que sin embargo permaneció ausente de su *Teoria del restauro* fue la inclusión de una dimensión existencial humana dentro de la conservación arquitectónica. En el contexto social, distinguió entre la noción de monumento como obra de arte y como conjunto monumental. El primero se basa completamente en su teoría estética, mientras que el segundo parece vagamente identificado como arte, pero más como un entorno con valores anclados a la cultura local.

Para Brandi, el arte era el principal valor para proteger en su enfoque de conservación y, por lo tanto, la cúspide de la cultura. Él privilegió al arte desde dos puntos de vista: el estético y el histórico. Fue su preocupación por la *astanza* lo que dotaba al arte del privilegio de ser la creación humana más importante. Las influencias existencialistas parecen jugar un papel importante en su pensamiento estético más sofisticado. Sin embargo, su teoría no proponía caminos de interpretación conducentes a la protección del habitar humano diferentes o independientes de esta epifanía artística, aparte de la crítica y la restauración. Sin embargo, Brandi apuntaba a una dimensión moral para la conservación, lo que sugeriría que otras dimensiones del discernimiento de lo arquitectónico podrían ser posibles, fusionando la realidad objetiva y existencial con la presencia intemporal de su concepto de *astanza*.

Estudiosos en Italia con un renovado interés en el pensamiento de Brandi han discutido su legado en años recientes. Se han organizado simposios, conferencias y congresos, no sólo como homenaje a su obra, sino también como profundización y desarrollo de sus explicaciones teóricas. Algunos de los resultados de estas reuniones se han publicado en trabajos significativos (Brandi, 2005; Carboni, 1992; D’Angelo, 2006a; Prestinzena, 1998; Russo, 2006). Otros estudiosos han seguido profundizando, al considerar los escritos teóricos de Brandi

¹⁶ Cita original: “ci troviamo di fronte a questa disgraziata tabula rasa che è divenuta l’Europa, e che ardiamo dal desiderio di ricostruirla più europea che mai, nell’attesa sentiamo di dovere incominciare dalle idee”. Traducción del autor.

en su integración como base para la buena práctica de la restauración y conservación de bienes culturales. Entre otros ejemplos, Giovanni Carbonara ha emprendido un acucioso estudio de los escritos de Brandi en lo referente a su interpretación de la arquitectura como imagen (Carbonara, 1996), así como el libro editado por Antonella Cangelosi y Maria Rosaria Vitale (Cangelosi, 2008) como resultado de un coloquio en Siracusa, en 2006, en el que estudiosos contemporáneos abordan el legado de Brandi desde numerosos puntos de vista.

Brandi pugnaba por una reflexión filosófica en forma de crítica por medio de la razón. Apoyado por el conocimiento así desarrollado, su teoría y práctica fueron consistentes. Entre los enfoques existencialistas y marxistas, él eligió el primero como el que ofrecía un potencial abierto para el arte. Su filosofía no careció de inconsistencias, vacíos y críticas; sin embargo, nos sugiere aun posibilidades de reflexión y, probablemente tan importantes hoy en día como en su tiempo, potencial sustento de intervenciones coherentes. Basado sobre todo en Heidegger y Husserl, integró la exploración fenomenológica del ser humano a la crítica del arte y la arquitectura. Así, una de las consecuencias de esta elección fue su actitud filosófica hacia la conservación patrimonial, que incluye la particular temporalidad en relación con la obra de arte en su creación y en su recepción. Su enfoque se caracterizó por un surgimiento desde objeto a la percepción y conciencia de éste, más que hacia sus efectos meta-estructurales. Estaba, pues, más interesado en distinguir lo *noético* (aquello que significa) de lo *noemático* (el significado), dejando las consecuencias contextuales del arte a la disciplina de la historia del arte.

Conclusiones

Este artículo perfila el recorrido teórico de Brandi en su aproximación al discernimiento del arte en general y de la arquitectura en particular, centrado en su *Teoría del restauro*. Al igual que otros de su generación, el corpus teórico desarrollado por Brandi supera el idealismo de Croce, que le precedió. La oposición entre los conceptos de intuición y expresión fue una constante en su pensamiento, no sólo como reacción a los conceptos idealistas, sino también contra las tendencias semióticas de la época. Así, la integración de recientes enfoques fenomenológicos para estudiar el arte y la arquitectura como arte caracterizó su superación del idealismo. Por medio de una *epoché* fenomenológica, Brandi dedujo la esencia del fenómeno artístico sin considerar otras realidades que se ven integradas a dicha esencia. Se acercó a la arquitectura fenomenológicamente dentro del marco del esquematismo kantiano. En arquitectura como en las demás artes, *flagrancia* y *astanza* se revelaron para él como dos dimensiones, que en arquitectura implican consecuencias específicas en relación con la temporalidad humana. Como he sugerido, el enfoque de Brandi fue fenomenológico en el método, y ontológico en los objetivos. Esto pareció desvincular su filosofía de las tendencias de la teoría crítica, y vincularla más al neokantismo y la fenomenología.

Sin embargo, la empresa ontológica fue y es relevante para los estudiosos que investigan la existencia humana con diversos enfoques. El hecho de que la arquitectura constituya una parte importante del lugar humano y su condición artística, plantea la cuestión de qué es aquello que constituye este humano habitar. El arte, para Brandi, es la manifestación privilegiada de la *astanza*. Pero Brandi define la *astanza* como una presencia intemporal. Por lo tanto, la arquitectura sobrevive atrapada a la mitad, entre un rol como lugar necesariamente dinámico y cambiante de la morada humana, y un otro no menos significativo de ser, eventualmente, el sustrato material de intemporales obras de arte. Así pues, enfrentarse con la conservación arquitectónica significa enfrentarse también con la temporalidad humana, por lo que poner al día la *Teoría del restauro* de Brandi, sintonizando sus premisas fenomenológicas con las condiciones de existencia humana, haría que su pensamiento encontrara una renovada relevancia.

Referencias

- Antonio, Robert J. (1983) "The origin, development, and contemporary status of critical theory", *The Sociological Quarterly* 24 (3): 325-51.
- Associazione Amici di Cesare Brandi (2009) [<http://www.cesarebrandi.org>] (consultado el 9 de enero de 2019).
- Bohman, James (2005) "Critical theory", in: *Stanford Encyclopedia of Philosophy* [<https://plato.stanford.edu/archives/spr2005/entries/critical-theory/>] (consultado el 26 de marzo de 2019).
- Brandi, Cesare (1945) *Carmine o della pittura*, Scialoja, Roma.
- Brandi, Cesare (1956) *Elicon. III-IV. Arcadio o della scultura. Eliante o dell'architettura*, Giulio Einaudi, Torino.
- Brandi, Cesare (1957) *Elicon II. Celso o della poesia*, Editori Riuniti, Roma.
- Brandi, Cesare (1963a) "Restauro", in: *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. XI, Venezia-Roma, pp. 322-332.
- Brandi, Cesare (1963b) *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino.
- Brandi, Cesare (1964) "Il nuovo sul vecchio", *La Fiera Letteraria*, 27 settembre 1964, p. 6.
- Brandi, Cesare (1967) *Struttura e architettura*, Einaudi, Torino.
- Brandi, Cesare (1974) *Teoria generale della critica*, Einaudi, Torino.
- Brandi, Cesare (1995) *Il restauro, teoria e pratica 1939-1986*, a cura di Michele Cordaro, Editori Riuniti, Rome.
- Brandi, Cesare (2005) *Theory of restoration*, trans. Cynthia Rockwell, Nardini, Firenze.
- Cangelosi, Antonella y Maria Rosaria Vitale (2008) *Brandi e l'architettura*, Lombardi editori, Siracusa.
- Carbonara, Giovanni (1996) *Cesare Brandi. Scritti di architettura*, Testo & Immagine, Torino.
- Carboni, Massimo (1992) *Cesare Brandi. Teoria ed esperienza dell'arte*, Editori Riuniti, Rome.
- Catalano, Maria Ida (2004) "Una definizione che viene da lontano. Avvio allo 'smontaggio' della Teoria del restauro di Cesare Brandi", *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* (8-9): 102-128.
- Charola, Elena y Fernando Henriques (2001) "Jukka Jokilehto, a history of architectural conservation", *Journal of the American Institute for Conservation* 40 (2): 147-172.
- Croce, Benedetto (1946) "Cesare Brandi, Carmine o della pittura", *Quaderni della Critica* (4): 81-2.
- D'Angelo, Paolo (2006a) *Cesare Brandi critica d'arte e filosofia*, Quodlibet, Macerata.
- D'Angelo, Paolo (2006b) "Realtà e immagine in Cesare Brandi", *Attraverso l'immagine. In ricordo di Cesare Brandi*, 13-24, Aesthetica Preprint, Università degli Studi di Palermo, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo.
- De Lauretis, Teresa (1975) "The discreet charm of semiotics, or aesthetics in the Emperor's new clothes", *Diacritics* 5 (3): 16.
- Dewey, John (1934) *Art as experience*, Minton Balch, New York.
- Dorfles, Gillo (1953) "New currents in Italian aesthetics", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 12 (2): 184-196.
- Gadamer, Hans Georg (1989) *Truth and method*, Sheed and Ward, London.
- Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro [<http://www.iscr.beniculturali.it/home.cfm>] (consultado el 9 de enero de 2019).
- Jokilehto, Jukka (1986) *A history of architectural conservation. The contribution of English, French, German and Italian thought towards an international approach to the conservation of cultural property*, PhD dissertation, University of York, York.

Meraz, Fidel (2008) "Architecture and temporality in conservation theory: the Modern Movement and the restoration attitude in Cesare Brandi", in: *The challenge of change. Dealing with the legacy of the modern movement: Proceedings of the 10th International DOCOMOMO Conference*, IOS, Amsterdam, pp. 23-26.

Meraz, Fidel (2009) *Architecture and temporality in conservation philosophy. Cesare Brandi*, PhD dissertation in Architecture, School of the Built Environment, University of Nottingham, Nottingham.

Meraz, Fidel (2016) "On the experience of temporality: existential issues in the conservation of architectural places", *Journal of Aesthetics and Phenomenology* 3 (2): 167-182.

Morpurgo Tagliabue, Guido (1960a) *L'esthétique contemporaine*, Marzorati, Milano.

Morpurgo Tagliabue, Guido (1960b) "L'evoluzione della critica figurativa contemporanea", *Belfagor* VI (6): 617-628.

Prestinzenza Puglisi, Luigi (1998) *Brandi - Teoria generale della critica 1998* [<http://www.prestinzenza.it/scrittibrevi/articoliDomus/Brandi.htm>] (consultado el 30 de noviembre de 2006).

Renfrew, Colin and Paul Bahn (1997) *Archaeology, theories methods and practice*, Thames and Hudson, London.

Simoni, Frederic S. (1952) "Benedetto Croce: a case of international misunderstanding", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 11 (1): 7-14.

Solomon, Robert C. (ed.) (1993) *The age of German idealism. Volume VI*, Routledge, New York.

Tafuri, Manfredo (1973a) *Progetto e utopia*, Laterza, Roma.

Tafuri, Manfredo (1973b) *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Rome.