

Cuestiones filosóficas sobre la restauración artística. Una introducción¹

Lisa Giombini

Draft Version. Published in: La Rubia, L., Puy, N. and LaRubia-Prado, F. (Eds.) (2021) Teorías contemporáneas del arte y la literatura. Madrid: Editorial Tecnos. ISBN: 978-84-309-8194-6 Please cite final version.

1. INTRODUCCIÓN

A veces, si algo se destruye y después se reemplaza, no se produce ningún perjuicio. Por ejemplo, si algo aplasta mi máquina de café, puedo compensar ese daño si compro una máquina de café idéntica. Si el viento rompe mi paraguas, puedo subsanar el mal consiguiendo un paraguas nuevo.

Ahora imaginemos una catedral famosa, una obra maestra del ser humano que ha logrado sobrevivir durante siglos en el centro de una antigua ciudad europea. De repente, un incendio terrible tiene lugar, reduciendo a ruinas una gran parte de la estructura. El techo se viene abajo, y la aguja se derrumba consumida por las llamas². Una vez

¹ Traducción al español del original en inglés a cargo de Nemesio García Carril Puy.

² Los lectores relacionarán, por supuesto, este ejemplo con el trágico incendio que hirió a la catedral de Notre-Dame, en París, el 15 de abril de 2019. Mientras que el presidente francés Emmanuel Macron ha prometido reconstruir el símbolo de París en el plazo de cinco años, el primer ministro Édouard Philippe, ya ha organizado un concurso internacional para reemplazar la aguja del siglo xix realizada por Eugene Viollet-le-Duc, que se derrumbó. De manera relevante, el debate sobre el futuro de la catedral ya ha comenzado. De manera relevante, sin embargo, el debate sobre la reconstrucción de la catedral ya ha comenzado. Jean-Michel Wilmotte, un famoso arquitecto que va a participar en el concurso afirma que la reconstrucción de un pastiche de la aguja destruida sería «grotesco». https://www.francetvinfo.fr/culture/patrimoine/incendie-de-notre-dame-de-paris/notre-dame-pour-l-architecte-jean-michel-wilmotte-un-pastiche-de-viollet-le-duc-serait-grotesque_3255699.html. Pero también encontramos los que desean una reconstrucción integral de la iglesia con su apariencia previa: véase, por ejemplo, Claire Smith y Jordan Ralph, «Notre Dame: how a rebuilt cathedral could be just as wonderful», *The Conversation*, April 16, 2019

pasada la emergencia, se toma la decisión de reconstruir la iglesia exactamente como se veía antes, con sus encantadores pináculos góticos, esculturas de gárgolas y arcos apuntados. ¿Es problemática esta decisión en absoluto? Algunos dirían que no lo es: lo que es valioso era la apariencia de la iglesia, y con la reconstrucción se verá como se veía antes. Sin embargo, para mucha gente las cosas no son tan sencillas. Lo que es valioso era el artefacto histórico, el resultado auténtico de la labor de los carpinteros. Lo que ahora obtendríamos sería tan solo una réplica al estilo Disney del edificio original. Pero ¿qué es lo que se ha perdido? Asumimos en esta reflexión que nadie sería capaz de indicar la diferencia entre el antes y el después de la reconstrucción. Ahora bien, si podemos responder a la pregunta anterior, si podemos indicar lo que se ha perdido, entonces estamos en el camino correcto para descubrir qué es lo que la restauración del arte debe conservar.

Basándonos en estas consideraciones, en este artículo daremos una panorámica filosófica de la disciplina de la restauración del arte. Ello nos conducirá a cuestiones sobre el valor, la historia, la estética y cómo podemos relacionar las intenciones de los artistas originales con las necesidades del público actual. Nuestro objetivo no será elegir uno entre los distintos enfoques acerca de la restauración, ni ofrecer una defensa de ninguna perspectiva normativa en particular. Más bien, intentaremos desafiar las normas conceptuales relevantes filosóficamente que subyacen a gran parte de las discusiones en los debates contemporáneos sobre restauración. Las preguntas que intentaremos abordar son las siguientes:

¿Por qué nos sentimos obligados a restaurar las obras de arte? ¿Cómo deberíamos llevar a cabo esta tarea? ¿Qué papel juegan las intenciones del artista original cuando se trata de restaurar una obra de arte? ¿Tiene el público actual derecho a involucrarse en este asunto?

2. ¿POR QUÉ RESTAURAMOS OBRAS DE ARTE? RESTAURACIÓN Y VALOR

<https://theconversation.com/notre-dame-how-arebuilt-cathedral-could-be-just-as-wonderful-115551>

El concepto de restauración³ ha estado presente desde que los seres humanos se han involucrado con artefactos y obras de arte. Si bien los intentos más antiguos de restaurar objetos materiales se remontan a tiempos prehistóricos,⁴ la evidencia histórica reciente⁵ ha confirmado que los etruscos desarrollaron técnicas altamente refinadas para reparar cerámicas que consideraban de un especial valor, como aquellas atribuidas a importantes maestros griegos del pasado⁶. De manera semejante, los antiguos romanos utilizaban diferentes métodos para restaurar obras de arte de alta calidad y objetos cotidianos comunes. Tal vez no resulte sorprendente que los romanos también establecieran el primer conjunto de normas para guiar las intervenciones de restauración,⁷ siendo Ulpian, el famoso jurista romano del siglo III d. C., el autor de una de las primeras definiciones de restauración: «Reficere est, quod corruptum est in pristinum statum restaurare [...] sic ut ne dilatet quis, vel producat, aut deprimat, aut exaggeret»⁸.

Dieciocho siglos después de Ulpian, las obras de arte todavía se restauran debido a que nos preocupamos por ellas y queremos conservarlas para apreciarlas en el futuro. Tanto si la atención se centra

³ Las palabras *restauro* en italiano, *restauración* en español y *restauration* en francés tienen amplias denotaciones abarcando gran parte de lo que significa el término *conservation* en inglés. En el uso del inglés de Norte América, sin embargo, el término *restoration*, cuando se utiliza en alguna ocasión, ha sido usado en un sentido restringido, denotando generalmente una intervención destinada a restablecer las pérdidas en una obra de arte o a recrear el estilo de una época.

⁴ Véase O. Nieuwenhuys O., «The Prehistory of Pottery Restoration», *Newsletter ICOM-CC Working Group Glass and ceramics*, 17 January 2009.

⁵ Esto ha sido confirmado por estudios recientes llevados a cabo por arqueólogos-restauradores tales como R. Dooijes y O. P. Nieuwenhuys, «Ancient Repairs: Techniques and Social Meaning», en M. Bentz and U. Kästner U. (eds.) *Konservieren oder Restaurieren. Die Restaurierung griechischer Vasen von der Antike bis heute*, Verlag C.H. Beck, München 2007, pp. 15-20; Gianpaolo Nadalini, «Considerazioni e confronti sui restauri antichi presenti nelle ceramiche scoperte a Gela», en R. Panini e F. Giudice (eds.) *Ta Attika – attic figured vases from Gela*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2004, pp. 197-205; Alessandro Pergoli Campanelli; Licia Vlad Borrelli, *Conservazione e restauro delle antichità: profilo storico*, Viella, Roma 2010.

⁶ Alessandro Pergoli Campanelli, *La nascita del restauro. Dall'antichità all'Alto Medioevo*, Jaka Book, Milano 2015.

⁷ Muchos decretos del *Ius Civile* se dedican a establecer la cuestión de cómo proteger mejor el material de monumentos y edificios valiosos.

⁸ Ulpianus, Lex 71 «*Ad Edictus De Via Publica*». A grandes rasgos: reparar es restaurar lo que está corrupto respecto a su condición prístina, sin su alteración indebida, ya sea por agrandamiento, por sustracción o por adición (n. del t. Traducción al castellano de la traducción al inglés del dicho latino por parte de la autora).

en edificios de gran significado histórico, en pinturas o estatuas icónicas, en películas antiguas filmadas o en grabaciones musicales antiguas, el hecho es que la restauración representa un patrón fundamental de las preocupaciones sociales humanas. Esto se basa en una serie de consideraciones éticas interdependientes: que los seres humanos se organizan en sociedades para transmitir lo que consideran valioso para las futuras generaciones, que las obras de arte son algo que creen que merece ser transmitido, y que esta transmisión debe garantizar de alguna manera la integridad de estos objetos, tanto físicos como figurativos. De hecho, nuestro interés en la restauración y conservación del arte es hoy más fuerte que nunca, lo cual conduce a veces a consecuencias paradójicas. Por ejemplo, la compañía bancaria *American Express* ha donado recientemente un estuche hecho de una clase especial de vidrio que supuestamente subsiste a las explosiones nucleares para proteger *El cordero místico* de Van Eyck, ubicado en la Iglesia de Saint-Bavon (Bélgica). De esta manera, aunque desaparezcan la Iglesia de Saint-Bavon, Bélgica y la compañía *American Express*, es posible que aún podamos conservar *El Cordero Místico* de Van Eyck sano y salvo en su jaula de cristal. Semejante actitud puede parecer sorprendente si reparamos en que, mientras se adoran objetos de arte eternizados, nuestra sociedad sigue multiplicando la cantidad de objetos desechables que produce⁹. El aspecto importante es, sin embargo, que existe una estrecha conexión conceptual entre el valor y aquello que podemos llamar nuestra «disposición a restaurar». Conservamos y restauramos obras de arte porque las *valoramos*. Como afirma T. M. Scanlon: «Cuando hablamos de reconocer el valor de algunos objetos, como el Gran Cañón o el *Guernica* de Picasso [...], lo que parece que tenemos en mente es que hay razones para conservar y proteger estas cosas»¹⁰. La conexión entre valor y restauración explica por qué encontramos dificultades en separar la idea de que una obra de arte es valiosa de la idea de restaurarla. Por el contrario, simplemente desechamos cosas a las que solo atribuimos un sentido práctico, como los paraguas, bolígrafos, ollas, máquinas de café, etc. Cuando estas cosas ya no cumplen con su función, nos satisface

⁹ En este sentido, una situación paradigmática es la del visitante de un museo. A la par que entra en un espacio sagrado donde las obras de arte se conservan eternamente, recoge folletos y mapas en la entrada que tirará sin piedad en el contenedor justo a la salida.

¹⁰ Thomas Scanlon, *What We Owe to Each Other*, Harvard University Press, Harvard 1998, p. 169.

reemplazarlas,¹¹ y aunque el reemplazo no sea el *mismo*, en la mayoría de los casos será igual de bueno para nosotros, o «específicamente bueno de la misma manera»¹². El caso del arte, sin embargo, es bastante diferente. Puesto que las obras de arte son objetos a los que se les atribuye mucho valor, generalmente hacemos todo lo posible para salvarlos. Pero ¿qué tipo de valor es el valor de las obras de arte? ¿Cuál es su naturaleza? Responder a estas preguntas es fundamental si se quiere descubrir cómo debemos proceder a restaurarlas.

2.1. El valor estético y documental de las obras de arte

El ensayo de Alois Riegl *The Modern Cult of Monuments: Its Character and Origin*, de 1903, se cita a menudo como la primera y más clásica formulación de un enfoque para la restauración de arte basado en el valor. El análisis de Riegl del proceso que rige la atribución de valores a las obras de arte representa, en este sentido, el punto de partida necesario para nuestro análisis en este artículo.

Según Riegl,¹³ las obras de arte —pinturas y edificios, estatuas y sinfonías— son al mismo tiempo objetos visuales o auditivos placenteros e instancias materiales de la historia humana. Por una parte, valoramos las obras de arte por su aspecto y apariencia, es decir, por sus rasgos directamente sensoriales, lo que generalmente se denomina sus «propiedades estéticas». Por otro parte, los valoramos por su historia y por la información que nos proporcionan sobre el desarrollo histórico humano, es decir, en cuanto testimonios de épocas y generaciones anteriores. En el primer caso, atribuimos un valor estético a las obras de arte (lo que Riegl denomina un «valor actual»); en el último, se les atribuye un valor histórico o documental (lo que él llama un «valor de memoria»). Según Riegl, mientras que el valor estético se refiere a la satisfacción de las necesidades estéticas, el valor histórico se refiere a la satisfacción de las necesidades cognitivas e

¹¹ Obviamente, esto solo es cierto en el caso de que estas cosas no tengan también un valor afectivo o monetario particular. Por ejemplo, si se rompe el reloj de mi abuelo, estaré dispuesta a restaurarlo por el *valor afectivo* que tiene para mí. Alternativamente, si alguien golpea mi auto, lo repararé debido a su *valor monetario*. La regla general, no obstante, se confirma: solo restauramos las cosas que valoramos.

¹² Erich. H. Matthes, «History, Value, and Irreplaceability», *Ethics*, vol. 124, n.º 1, 2013, pp. 35-64.

¹³ Alois Riegl, «The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin», traducción de K.W. Forster and D. Ghirardo, *Oppositions* vol. 25, 1982, pp. 21-51.

intelectuales. La mayoría de las veces, estos dos valores, el estético y el documental, están tan entremezclados que es incluso difícil distinguirlos. Consideremos una pintura como *Bal du moulin de la Galette* de Renoir, ubicada en el Musée d'Orsay en París. Claramente, apreciamos este trabajo principalmente por su belleza deslumbrante y su capacidad de capturar luz moteada, características que lo convierten en una obra maestra del impresionismo, pero al mismo tiempo lo admiramos como un documento que atestigua una época particular de la historia del arte y la cultura, capaz de revelarnos algo sobre la forma en que los pintores solían trabajar en el siglo xix, las técnicas que utilizaban, el papel que desempeñaban en la sociedad, etc. El valor estético del *Bal du moulin* —ser un bello artefacto— se ve reforzado por su valor documental —ser una fuente de información histórica.

En ocasiones, sin embargo, los valores estéticos y documentales chocan entre sí. Esto puede ocurrir como consecuencia del proceso natural de envejecimiento de las obras de arte o como efecto de un evento repentino y destructivo.

Un primer problema es que las obras de arte —como todos los objetos físicos— cambian inevitablemente con el paso del tiempo debido a su inherente degradación material y a sus interacciones con los agentes medioambientales. Esta alteración produce cambios perceptibles que modifican su apariencia estética. El líquen y el musgo fino pueden cubrir superficies de fuentes y monumentos al aire libre que antes brillaban intensamente; varias partes de esculturas antiguas pueden caerse, cambiando así el diseño originalmente equilibrado; la erosión puede estropear las piedras de un edificio; las pinturas se secan, se agrietan y se forman escamas generando pérdidas en la superficie pintada (*lacunae*); ciertos colores pierden su intensidad original y se transforman en translucidez, mientras que otros se oscurecen debido a la oxidación (*pátina*). En la etapa final del proceso de envejecimiento, el carácter estético de la obra ya no es reconocible: la obra se ha convertido en una ruina —algo que no tiene más valor que el de ser un testimonio de la actividad humana¹⁴. El proceso de envejecimiento nos

¹⁴ Por supuesto, hay estudios que sugieren que podemos tener varias formas de apreciar las ruinas, alguna de las cuales es puramente estética. En particular, disfrutamos del aspecto pintoresco que las ruinas a menudo crean con su superficie compleja y diseño irregular. Además, como símbolo estético del paso del tiempo, las ruinas evocan un sentimiento de melancolía. Apreciamos no solo el aspecto actual del objeto, sino también la forma en que su condición nos recuerda el paso del tiempo. Para un estudio exhaustivo reciente sobre el atractivo estético de las ruinas, véase: Robert Ginsberg, *The Aesthetics of Ruins*, Rodopi, Ámsterdam-Nueva York 2004.

enfrenta a un desafío: ¿debemos intervenir para frenar o ralentizar el proceso natural de alteración de la obra de arte para preservar su atractivo estético o debemos dejar que el tiempo siga su curso en el objeto? ¿Y cómo podemos determinar exactamente en qué momento el trabajo se convierte en una ruina?

Un segundo problema es que las obras de arte —como todos los productos de la actividad humana— pueden sufrir una destrucción repentina causada por agentes tanto naturales como humanos. En esas circunstancias desafortunadas —cuando la persistencia del objeto físico está en peligro y se requiere una intervención para salvarlo de la devastación completa— nos enfrentamos nuevamente a un conflicto entre valores. Por ejemplo, considérese el caso de un edificio histórico que se ha derrumbado después de un terremoto. En esta situación trágica, tenemos que decidir si reconstruirlo en su aspecto anterior —favoreciendo así su valor estético sobre su valor documental—¹⁵ o simplemente conservar lo que queda de la estructura original, aunque arruinada, privilegiando así su importancia histórica sobre su relevancia estética. Cada una de estas opciones, sin embargo, conlleva sus propios riesgos. De hecho, concentrarse en el valor documental del edificio puede eventualmente reducirlo al estatuto de un mero proveedor de información, mientras que privilegiar el aspecto estético puede ser solo un camuflaje para la falsificación. ¿Qué hacer entonces? No hay una respuesta fácil a esta pregunta. De hecho, la tensión entre salvaguardar los aspectos históricos de la obra de arte e intervenir para maximizar su valor estético es uno de los grandes enigmas con los que los restauradores tienen que lidiar.

Curiosamente, en su *Theory of Restoration* de 1963, Cesare Brandi, uno de los padres de la teoría moderna de la restauración, se refiere a la tensión entre los valores estéticos y documentales de una obra tal como la dialéctica entre dos «aspectos», lo que denomina *istanza estetica* y *istanza storica*¹⁶. Según Brandi, tanto los aspectos estéticos como los históricos deben tenerse en cuenta

¹⁵ La Basílica de San Benedetto del siglo XIII en Norcia (Perugia), que se derrumbó después del terremoto del 30 de octubre de 2016, es un ejemplo reciente de esta acalorada disputa. El ex-ministro de Patrimonio Cultural, Antonio Paolucci, citado por la *RAI*, instó a que Norcia «no se debe convertir en una réplica perfecta, sino que ha de mostrar las heridas del terremoto». Facebook, por el contrario, atestigua que la mayoría de los habitantes que advierten que «sí la «casa» de S. Benedetto no se reconstruye como antes, se originará una fuerte protesta» (*La Nazione Umbra*, 20 de enero de 2018).

¹⁶ Cesare Brandi, *Theory of Restoration*, Nardini Editore, Firenze 2005, p. 74.

en el contexto de la restauración del arte. Sintetizó esta cuestión en un principio fundamental: «Restauración», escribe, «consiste en el momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte, en su consistencia física y en su doble polaridad estética e histórica, en aras de su transmisión al futuro»¹⁷. Cuando pueda parecer que los integrantes de esta «doble polaridad» entran en conflicto, Brandi defiende que la solución no debe buscarse mediante el *compromiso*, sino mediante un *equilibrio* entre esas posturas externas, lo que implica un juicio crítico por parte del restaurador basado en consideraciones precisas sobre la obra de arte individual en cuestión¹⁸. Puesto que no se puede sostener *a priori* la prevalencia de ningún valor sobre el otro, lo que los restauradores deberían hacer en su lugar es tratar de justificar y dar razones en la mayor medida posible de los procesos de evaluación que los llevan a tomar una decisión. Esto representa, según Brandi, la tarea principal de una teoría filosófica de la restauración.

3. RESTAURACIÓN Y CONTROVERSA

La dificultad de esta tarea, sin embargo, se constata por el número de *querelles* que surgen continuamente en este ámbito. Las quejas por daños a obras de arte resultantes de intervenciones de restauración han sido comunes en toda la historia del arte. De hecho, parece que no ha habido ninguna época en que la conservación «no haya sido motivo de controversia»¹⁹.

Un caso paradigmático de este fenómeno es la restauración en 1999 de los frescos de Miguel Ángel en la *Capilla Sixtina*, en Roma, uno de los proyectos más importantes jamás realizados. Los frescos se habían oscurecido a lo largo de los siglos debido a las partículas de humo de las velas de la Capilla que se acumulaban en toda la superficie de la obra. Después de la restauración, el surgimiento inesperado de una paleta de colores brillantes (que incluye rosa coral, verde manzana, naranja jengibre, amarillo brillante y azul pálido) del monótono techo gris y rojizo de la capilla, desencadenó reacciones opuestas entre los

¹⁷ Cesare Brandi, cit. p 50.

¹⁸ Cesare Brandi, *ibid.*

¹⁹ Helen Glanville, «Introductory essay: Relativity and restoration», en A. Conti, *A History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, Butterworth-Heinemann, Oxford 2007, pp. ix.

comentaristas. Algunos elogiaron el proyecto por su cuidado y capacidad para desvelar detalles del arte de Miguel Ángel que habían permanecido ocultos durante siglos (hasta el punto de sostener que «todo libro sobre Miguel Ángel debería ser reescrito» porque la restauración de la Capilla Sixtina reveló de manera «inesperada y sorprendente» que era un colorista brillante)²⁰. Otros, sin embargo, estaban molestos por la nueva vitalidad en tinte de los frescos, que, según ellos, traicionaban el arte del gran pintor italiano. Entre los críticos, los historiadores del arte James Beck y Michael Daley, en particular, defendieron que el tenue claroscuro del fresco, más que un efecto colateral de la acumulación de polvo y mugre posteriores fue en realidad un efecto deliberado de Miguel Ángel, producido por su propia aplicación de una capa de pegamento que cubre la pintura. La eliminación de esta capa durante la limpieza, objetan, había arruinado para siempre la obra maestra de Miguel Ángel²¹.

Sin entrar en los detalles del debate, es interesante resaltar que la controversia sobre la *Capilla Sixtina* es un ejemplo paradigmático de lo que sucede en la mayor parte de los debates sobre restauración. Lo que en efecto sucedió en ese caso fue que todas las partes en disputa — tanto simpatizantes como críticos— estaban de acuerdo en el principio básico de que el objetivo de la restauración es preservar «lo que el artista hizo»²². En otras palabras, todos pensaban que los restauradores debían esforzarse por mostrar lo mejor posible el «logro original» de Miguel Ángel en la *Capilla Sixtina*. Las dificultades surgieron cuando intentaron identificar cuál *fue* exactamente este logro. Este punto, sin

²⁰ John Osborne (1996), quoted in Robert Fulford, «Art Restoration in Italy», *The Globe and Mail*, 11 February 1998: <http://www.robertfulford.com/restore.html>.

²¹ Véase, por ejemplo, James Beck and Michael Daley, *Art Restoration: The Culture, the Business, and the Scandal*, W.W. Norton, 1996. La evidencia científica reveló una capa de suciedad entre la capa de pegamento y el fresco, lo que demuestra que el pegamento se aplicó mucho más tarde que cuando el trabajo original de Miguel Ángel tuvo lugar, a lo que Beck y Daley ofrecen el contraargumento poco convincente de que, debido a un intervalo de tiempo, el uso de velas e incienso podría haber resultado en una capa de acumulación de suciedad antes de que el artista original agregara el pegamento, en lugar de décadas o siglos más tarde (James Beck and Michael Daley, *Art Restoration*, cit. pp. 56-59).

²² David Carrier, «Art and Its Preservation», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 43, No. 3, p. 291.

embargo, es más una cuestión de convicción filosófica que de decisión técnica. ¿Creó Miguel Ángel un objeto material, que se fue destiñendo y oscureciendo a partir del momento de su finalización debido a fuerzas naturales y procesos de envejecimiento que causaron daños y deterioros? ¿O creó, más bien, un objeto estético ideal, una imagen-tipo atemporal (el tipo del *Juicio Final*) que debería concebirse relacionada de manera solamente contingente con el material perecedero en el que se realizó físicamente?²³ Nuestra respuesta a esta pregunta incide directamente en las acciones que decidimos llevar a cabo con respecto a las obras de arte. Si estimamos que los frescos coinciden con el objeto material directamente manipulado por Miguel Ángel, incluso la intervención de restauración más pequeña modificará inevitablemente el sentido y el significado del objeto, alterando así «lo que hizo el artista». De forma alternativa, si estimamos que los frescos coinciden con una imagen-tipo atemporal, algo así como una forma platónica, restaurarla es hacer que parezca idealmente más próxima de «la forma en que es»²⁴ —es decir, de lo que «hizo el artista». Dado que ambas opciones son teóricamente consistentes, el sentido en que se restauran las obras de arte puede ser objeto de un debate interminable entre los partidarios de diferentes posiciones metafísicas.

3.1 Enfoques puristas e integralistas de la restauración

En la bibliografía filosófica, estas perspectivas en conflicto acerca de la restauración han sido célebremente bautizadas como *purismo* e

²³ Curiosamente, cada una de estas opciones es congruente con algunas de nuestras intuiciones ontológicas relativas a las obras de arte visual. Por una parte, nos inclinamos intuitivamente a considerar las obras de arte visuales, como las pinturas, como objetos particulares que se caracterizan por una constitución material específica y una ubicación física en el espacio y el tiempo. Esta es la idea con la que nos comprometemos implícitamente cuando decimos que la *Mona Lisa* está ubicada en el *Louvre*. Al mismo tiempo, tendemos a tratar las obras de arte como «imágenes-tipo» que pueden migrar de un sustrato material a otro y que, por tanto, son reproducibles infinitamente. Algo así está implícito en la afirmación de que mi taza de té tiene la *Mona Lisa*. Sobre este conflicto de intuiciones, véase en especial Peter Lamarque, *Work and Object. Explorations in the Metaphysics of Art*, Oxford University Press, Oxford 2010, p. 60).

²⁴ Raphael De Clercq, «The Metaphysics of Art Restoration», *The British Journal of Aesthetics*, vol. 53, No. 3, 2013, p. 263.

integralismo por el filósofo británico Mark Sagoff²⁵. Los partidarios del purismo (entre los que Sagoff se reconoce a sí mismo) rechazan la idea de que las obras de arte deban ser restauradas y solo contemplan la posibilidad de la «limpieza» de las mismas,²⁶ así como de la «reincorporación» de componentes que podrían haberse desprendido de ella, dando prioridad a la consolidación del material de la obra y a la prevención de una mayor deterioro. Cualquier modificación de un objeto que vaya más allá de las operaciones necesarias para mantener su *status quo* dará lugar, en opinión de los puristas, a una falsificación. En consecuencia, según la perspectiva purista, restaurar una obra es peor que dejar que el daño permanezca. La razón se deriva de un respeto absoluto por el *valor histórico* único que posee una obra de arte en su condición no restaurada. No importa cuán convincente estéticamente pueda resultar la intervención del restaurador: la restauración adultera la integridad histórica del objeto en relación con la obra del artista original y, en este sentido, es una forma de engaño. De hecho, no apreciamos una obra de arte meramente por su calidad estética, sino por su historia específica de producción²⁷. De manera análoga, siempre es un individuo particular, con su propia identidad e historia, y no una serie de características admirables, el objeto de nuestro amor romántico²⁸.

Desde un punto de vista opuesto, los partidarios del integralismo contemplan la posibilidad de agregar y reconstruir una obra de arte para restaurar su apariencia estética, la cual podría estar alterada u oculta a causa del envejecimiento, la suciedad, el daño accidental o eventos perturbadores ocurridos en el transcurso del tiempo. De acuerdo con la perspectiva integralista, el objetivo de la restauración es, de hecho, restituir el valor estético original de una obra de arte,

²⁵ Véase, en particular, Mark Sagoff, «On Restoring and Reproducing Art», *The Journal of Philosophy*, vol. 75, No. 9, pp. pp. 453-470.

²⁶ Este principio, aunque aparentemente sencillo, es de hecho más complicado de lo que parece. En efecto, la limpieza de la superficie de una pintura tiene como resultado a menudo la alteración de la relación original de colores de la pintura. En otras palabras, implica cambiar el aspecto original de la obra. Por tanto, incluso cuando simplemente se «limpia» la superficie de la pintura, los restauradores pueden, de hecho, producir cambios drásticos en la obra. Para una discusión sobre este asunto, véase: Ernst H. Gombrich, *Art and Illusion*, Princeton University Press, Princeton 1972, pp. 54-57.

²⁷ Mark Sagoff, «On Restoring and Reproducing Art», cit., p. 463.

²⁸ Mark Sagoff, «On Restoring and Reproducing Art», cit., p. 464.

incluso si ello implica substituir o incorporar al objeto componentes recién fabricados²⁹. Para los integralistas, la integridad estética de la obra de arte —que puede definirse como la capacidad del objeto para generar sensaciones estéticas en el observador—³⁰ es más importante que la conservación de la historicidad del objeto porque representa *raison d'être* de una obra de arte. Evidentemente, la restauración integralista está condicionada al hecho de que el estado envejecido del objeto se considera en realidad menos atractivo estéticamente que el estado anterior;³¹ en este sentido, cuando el aspecto envejecido y la apariencia estropeada del objeto contribuyen positivamente a su valor estético general, no debe realizarse la restauración³².

3.2 Lacunae

Uno de los mayores campos de batalla para las perspectivas purista e integralista en restauración es el tratamiento de lacunae en los objetos de las artes visuales, es decir, pérdidas o huecos en el material de la obra causados por procesos normales de envejecimiento o por catástrofes humanas o naturales destructivas. Cuando nos encontramos ante una obra de arte lagunosa, ¿qué debe hacer el restaurador para compensar la pérdida? La actitud estrictamente histórica del purismo implica que el restaurador evite cualquier adición de material nuevo para ocultar los espacios vacíos de la obra de arte.

²⁹ Curiosamente, la integridad estética es una razón común por la que arreglamos muchos objetos fuera del ámbito de las bellas artes: casas, muebles viejos, tapices desgastados, etc.; curiosamente, una preocupación similar lleva hoy a un número cada vez mayor de personas a someterse a una cirugía plástica.

³⁰ Para una mayor discusión sobre la noción de «integridad estética», véase Miriam Clavir, *Preserving What Is Valued: Museums, Conservation, and First Nations*, UBC Press, Toronto 2002, pp. 53-55.

³¹ Véase: Yuriko Saito, «Why Restore Works of Art?», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 44, No. 2, 1985, pp. 142.

³² A veces, la aspereza, irregularidad y asimetría que las obras de arte antiguas han adquirido con el tiempo pueden representar una fuente más fuerte de atractivo estético para nosotros que la suavidad, simetría y orden de las obras recién creadas. Esto corresponde al tema literario de «Time the Painter», que interviene para crear armonía en las pinturas al agregar la pátina que unifica los tintes, lo que los hace más dulces y suaves (sobre esta noción, véase: Alessandro Conti, *A History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, Butterworth-Heinemann, Oxford 2007).

Cualquier re inserción con un propósito estético sería, de hecho, una falsificación del original. El integralismo, por su parte, sostiene que, como las lagunas perturban la integridad estética de la obra, el restaurador debe rellenarlas para reconstituir la imagen estética perdida de la obra. Ambas soluciones nos dejan perplejos. Una obra de arte no puede entenderse simplemente como un testimonio histórico que deba salvaguardarse en beneficio de los especialistas, como sucedería si la restauración se limitara a la simple preservación del status quo de la obra, dejando las brechas a la vista sin llevar a cabo ningún tipo de intervención en ellas. A la inversa, la reintegración completa de las brechas intentando hacer invisible el material añadido es susceptible de mezclar lo auténtico y lo nuevo, creando un efecto de falta de autenticidad general. El tema de las lagunas nos ayuda a poner de relieve las debilidades de las perspectivas puristas e integralistas sobre la restauración. Como el lector puede adivinar, el problema con ambos enfoques no es tanto su incorrección como su incompletitud. De hecho, ninguno de los dos es capaz dar cuenta

de lo que Brandi llamó la «doble polaridad» fundamental de las obras de arte: el hecho de que, como hemos visto, estos objetos son siempre documentos históricos e imágenes estéticas al mismo tiempo. Por consiguiente, tanto si decidimos considerar el significado de un objeto artístico como puramente estético o como simplemente documental, sentimos que estamos perdiendo algo importante. La clave reside, en otras palabras, en que tendemos a valorar la relevancia documental y el significado estético en igual medida, motivo por el que nos resistimos a sacrificar uno de ellos. Esto probablemente explica por qué solo unos pocos restauradores son hoy totalmente puristas o integralistas, mientras que la mayoría de ellos están posicionados a lo largo de un espectro entre los dos polos extremos .

Pero aún así, la pregunta sigue siendo: ¿qué razones tenemos para restaurar una obra de arte en un modo o en el otro?

4. LAS INTENCIONES DEL ARTISTA

Puesto que los argumentos para preferir la estética o el valor documental no son convincentes, un atajo que se puede usar (y se usa a menudo) para escapar de esta encrucijada consiste en apelar a las intenciones del artista original. Independientemente del hecho de que una obra pueda llegar a ser más o menos valiosa como resultado de la restauración, si nuestro objetivo es preservar «lo que el artista hizo», lo que deberíamos hacer en primer lugar es investigar cómo quería realmente el artista que su obra luciese en el futuro. En este sentido, las razones a favor de uno u otro tipo de restauración deben encontrarse en las intenciones originales del artista. Esta posición se conoce tradicionalmente en el debate de restauración como «intencionalismo»³³.

La idea general detrás de esta posición es que, a diferencia de los objetos comunes como las máquinas de café o los paraguas, la comprensión de las obras de arte siempre requiere la referencia a los objetivos del creador, a la concepción de su propia realización de la obra. ¿Cómo concibió la artista su obra? Esta pregunta es fundamental si queremos entender correctamente cómo restaurarla. Tal vez quería que su trabajo cambiase con el tiempo, mostrando su antigüedad. Por ejemplo, un pintor podría haber previsto que se formase pátina en el lienzo; una escultora, que su estatua se volviese más compleja con la

³³ Véase: David Carrier, *Art and Its Preservation*, cit.; Steven W. Dykstra, «The Artist's Intentions and the Intentional Fallacy in Fine Arts Conservation», *Journal of the American Institute for Conservation*, vol. 35, n.º 3, 1996, pp. 197-218; Para una discusión reciente, véase: David A. Scott, «Art Restoration and Its Contextualization», *The Journal of Aesthetic Education*, vol. 51, n.º 2, 2017, pp. 82-104.

La apreciación del efecto del envejecimiento en una obra de arte es tan importante en algunos artistas que a veces tratan incluso de reproducir la apariencia envejecida en sus obras de arte de nueva producción. Constable, por ejemplo, ha afirmado que «el tiempo acabará mi pintura» (citado en Yuriko Saito, *Everyday Aesthetics*, Oxford University Press, Nueva York, 2008, p. 190).

³⁸ Para una aproximación comprensiva acerca del papel de las intenciones de los artistas en el arte contemporáneo, véase: Glenn Warthon, *Artist intention and the conservation of contemporary art*, en E. Hamilton and K. Dodson (eds), *Objects Specialty Group Postprints, Volume Twenty-Two 2015*, The American Institute for Conservation of Historic & Artistic Works, Washington, 2016, pp. 1-12.

edad debido a las grietas y el polvo; y una arquitecta, que su edificio se cubriese con musgos y líquenes³⁷. Curiosamente, el deseo de que la obra se degrade es una intención expresada a menudo por bastantes artistas contemporáneos que deliberadamente diseñan sus obras para que se vean alteradas con el paso del tiempo³⁸. O quizás, el artista podría haber querido que la apariencia original de su obra se conservase en su aspecto completamente nuevo. En este sentido, podría haber deseado que la frescura y brillantez de los colores de sus pinturas, la definición de las formas de su escultura o la pulcritud de los espacios de su edificio sean restaurados en su apariencia prístina para el disfrute de las futuras generaciones. En cualquier caso, según el intencionalismo, el propósito de la restauración es el mismo: presentar la obra como la había concebido originalmente su artista recuperando o dejando intactas aquellas propiedades perceptivas que el artista quería que la obra exhibiese. Esta idea resulta ser altamente plausible *prima facie*, y en efecto, solemos darle mucha importancia a las intenciones del artista en nuestras

prácticas artísticas entendidas en sentido amplio. Por ejemplo, cuando no podemos especificar la naturaleza exacta de las notas de un pasaje musical o determinar cuáles son las palabras que faltan en un texto literario, no zanjamos la cuestión optando simplemente por la opción que más nos plazca. En su lugar, hacemos todo lo posible para recoger datos en aras de alcanzar la hipótesis más razonable acerca de lo que hubiese querido el autor³⁴. En general, cuando se trata de ver, realizar o interpretar una obra de arte, la mayor parte de las veces nos sentimos supeditados a las preferencias e intenciones del creador.

Este principio, sin embargo, aunque aparentemente sencillo, es de hecho más complicado de lo que parece³⁵. Un primer problema es

³⁴ Este respeto por las intenciones originales del artista sugiere que consideramos a las obras de arte principalmente como un producto de la actividad intencional del artista, un vehículo por medio del cual se transmiten significados y propósitos (sentimientos, perspectivas del mundo, intuiciones, ideologías, etc.).

³⁵ El debate sobre el papel de las intenciones en la restauración del arte refleja el debate sobre el papel de las intenciones en la interpretación y apreciación del arte, uno de los primeros en surgir en la tradición de la estética analítica. En 1946, el crítico literario William K. Wimsatt y el filósofo Monroe C. Beardsley fueron coautores de un artículo seminal «La falacia intencional» (*Sewanee Review*, vol. 54,

cómo podemos llegar a descubrir cuáles son las intenciones originales del artista, ya que el funcionamiento interno de la psique del artista posiblemente se mantendrá oculto para siempre. Una opción sería considerar el objeto físico, en comparación con otras obras del mismo autor, como el testimonio principal de las intenciones del artista³⁶. Las intuiciones, impresiones, perspectivas y sentimientos³⁷ del autor acerca de su obra podrían conocerse en consecuencia a través de la observación e investigación del material de la obra en el que estas se encarnan. Si el logro del artista se lleva a cabo con éxito, el objeto material nos dirá por sí mismo lo que el artista pretende que veamos. Pero, ¿cómo de fiable puede ser el material de un objeto como fuente de información? Como ya sabemos, desde los primeros instantes de la vida del objeto, sus materiales comienzan a descomponerse debido a agentes naturales y ambientales, que alteran los atributos del objeto que habían sido directamente configurados por las manos del artista. Incluso una obra de arte que ha sido cuidadosamente protegida de la suciedad, de las condiciones ambientales, del estrés mecánico y de las calamidades naturales está sujeta a la inevitable descomposición química (lo que a veces se denomina «vicio inherente»). Esto suscita la pregunta anterior, ya que como resultado de este proceso, el material finalmente pierde fidelidad respecto a las intenciones del artista. Por paradójico que pueda parecer, los propósitos, objetivos, metas e intenciones se «deteriorarán» y «decaerán» junto con el material en el que se encarnan. Una segunda preocupación es hasta qué punto un artista puede (o incluso está dispuesto a) prever cómo envejecerá su obra en los siglos venideros. En efecto, parece que la mayoría de los artistas están preocupados por cómo su obra les parece a sus contemporáneos, siendo poco probable que se preocupen por los espectadores del futuro. Pero incluso si les *importa*, ¿qué posibilidades

n.º 3, 1946 pp. 468-488), marcando así el punto de partida de la posición anti-intencionalista. Erich D. Hirsch, con su *The Aims of Interpretation*, University of Chicago Press, Chicago 1967, es habitualmente considerado como el principal defensor de la postura intencionalista.

³⁶ Véase: Steven W. Dykstra, «The Artist's Intentions and the Intentional Fallacy in Fine Arts Conservation», *op. cit.*, p. 198.

³⁷ Evidentemente, parte del problema aquí es la precisión: ¿de qué estamos hablando cuando hablamos de «intenciones»? Una explicación cuidadosa y extensa parece necesaria para dejar claro exactamente *qué* intenciones del artista son relevantes.

tienen de predecir de manera realista cómo se verá su obra en un futuro lejano? ¿Podría Miguel Ángel tener realmente algo que decir sobre cómo debería verse su obra cuatro siglos después de su muerte? Por supuesto, podría objetarse que los artistas pueden esperar el envejecimiento progresivo de sus obras. Pero ¿qué ocurre con el daño causado por sucesos catastróficos repentinos? Muchos daños inesperados pueden amenazar la supervivencia de una obra: bombardeos, inundaciones, terremotos, vandalismo, etc., cuyos daños no pueden anticiparse. En consecuencia, la pregunta «¿cómo le gustaría al artista que su obra luciese después de que haya sido perturbada por un terremoto?», solo tiene respuestas que son meras conjeturas.

No obstante, hay todavía una preocupación más fuerte en contra del intencionalismo. En efecto, incluso si un artista nos hace saber sus intenciones sobre cuál pretende que sea la apariencia de su obra en el futuro mediante cartas, documentos u otras afirmaciones explícitas, esto no implica necesariamente que nos veamos obligados a aceptar su punto de vista cuando procedamos a restaurarla. Como se suele decir, los artistas no son necesariamente los mejores intérpretes de su obra: si esto es cierto, ¿por qué deberían ser la autoridad final sobre cómo se debe restaurar? En otras palabras, no hay ninguna razón obvia a favor de que los artistas tengan más derecho que su público actual para decidir cuál deba ser la apariencia de sus obras de arte en el momento presente. Incluso aunque el artista pueda tener alguna perspectiva privilegiada sobre su propia obra solo porque es su propia obra, esto no nos obliga a pensar que el atenerse a dicha perspectiva constituye una obligación ineludible. La autoría, en otras palabras, no es necesariamente un argumento de autoridad en el campo de la restauración.

5. LA RESPUESTA DEL PÚBLICO: EL GIRO COMUNICATIVO

Por más radical que pueda parecer la última posición, hoy en día ha encontrado muchos partidarios entre los restauradores. Considérese por ejemplo la restauración de la pintura de Rafael *Retrato de una mujer joven con unicornio (1505 o 1506)*, en la Galleria Borghese de Roma. En el inventario de la Galería del siglo xviii, el tema de la pintura fue identificado como una Santa Catalina de Alejandría por Pietro Perugino. Una restauración de la pintura realizada en los años 1934-1936, sin embargo, estableció la atribución de la obra a Rafael, mientras

que la eliminación del repintado intenso durante la intervención desveló un unicornio detrás del volante de Santa Catalina. Unas décadas más tarde, las radiografías han demostrado que en lugar del unicornio (o «diocorno»), símbolo de la pureza virginal, la mujer inicialmente tenía un pequeño perro en sus brazos, símbolo de la fidelidad conyugal. En último término, sin embargo, ni siquiera este perro fue pintado por la mano de Rafael, ¡sino por un segundo artista desconocido! A pesar de este descubrimiento, los restauradores contemporáneos han optado por ir en contra de las intenciones del artista original debido a la popularidad y exotismo asociados con la pintura. Han preferido valorizar el significado específico que la pintura ha adquirido con el tiempo, aunque contradiga la apariencia auténtica de «lo que hizo Rafael». Como resultado de esta decisión, los visitantes de la Galería Borghese todavía pueden ver el pequeño unicornio en los brazos de la dama.

Lo interesante de este ejemplo es que muestra que el curso de la vida de una obra y sus múltiples cambios en el significado a lo largo del tiempo pueden considerarse a veces más cruciales para la identidad de la obra que los significados pretendidos originalmente por el artista. Cuando se trata de edificios antiguos, John Ruskin afirmó lo siguiente: «no tenemos ningún derecho de tocarlos. No son nuestros. Pertenecen en parte a quienes los construyeron, y en parte a todas las generaciones de la humanidad que nos seguirán»³⁸. Sin embargo, los edificios antiguos, así como las obras de arte en general, no solo pertenecen a nuestros antepasados y descendientes, sino también a nosotros en una medida similar, ya que somos tanto ancestros como descendientes de otras personas. En efecto, como afirma Brandi, puesto que las obras de arte existen en la actualidad para ser apreciadas por los espectadores actuales³⁹, ¿por qué no dar prioridad a las necesidades y expectativas actuales del público cuando se trata de restaurarlas? Si aceptamos este punto de vista, podemos conceder que los restauradores estén justificados a cambiar las propiedades perceptivas de la obra, no para conducir la obra a un estado supuestamente más próximo a las intenciones originales del artista, sino a uno que los observadores actuales puedan considerar más adecuado. Este desplazamiento desde las intenciones del artista original a las necesidades de la audiencia

³⁸ John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, Smith, Elder and Co., Londres 1849, p. 165.

³⁹ Cesare Brandi, *Theory of Restoration*, *op. cit.*, p. 61 and ff.

actual ha sido descrito por el teórico español de la conservación Salvador Muñoz-Viñas como un «giro comunicativo» importante en las teorías contemporáneas de la conservación⁴⁰. La idea subyacente a estas teorías es que el valor de las obras de arte —la razón por la cual las restauramos— no se basa simplemente, como en los enfoques clásicos orientados a la Riegl, en el valor histórico que podrían tener para los expertos, ni simplemente en su atractivo estético, sino más bien en los valores simbólicos complejos que se asocian con el objeto⁴⁶. Lo que todo objeto artístico tiene en común es, de hecho, su naturaleza simbólica. Las obras de arte son símbolos en el sentido de que todas *comunican* algo. Desde esta perspectiva, no las restauramos por sus características materiales (ya sean documentales o estéticas), sino principalmente porque transmiten mensajes que consideramos significativos individual, colectiva o socialmente⁴⁷. Más específicamente, protegemos las obras de arte debido a los efectos simbólicos que podría tener su alteración injustificada. Las protecciones legales de objetos artísticos a nivel mundial están

⁴⁰ Salvador Muñoz-Viñas, *Contemporary Theory of Restoration*, Elsevier, Oxford, 2005 p. 147. En el sistema legal sobre restauración y conservación, la apelación al «significado» como una característica de los objetos artísticos se puede remontar a la «Carta de Burra», adoptada en 1979 por la rama australiana del *International Council on Monuments and Sites*. Sin embargo, la importancia fundamental de la comunicación para que las obras de arte sean consideradas objeto de restauración no se reconoció por completo en el debate hasta finales del siglo pasado (véase: S. Muñoz-Viñas, *Contemporary Theory of Restoration*, op. cit., pp. 44-45).

⁴⁶ En la última década del siglo xx, muchos autores reconocieron la existencia de un mecanismo comunicativo que fundamenta el valor del arte como una característica esencial de las obras de arte. Véanse, entre varios, Dennis E. Cosgrove, *Should we take it all so seriously? Culture, conservation, and meaning in the contemporary world*, en W.E. Krumbein, P. Brimblecombe, D.E. Cosgrove, and S. Staniforth (eds.), *Durability and Change. The Science, Responsibility, and Cost of Sustaining Cultural Heritage*, Wiley and Sons, Nueva York 1994, pp. 259-266.; Chris Caple, *Conservation Skills. Judgement, Method and Decision Making*, Londres, Routledge, 2000; Miriam Clavir, *Preserving What is Valued. Museums, Conservation, and First Nations*, op. cit.

⁴⁷ Para versiones de esta idea, véanse también: Elizabeth Pye, *Caring for the Past. Issues in Conservation for Archaeology and Museums*, James and James, Londres, 2001; Salvador Muñoz-Viñas, *Contemporary Theory of Restoration*, op. cit.

explícitamente diseñadas para evitar significados no deseados que su modificación podría producir.

El asunto importante es, sin embargo, que el valor simbólico de un objeto no es totalmente inherente a él, sino que es generado por la audiencia misma. Si Miguel Ángel no fuera considerado como un genio por tanta gente, su obra no habría sido apreciada de tantas maneras durante tantos siglos. El gran significado de los frescos de la *Capilla Sixtina*, es decir, su fuerte valor comunicativo, se basa en el hecho de que son significativos para una audiencia extremadamente grande, así como gracias a una serie de características que incluyen su aspecto estético, su frecuente aparición en los medios, las circunstancias relacionadas con su creación, y así sucesivamente. El reconocimiento colectivo del valor de una obra de arte (es decir, la participación de su significado simbólico por un gran número de sujetos) es, por lo tanto, lo que la convierte en una pieza de patrimonio. Si los miembros de una comunidad no estuvieran de acuerdo en que una obra de arte tiene algún significado para ellos, esta perdería simplemente su valor .

Obsérvese que los significados existen porque los sujetos los interpretan: como tales, no se basan en criterios objetivos ni son mensurables objetivamente. La noción misma de «daño», que es crucial para la restauración y un prerrequisito para que este exista, tampoco es objetiva. Decidimos que algunos cambios de un objeto deben considerarse como un «daño» o «deterioro» a partir de cierta idea de la obra que primemos. El daño no es, por lo tanto, una característica cuantificable de un objeto, una propiedad que se pueda determinar objetivamente, sino el resultado de un juicio interpretativo⁴¹. En la misma medida, las alteraciones que han afectado a las obras de arte a lo largo del tiempo pueden considerarse factores perturbadores o cruciales según el contexto de la discusión social y de cómo estos factores están integrados en el discurso histórico y la memoria colectiva. Por ejemplo, los grafitis vandálicos realizados por el ejército imperial de Carlos V en el yeso de los frescos de Villa Farnesina en Roma durante el saqueo de la ciudad en 1527 se consideran un factor

⁴¹ «El daño depende en gran medida de los juicios de valor subjetivos» escribe Salvador Muñoz-Viñas (*Contemporary Theory of Restoration, op. cit.*, p. 104). Considérese nuevamente el debate generado por la restauración de la *Capilla Sixtina*. Gran parte de la controversia ha girado en torno a si el aspecto oscurecido de los frescos debe considerarse como «daño» o como un «efecto de pátina» deliberado.

crucial, ya que los desperfectos se interpretan como históricamente significativos; no solo no se reparan, sino que se conservan detrás de los escudos de plexiglás como un testimonio valioso. Por otro lado, consideramos que las marcas de la Fuente de Barcaccia, justo debajo de la Plaza de España, hechas en 2015 por los hooligans holandeses, son un factor perturbador que debe eliminarse en la medida de lo posible: no tiene valor en términos del significado de la obra .

En la misma medida, el que los retablos se retiren del sitio para el que fueron creados, que los frisos antiguos se extraigan de los templos en los que se colocaron originalmente y se trasladen a museos de todo el mundo, que las iglesias estén iluminadas con luces de neón que alteran el modo en el que se aprecian, no se perciben como decisiones peligrosas debido precisamente a un discurso social que interpreta todos estos hechos como legítimos.

Desde un punto de vista estrictamente filosófico, sin embargo, la consecuencia más relevante del giro comunicativo en la restauración es que la noción de ser fiel a la obra original del artista, lo que puede definirse con el término alemán *Werktreue*, se sustituye ahora por la noción de fidelidad a la audiencia, lo que podríamos llamar *Publikumstreue*. En otras palabras, no es a los objetos a los que prestamos un servicio mediante la restauración. Es a los sujetos, por el contrario. La Fuente de Barcaccia debe ser restaurada, no porque tenga un derecho abstracto a subsistir en su aspecto prístino, sino porque la gente tiene derecho sobre sus significados.

6. CONCLUSIONES

El giro comunicativo en la restauración permite abrir un panorama completo de nuevos debates. Si la restauración no pretende deliberadamente devolver los objetos a su condición prístina, sino más bien adaptarlos a las expectativas y necesidades actuales, si la *Werktreue* ya no es el objetivo final de las intervenciones, ¿qué deberían hacer los restauradores? Incluso si la restauración se realiza para aquellas personas para quienes el objeto es significativo, el mismo objeto artístico puede tener significados diferentes para personas diferentes, y estos significados no son fijos ni universales. Además, no es posible saber con precisión el número exacto de personas para quienes una obra de arte es significativa, ni medir cuán significativa es ni cuánto se verían afectadas estas personas por una cierta alteración en dicha obra. ¿Para cuántas personas es realmente significativa la Catedral de Notre-Dame? ¿Qué significado tiene para los parisinos en comparación con

la gente de Barcelona, Roma o Nueva York? ¿Y cuán afectados están por el reciente incendio? Claramente, no hay una respuesta obvia a estas preguntas. La complejidad del problema hace que la toma de decisiones en materia de restauración sea un desafío extremadamente interesante.

La lección a aprender, sin embargo, es que, si se reconoce la importancia de las obras de arte como símbolos significativos, el respeto por el objeto simplemente deja de ser el criterio guía para la restauración, y la eficiencia comunicativa se convierte en el posible sustituto. Por supuesto, esto no quiere decir que los restauradores puedan ignorar el estado material de una obra de arte en su conjunto o dejar de preocuparse por las intenciones explícitas del artista: después de todo, no habría nada más que contemplar si cesaran los esfuerzos para asegurar la subsistencia del objeto material original. La clave consiste en entender, más bien, que la restauración no puede ser eficaz si no se toma en consideración el significado cultural de los objetos artísticos, ya que precisamente debido a este significado cultural es por lo que estos objetos se conservan (y no al revés)⁴². La realización de esta simple idea es la intuición fundamental de los enfoques contemporáneos sobre la restauración, una que no debe perderse.

⁴² Véase: Weiler, K. and Niels Gutschow, N., *Authenticity in Architectural Heritage Conservation. Discourses, Opinions, Experiences in Europe, South and East Asia*, Springer, Switzerland, p. xxi.

BIBLIOGRAFÍA

- Beck, James, y Daley, Michael: *Art Restoration: The Culture, the Business, and the Scandal*, W.W. Norton & Company, Nueva York, 1996.
- Beardsley, Monroe C. Y Wimsatt, William K.: «The Intentional Fallacy», *Sevane Review*, vol. 54, n.º 3 (Johns Hopkins University Press 1946), pp. 468-488.
- Brandi, Cesare: *Teoría de la restauración [Teoria del Restauro, 1977]*, Alianza Editorial S.A., Madrid, 1995.
- Caple, Chris: *Conservation Skills. Judgement, Method and Decision Making*, Routledge, Londres, 2000.
- Carrier, David: «Art and Its Preservation», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 43, n.º 3 (Wiley-Blackwell 1985), pp. 291-300.
- Clavir, Miriam: *Preserving What Is Valued: Museums, Conservation, and First Nations*, University of British Columbia Press, Toronto, 2002.
- Conti, Alessandro: *A History of the Restoration and Conservation of Works of Art [Storia del restauro e della conservazione delle opera d'arte, 1973]*, Butterworth-Heinemann, Oxford, 2007.
- Cosgrove, Dennis E.: *Should we take it all so seriously? Culture, conservation, and meaning in the contemporary world*, en W.E. Krumbein, P. Brimblecombe, D.E. Cosgrove, and S. Staniforth (eds.), *Durability and Change. The Science, Responsibility, and Cost of Sustaining Cultural Heritage*, Wiley and Sons, Nueva York, 1994, pp. 259-266.
- De clerq, Raphael: «The Metaphysics of Art Restoration», *The British Journal of Aesthetics*, vol. 53, n.º 3 (Oxford University Press 2013), pp. 261-275.
- Dickie, George: *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Cornell University Press, Ithaca (NY), 1974.
- Dooijes, Renske, y nieuwenhuysse, Olivier: «Ancient Repairs: Techniques and Social Meaning», en M. Bentz y U. Kästner (eds.) *Konservieren oder Restaurieren. Die Restaurierung griechischer Vasen von der Antike bis heute*, Verlag C.H. Beck, München, 2007, pp. 15-20.
- Dykstra, Steven W.: «The Artist's Intentions and the Intentional Fallacy in Fine Arts Conservation», *Journal of the American Institute for Conservation*, vol. 35, n.º 3 (Taylor & Francis 1996), pp. 197-218.
- Fulford, Robert: «Art Restoration in Italy», *The Globe and Mail*, 11 February 1998: <http://www.robertfulford.com/restore.html>.
- Ginsberg, Robert: *The Aesthetics of Ruins*, Rodopi, Ámsterdam-Nueva York, 2004.
- Glanville, Helen: «Introductory essay: Relativity and restoration», in Alessandro Conti, *A History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, Butterworth-Heinemann, Oxford, 2007, pp. Ix-xxv.
- Goehr, Lydia: «Being True to the Work», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* vol. 47, n.º 1 (Wiley-Blackwell 1989), pp. 55-67.
- Gombrich, Ernst H.: *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica [Art and Illusion, 1960]*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982.
- Gutschow, Niels y Weiler, Katharina: *Authenticity in Architectural Heritage Conservation. Discourses, Opinions, Experiences in Europe, South and East Asia*, Springer, Berlin, 2017.

- Hirsch, Erich D.: *The aims of interpretation*, University of Chicago Press, Chicago, 1967.
- Lamarque, Peter: *Work and Object. Explorations in the Metaphysics of Art*, Oxford University Press, Oxford 2010.
- Marconi, Paolo: *Il recupero della bellezza*, Skira, Milano, 2005.
- Matthes, Erich. H.: «History, Value, and Irreplaceability», *Ethics*, vol. 124, N.º 1 (University of Chicago Press 2013), pp. 35-64. Muñoz-viñas, Salvador: *Teoría contemporánea de la restauración*, Editorial Síntesis, S.A., Madrid, 2004.
- Nadalini, Giampaolo: «Considerazioni e confronti sui restauri antichi presenti nelle ceramiche scoperte a Gela», in R. Panini e F. Giudice (eds.) *Ta Attika - attic figured vases from Gela*, L'Erma di Bretschneider, Roma, 2004, pp. 197-205.
- Nieuwenhuys, Olivier: «The Prehistory of Pottery Restoration», en G. Eggert (ed.) *Newsletter ICOM-CC Working Group Glass and ceramics*, 17 de enero de 2009, <http://www.icom—cc.org/54/document/the—prehistory— of—pottery— restoration/?Id=535#.xngoni4zbiu>.
- Pergoli Campanelli, Alessandro: *La nascita del restauro. Dall'antichità all'alto Medioevo*, Jaka Book, Milano, 2015.
- y vlad Borrelli, Licia: *Conservazione e restauro delle antichità: profilo storico*, Viella, Roma, 2010.
- Pye, Elizabeth: *Caring for the Past. Issues in Conservation for Archaeology and Museums*, James and James, Londres, 2001.
- Riegl, Alois: *El culto moderno a los monumentos* [*Der Moderne Denkmalkultus: sein Wesen und seine Entstehung*, 1903], Visor Distribuciones S.A., 1987.
- Ruskin, John: *Las siete lámparas de la arquitectura* [*The Seven Lamps of Architecture*, 1849] Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid, 1989.
- Sagoff, Mark: «On Restoring and Reproducing Art», *The Journal of Philosophy*, vol. 75, n.º 9 (Columbia University Press 1978), pp. 453-470.
- Saito, Yuriko: «Why Restore Works of Art?», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 44, n.º 2 (Wiley-Blackwell 1985), pp. 141-151. — *Everyday Aesthetics*, Oxford University Press, Nueva York, 2008.
- Scanlon, Thomas, *What We Owe to Each Other*, Harvard University Press, Harvard, 1998.
- Scott, David A.: «Art Restoration and Its Contextualization», *The Journal of Aesthetic Education*, vol. 51, n.º 2 (University of Illinois Press 2017), pp. 82-104.
- Warthon, Glenn: *Artist intention and the conservation of contemporary art*, en E. Hamilton and K. Dodson (eds), *Objects Specialty Group Postprints, Volume Twenty-Two 2015*, The American Institute for Conservation of Historic & Artistic Works, Washington, 2016, pp. 1-12.