

Cesare Brandi y el arte moderno: teoría, estética y restauración. Una dialéctica tormentosa

CARLOTA SANTABÁRBARA MORERA

Resumen

La teoría de la restauración de Cesare Brandi está condicionada por su base filosófica y su visión crítica del arte, por lo que para entender el pensamiento de Brandi es fundamental conocer su concepción estética, y la relación que establece entre crítica y filosofía del arte, que es la base de su concepto de arte y su aproximación a la restauración del arte de su tiempo. Cesare Brandi experimentó una evolución notable en su relación con el arte moderno, mostrándose absolutamente contrario a las vanguardias y a la abstracción, en un principio por carecer de representación formal o imagen, pero posteriormente, tras su conocimiento y el despertar de su admiración por artistas como Burri, consiguió admitir la abstracción y la ausencia de imagen en la definición de lo que consideraba arte. Aunque su definición de restauración parece constreñirse al arte tradicional en cuanto a materia e imagen, su concepto de restauración puede ser aplicado al arte moderno desde una visión más flexible de sus ideas.

Palabras clave: Arte moderno, restauración, teoría del arte, pátina, materia.

El concepto de restauración de Cesare Brandi

Cesare Brandi (1906-1986), restaurador, histórico y teórico del arte italiano, cuyo pensamiento constituye el punto de partida y los cimientos de la restauración crítica, es sin duda una de las figuras clave de la restauración de bienes culturales en el siglo XX. Conocido a nivel internacional por su *Teoria del restauro* –publicada en 1963 (Brandi, 1963a), donde compila lecciones y escritos realizados durante las dos décadas que dirigió el Istituto Centrale del Restauro (ICR), organismo fundado en 1939 junto con Giulio Carlo Argan (1909-1992)–, Brandi consiguió aunar en su teoría de la restauración las dos instancias que se habían mantenido en lucha dialéctica durante el siglo anterior: la histórica y la estética: “la restauración debe apuntar al restablecimiento de la unidad potencial de la obra de arte, siempre que sea posible lograrlo sin cometer una falsificación artística o una falsificación histórica, y sin borrar ninguna huella del paso de la obra de arte en el tiempo” (Brandi, 1963b: 17).

Brandi fue muy prolífico en la divulgación de textos:¹ 50 libros y 115 ensayos y artículos publicados principalmente en periódicos, los cuales fueron recogidos más tarde en el volumen *Il Patrimonio insidiato, Scritti sulla tutela del paesaggio e dell'arte* (Brandi, 2001). Del mismo modo, son numerosos los artículos difundidos en publicaciones periódicas, como *Le Arti*, *L'Immagine* o el *Bolletino dell'Istituto Centrale del Restauro*, revista que dirigió durante más de una década (1950-1960), en los que abordó gran variedad de temas de enorme complejidad, destacando sobre todo los textos que denotan su modo personal y característico de entender la restauración como actividad crítica, y la reflexión sobre el pasado y su disciplina profesional: la historia del arte.

¹ Una bibliografía actualizada ha sido recogida en Roig Picazo y González Tornel (2008: 237-239).

En cuanto a los temas que aborda a lo largo de sus escritos, habría que mencionar en primer lugar la definición que realiza de 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 orden a su transmisión al futuro” (Brandi, 1963b: 17). De esta definición se desprende que se restaura sólo la materia de la obra de arte, y que ésta es prioritaria en los procesos de restauración; pero hemos de entender esta materia como la unión de su estructura (*flagranza*) y de su aspecto (*astanza*), siendo conscientes de que este aspecto matérico que vendría a ser la imagen, tiene preeminencia sobre la parte estructural.

Se han cometido muchos errores funestos y destructivos debido a que la materia de la obra no se investigó en su doble polaridad de aspecto y estructura. Así, una ilusión difundida, que para los fines del arte podría llamarse ilusión de immanencia, ha hecho considerar idénticos el mármol sin cortar de una cantera dada y el mármol de esa misma cantera que se ha convertido en estatua: mientras que el mármol no tallado posee sólo una composición química idéntica, el mármol de la estatua ha sufrido la transformación radical de ser el vehículo de una imagen; se hizo histórico por obra y gracia de la mano del hombre, y entre su existir como mármol y su ser como imagen, se produjo una discontinuidad insuperable (Brandi, 2019: 35).

Para Brandi, la creación se correspondía con el proceso artístico y técnico. De ahí se desprenden sus principios de la restauración, el respeto casi sagrado por el original, la materia como algo insustituible, que conlleva el reconocimiento visual de la intervención y la repetibilidad de la misma.

El concepto de reversibilidad no se ha abordado en su totalidad, a pesar de su éxito fundado en el trabajo del historiador de arte más importante en la conservación. Cesare Brandi. El propio Brandi prescribió, “cada tratamiento de restauración no debe impedir, sino facilitar cualquier tratamiento futuro”. Esto no se trata de reversibilidad sino de retractabilidad. En el mundo de hoy, la capacidad de retractación es lo que genera discusión crítica, las contribuciones de la ciencia y la práctica de conservación la identifican como un objetivo no utópico y alcanzable de manera realista² (Giusti, 2006: 3-6).

Brandi define la restauración no como una normativa, sino más bien como un proceso de método, con las condiciones necesarias para llevarlo a cabo; considera la restauración como un acto crítico realizado para recuperar la unidad potencial de la obra de arte sin producir un falso histórico, pero sin limitarse a la mera conservación. No define exactamente qué es el arte, sino que lo reconoce como una realidad con cualidades independientes a la funcionalidad del resto de objetos, partiendo de la premisa de que la restauración lleva implícita el reconocimiento de la obra de arte como tal. Por ello hay que entender cómo, para Brandi, restauración y crítica son identificadas como una sola entidad, constituyendo esto el punto de partida de su teoría de la restauración. Por tanto, resulta necesario abordar su faceta como crítico y su concepción del arte, para así ahondar en la dialéctica que establece en relación con sus criterios de intervención.

² Texto original: “The concept of reversibility has not been fully addressed, notwithstanding its success founded in the work of the most important art historian-crusader in conservation. Cesare Brandi. Brandi himself prescribed, ‘each restoration treatment should not impide but instead facilitate any future treatments’. This is not about reversibility but retractability. In today’s world, retractability is what critical discussion, the contributions of science and conservation practice all identify as the non-utopian and realistically attainable objective”. Traducción de la autora.

El concepto de obra de arte para Cesare Brandi

El concepto de restauración de Cesare Brandi es sobradamente conocido, pero nos interesa remarcar su figura como crítico y teórico, experto conocedor del arte moderno de su tiempo, faceta que se desconoce en gran medida y que resulta determinante para poder entender cómo concibe la conservación y restauración del arte moderno. Esto se debe, sobre todo, a que la ingente cantidad de textos de carácter filosófico y crítico que escribió, prácticamente en su totalidad se encuentran en italiano, y han sido recogidos y reeditados no hace tanto tiempo,³ por lo que su trascendencia ha estado claramente limitada, resultando por ello casi desconocido su pensamiento estético, el cual tiene una relación directa con su concepción de obra de arte. Para Brandi, la restauración parte del reconocimiento de la obra de arte como tal en la conciencia del individuo:

cualquier comportamiento hacia la obra de arte, incluyendo la intervención de restauración, depende de que ocurra o no el reconocimiento de la obra de arte como obra de arte. Por lo tanto, también la calidad y modalidad de la intervención de restauración estará estrechamente vinculada con este reconocimiento, e incluso la fase de restauración que de manera fortuita la obra de arte puede tener en común con otros productos de la actividad humana(Brandi, 2019: 32).

Es muy interesante la forma en que Brandi basa la definición de arte en la experiencia misma del arte; es decir, en el reconocimiento que le otorga el espectador: "Sea cual sea su antigüedad y clasicismo, una obra de arte es en acto y no sólo potencialmente una obra de arte cuando pervive en alguna experiencia individualizada (...) como obra de arte se recrea cada vez que es experimentada estéticamente"⁴ (Dewey en Brandi, 1988: 14). Del mismo modo, afirma que la definición de arte condiciona directamente a la restauración, pero no a la inversa: "Se llega así a evidenciar la relación inseparable que se produce entre la restauración y la obra de arte, en cuanto que la obra de arte condiciona la restauración, pero no al contrario" (Brandi, 1988: 15).

Brandi atribuye valores simbólicos al arte, pero en ningún caso valores semióticos, como asevera en *Le due vie*; asegura que el arte "no comunica", no es el momento lingüístico-comunicativo lo que define la especificidad de la obra de arte, sino su percepción y reconocimiento como tal.

En cuanto a la consideración dinámica del proceso artístico, en el desarrollo de la obra teórica de Brandi se realiza una clara diferencia entre la imagen artística y la realidad, una problemática tratada ya por el filósofo italiano Benedetto Croce y retomada por Brandi, siendo este último el que trazó la teoría de la creación artística, individualizando dos fases del proceso artístico: en primer lugar la construcción del objeto realizado por el artista, a la que le atribuye valores simbólicos que lo convierten en algo diferente a lo que era (a su materia prima); en segundo lugar, la formulación de la imagen mediante la cual se crea una realidad, que denomina realidad pura por ser distinta al mundo real que nos rodea; es decir, una realidad intensificada.

³ De hecho, su *Teoria generale della critica* no fue editada sino hasta 1974, y sus textos críticos nunca han sido traducidos al español.

⁴ Esto es algo que caracteriza el pensamiento teórico de Cesare Brandi, heredero de la estética idealista de Benedetto Croce, que pone en valor el carácter estético de la obra, incluso por encima de la instancia histórica.

En cuanto a esta diferenciación entre las dos fases de la creación artística, podemos identificar claramente los conceptos de *flagranza* y *astanza* vinculados a la obra de arte. El primero de ellos, el de *flagranza*, hace referencia a la condición existencial del arte, la conciencia de su presencia física en el momento en el que es percibida. En el ámbito de la teoría de la restauración, se identifica con la materia de la que está compuesta la obra de arte.

El segundo concepto, el de *astanza*, hace alusión a la presencia y recepción de la obra de arte en la conciencia como realidad pura, es decir, la imagen. Simplificando podríamos decir que la *astanza* es la imagen o la forma, y la *fraganza* es la estructura material que la soporta.

Esta forma particular de existencia de la obra de arte (que Brandi llama *astanza*) es esencialmente el ser-en-el-mundo del objeto cada vez que la conciencia lo “reconoce” en su conjunto completo. La posibilidad continuada de reconocimiento en el tiempo es precisamente lo que hace de la obra de arte una obra de arte. Un reconocimiento no inmediato, sino complejo: reconocimiento del objeto en la plenitud de su herencia formal (Antinucci, 1996: 18-19).⁵

La imagen es extensiva a la materia, pero no se identifica con ella; en cuanto inmaterial, el objeto de la restauración propiamente dicho será la materia, pero es obligación de todas las sociedades salvaguardar la materia, así como la imagen de la obra de arte, para conservarla y transmitirla de forma íntegra al futuro.

Sin duda, Cesare Brandi supo recoger el pensamiento contemporáneo de su época y mostrar el reflejo de la cultura y la filosofía del arte correspondiente al momento en el que vivió. Como afirmó él mismo, se trataba de la relación indisoluble entre restauración y estética, dado que el pensamiento que se tiene sobre el arte quedaba reflejado en la actividad restauradora.

Cesare Brandi y su faceta como crítico de arte. La relación con el arte de su tiempo

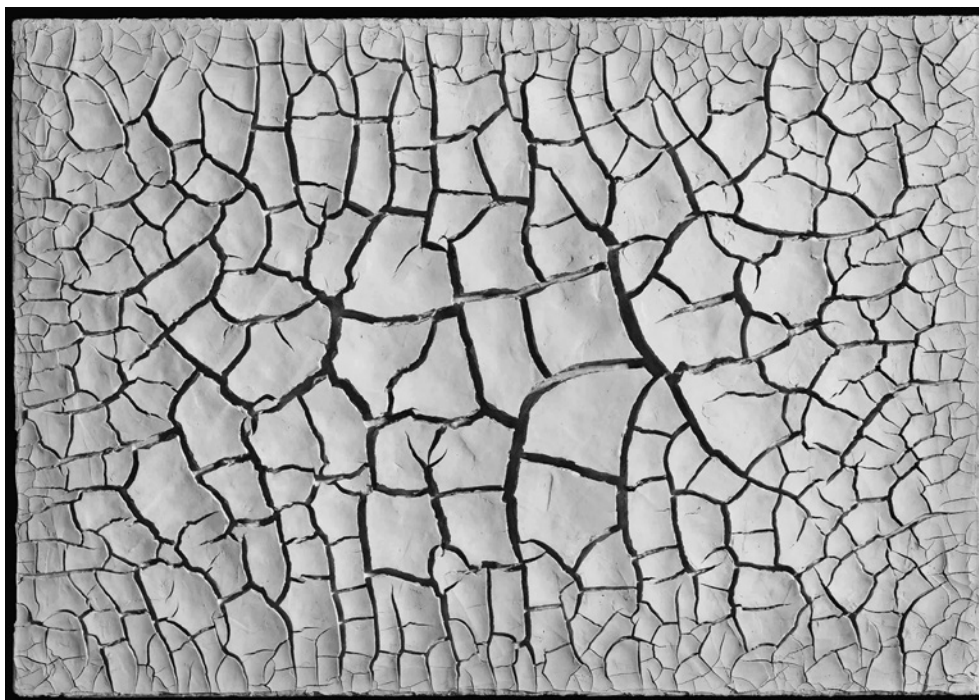
Resulta de gran relevancia poder hacer un análisis del pensamiento teórico brandiano en términos globales⁶ para poder valorar y tomar una actitud crítica respecto a su concepción de lo que consideraba arte, y su posicionamiento respecto al arte moderno. En este sentido, es destacable la gran actividad que Brandi realizó como ensayista, desarrollando reflexiones sobre el arte, la estética, la teoría y la práctica acometida en las restauraciones ejecutadas en las campañas acometidas por el ICR.

Como historiador del arte, cabe señalar la atención especial que dirigió al arte de Siena en su época de oro (Duccio, los Lorenzetti, los *quattrocentisti*), y a algunos grandes artistas del pasado (Giotto, Michelangelo, Caravaggio, Bernini, Borromini, Pietro da Cortona); mientras que como crítico centró su atención en algunos de sus contemporáneos: Morandi, Manzú, Picasso, Braque, Guttuso, Burri, Afor, entre otros.⁷ La estrecha relación que estableció entre

⁵ “Questo modo particolare di esistere dell’opera d’arte (che Brandi battezzerà *astanza*) è in sostanza l’essere-nel-mondo dell’oggetto ogniqualvolta ‘riconosciuto’ dalla coscienza nel suo completo corredo. La possibilità continua di riconoscimento nel tempo è appunto ciò che fa dell’opera d’arte un’opera d’arte. Riconoscimento non immediato, ma complesso: riconoscimento dell’oggetto nella pienezza del suo retaggio formale”. Traducción de la autora.

⁶ El pensamiento brandiano, en términos globales, hace alusión al desarrollo de su pensamiento desde una perspectiva poliédrica que abarca la filosofía, la crítica, y la teoría del arte y de la restauración.

⁷ Escritos de crítica que dejó plasmados en monografías o en las columnas de *L’immagine*, revista que fue fundada y dirigida por él de 1947 a 1950. Entre sus críticas de arte contemporáneo más destacables hay que mencionar sin duda: *Morandi* (Brandi, 1942), *Picasso* (Brandi, 1947), *La fine dell’avanguardia e l’arte d’oggi* (Brandi, 1952), *Braque, l’opera grafica* (Brandi, 1962), *Burri* (Brandi, 1963), *Giacomo Manzù, La porta di S. Pietro* (Brandi, 1964), *Scritti sull’arte contemporanea* (Brandi, 2 vols., 1976 y 1979) y *Afro* (Brandi, 1977).



CRETTO. Alberto Burri, 1975. Imagen: Dominio público.

crítica y estética quedó plasmada en la revista *Il Bolletino dell'Istituto Centrale del Restauro*, donde evidenció cómo la crítica y la restauración estaban íntimamente ligadas. De hecho, en otros textos como su primera obra de corte puramente teórico, el primero de los *Dialoghi di Eliconia, Carmine o della pittura* (Brandi, 1945), planteó la problemática de la restauración como una cuestión que afectaba directamente a la crítica, en cuanto a la calificación formal de la obra de arte.

*Querríamos por lo tanto afirmar que tal como fueron necesarios siglos de especulación filosófica para separar la Estética de la Lógica y la Ética, del mismo modo han sido necesarios siglos de manualidad para llegar a discernir en la restauración la relación indisoluble con la estética. Es en esta relación en la que nosotros vemos y fundamos la estabilidad de la restauración, en cuanto reflejo del pensamiento mismo sobre el arte*⁸ (Brandi, 1950: 5).

Pero, tal como afirma el filósofo italiano Massimo Carboni, gran experto en Cesare Brandi⁹ y su relación con el arte moderno, "Brandi ha tenido una relación innegablemente compleja, tormentosa, contradictoria"¹⁰ (Carboni, 1992: 125). Fue una relación compleja en cuanto a que no aceptó las vanguardias en un principio, pero con el tiempo comenzó a admirar a algunos artistas como Morandi o Burri. Por lo tanto, en torno a esta cuestión no se puede dar una visión unívoca, dado que sus palabras a veces resultan contradictorias. Esto se debe a la

⁸ Cita original: "Vorremmo dunque affermare che come occorsero secoli di speculazione filosofica per giungere a separare l'Estetica dalla Logica e dall'Etica, così sono occorsi secoli di manualità per giungere ad enucleare nel restauro il collegamento inscindibile con l'Estetica. È in questo collegamento che noi vediamo e fondiamo la stabilità del restauro, in quanto rifrazione del pensiero stesso sull'arte". Traducción de la autora.

⁹ Massimo Carboni y Lanfranco Secco Suardo fueron los más expertos estudiosos en el análisis de la obra de Cesare Brandi.

¹⁰ Cita original: "Brandi ha avuto un rapporto innegabilmente complesso, tormentato, contraddittorio". Traducción de la autora.

evolución de perspectiva que experimentó el propio teórico, cambiando en su modo de pensar respecto al arte de su tiempo, por lo que podemos hablar de un “primer” Brandi que plasma su pensamiento en los *Diálogos* en los años 1940 y 1950, cuando se aferraba a la negación de la vanguardia; y por otro lado, habría que hablar de un “segundo” Brandi, de los años 1960-1970, que admitirá el fuerte impacto que le produjo la obra de Burri, y que le llevará a aceptarlo como artista.

Por tanto, para entender el vínculo tormentoso y contradictorio que existe entre Cesare Brandi y el arte moderno, hay que plantearse su figura desde la búsqueda de equilibrio entre filosofía, teoría y crítica, así como su perspectiva del arte como representación de la imagen:

Su gran capacidad de mantener un admirable equilibrio entre la reflexión teórica, filosófica, estética, de absoluto primer orden, y una propensión a la lectura directa e immanente de la obra de arte, mostrando una lenticular atención a la singularidad que, más que “representar”, encarna¹¹ (Carboni, 2013: 1).

Su posición fue absolutamente polémica respecto al arte moderno por su oposición a las vanguardias y a los movimientos artísticos constructivistas, puesto que al principio su idea de arte moderno terminaba en Picasso; apreciaba al artista malagueño y lo aceptaba, pero rechazaba los estilos que carecían de representación formal distinta de la realidad pura, razón por la que criticó con tanta dureza a movimientos como el dadaísmo y el surrealismo. No cabe duda de que el conflicto surge en el pensamiento de Brandi cuando se adentra en el análisis de la pintura de Morandi y con él, del cubismo y la metafísica. Ello se debe a que, en su visión como crítico, Brandi entendía el arte como representación formal de la realidad, como obra acabada, descartando el concepto de identificación que se hacía entre arte y vida en el neodadaísmo o el *pop art*. En este sentido, Carboni afirma que éstas son manifestaciones artísticas que se escapan de la definición que Brandi hace de arte: “¿Cómo podemos pretender aceptar el *body-art* y el arte conceptual, el *performance* y el *arte povera* y las infinitas variaciones sobre el tema duchampiano del *ready made*?”.¹² (Carboni, 2013: 11). Se podría decir que Brandi, en general, adoptó una actitud hacia el arte moderno meramente conservadora o pasiva, reafirmando en su negación al arte moderno en su ensayo *La fine dell'avanguardia* (Brandi, 1949: 361-433). En este texto, Brandi plantea una feroz crítica a la realidad actual, a la que califica de prosaica y, en relación con la falta de calidad, que se escuda en la cantidad, justificando así el novedoso concepto de multiplicidad en el arte. Ello se debe a que considera al arte, en último término, como una consecuencia de las modas de expresión de la sociedad contemporánea. Brandi, por tanto, se declara abiertamente contrario a la abstracción y al informalismo, puesto que ambos carecen de figuración:

La abstracción y el informalismo es una grave alteración de la correcta relación entre el signo y la imagen y el camino creativo hacia la forma pura; Brandi no podía fingir que los artistas como Pollock o Fautrier, Hartung o Tobey simplemente no existían, artistas que encarnaban la crisis ética y espiritual por él mismo diagnosticada¹³ (Carboni, 2013: 14).

¹¹ Cita original: “sua grande capacità di mantenere un mirabile equilibrio tra una riflessione teorica, filosofica, estetica di assoluto prim’ordine, e una propensione alla lettura diretta e immanente dell’opera d’arte, mostrando una lenticolare attenzione alla *singularità* che, più che ‘rappresentare’, essa senz’altro incarna”. Traducción de la autora.

¹² Cita original: “E come potremmo pretendere accettasse la *body-art* e l’arte concettuale, la *performance* e l’arte povera e le infinite variazioni sul tema duchampiano del *readymade*”. Traducción de la autora.

¹³ Cita original: “L’Astrattismo o l’Informale una grave alterazione nel corretto rapporto tra segno e immagine e nel camino creativo verso la forma pura, Brandi non poteva fingere che artisti come Pollock o Fautrier, Hartung o Tobey semplicemente non esistessero, artisti che per di più incarnavano a vista proprio quella crisi etica e spirituale da lui stesso diagnosticata”. Traducción de la autora.



EL TRAUMA DE PINTAR. Alberto Burri. Imagen: Dominio público.

Brandi criticó el arte abstracto por ser imagen carente de signo, de representación y que por tanto se prestaba a la interpretación del espectador. Pero para él, lo peor es la objetualización del arte: "A su vez la imagen-signo habrá retrocedido al objeto, y un fragmento de la realidad efectiva: la separación entre figuratividad y sustancia cognoscitiva se revela entonces mortal" (Carboni, 1992: 138). La experiencia abstraccionista es juzgada "absolutamente inconcebible e injustificada según la estructura de la creación artística"¹⁴ (Brandi en Carboni, 1992: 138). A pesar de esta afirmación y de la negación del arte moderno, es necesario mencionar cómo ya en los años treinta Brandi apoyó con sus críticas a jóvenes (y también subversivos) artistas como Afro, Manzú, Mirko, Mafai, comenzando así a ocuparse también de Morandi y Picasso. En este sentido, Brandi considera la figura de Picasso como el culmen de una etapa histórica, poniendo de relieve la capacidad que alcanza Picasso en los años veinte en el cubismo sintético, pero, sin embargo, rechazó el cubismo analítico por su cercanía a la abstracción.

En 1963, Brandi realizó un ensayo sobre Burri (Brandi, 1963c), valorándolo muy positivamente en su *Teoria generale* y retractándose de sus planteamientos anteriores.¹⁵ Es destacable el caso de Burri que, como nos cuenta Carboni, supuso un cambio de paradigma para Brandi, quien, tras conocer su obra, no sólo lo ensalzó, sino que se retractó de algunos de sus

¹⁴ Cita original: "assolutamente inconcepibile e ingiustificabile secondo la struttura della creazione artistica". Traducción de la autora.

¹⁵ Pero los artistas de verdad decisivos, fundamentales para su recorrido, los que más intensamente han influido en su reflexión teórico-crítica corrigiendo la ruta, son tres: Picasso, Morandi y Burri. Sólo en éstos, y sobre todo en el último por su posición clave, Brandi encuentra reflejada la mejor de las razones constitutivas e irrenunciables de la propia búsqueda, del propio itinerario intelectual. Picasso, como la verdadera ruptura entre el *ottocento* y el *novecento*. Morandi, como el emblema más alto del equilibrio entre la constitución del objeto y la formulación de la imagen; Burri, como el revelador, "subversivo" y a la vez "clásico", de los resultados más avanzados de la pintura contemporánea (Carboni, 1992: 143-144).

planteamientos teóricos en relación con el formalismo del arte.¹⁶ Plantea cómo la recuperación se produce luego sustancialmente a través de la sublimación, es decir, lo que denomina la “temeraria suspensión de la catarsis de la forma”¹⁷ (Brandi, en Carboni, 1992: 152). Es muy interesante señalar cómo en *Segno e immagine* (Brandi, 1960) y en *Le due vie* (Brandi, 1966), Brandi da un giro y en ambos textos da cuenta positivamente de movimientos artísticos, como el informalismo o la abstracción, el neodadá o el *pop art*, que años atrás había negado, así como el uso estético de la reproducción fotomecánica. Brandi se aleja de manera significativa de este modo de sus primeros juicios de valor sobre la abstracción.

En esta declaración se observa una gran lucidez en su capacidad de adaptación al cambio de pensamiento, lo que califica Massimo Carboni como *honestidad intelectual*. De este modo se produce un giro de perspectiva en 1974.¹⁸ “Con gran honestidad intelectual se recupera así un gran campo de desarrollo artístico moderno a través de una redefinición de sus presupuestos teóricos mediante la adquisición crítica y la utilización personal, lo que en la práctica artística y en su historia reciente se estaba desarrollando”¹⁹ (Carboni, 2013: 15).

El pensamiento filosófico de Cesare Brandi. Más allá de la estética crociana

Aun siendo una gran desconocida, la importancia de la estética en el pensamiento de Brandi es de gran relevancia, no sólo en el campo de la restauración, sino también en el ámbito de la teoría y la crítica del arte de su tiempo.

El profesor Giuseppe Basile²⁰ ya remarcó cómo la teoría de la restauración de Brandi no sólo es una teoría, sino que constituye una concepción filosófica del concepto mismo de arte: “es parte integrante de una concepción filosófica de arte, que reconoce en esta actividad la expresión más alta de la creatividad humana”²¹ (Basile, 2004: 143).

En *Teoria del restauro*, Brandi parte de una íntima relación entre la filosofía y la estética, que supera el empirismo imperante para plantear un enfoque eminentemente crítico. Carboni afirma que la teoría de la restauración brandiana toma como punto de partida axiomas

¹⁶ No es casualidad que en la monografía sobre Burri de 1963 se vea por primera vez en términos literales la temática de la integración del espectador en la obra, desarrollado en *Le due vie*, elemento clave para Brandi en la comprensión de la particular situación productiva-receptiva de la modernidad en el arte. “La materia en Burri es evento, acto, presencia muda pero ineludible; por esto sus accidentes: pandeo, rasgaduras, quemaduras, abrasiones son reales ‘apariencias’, epifanías. La esencia es un fenómeno. Pero el pasaje realmente crucial y decisivo es que en Burri el material se somete a un proceso de formalización, a una voluntad extenuante para dar forma. (...) Sin embargo, al mismo tiempo la cuestión sigue siendo hecho, acto, el acto. Aquí es la dialéctica inherente, y la fructífera ambigüedad de la obra de Burri. Parece cuestión de dar a luz” (Carboni, 1992: 151-152). Traducción de la autora.

¹⁷ Cita original: “temeraria sospensione alla catarsi della forma”. Traducción de la autora.

¹⁸ Fecha de la publicación de su libro *Teoria generale della critica*.

¹⁹ Cita original: “Con grande onestà intellettuale, viene in tal modo recuperato un ampio settore degli sviluppi artistici contemporanei attraverso una ridefinizione dei propri presupposti teorici mediata dall’acquisizione critica – e la frequentazione personale – di ciò che nella prassi artistica e nelle sue vicende si andava svolgendo”. Traducción de la autora.

²⁰ Giuseppe Basile (Castelvetrano, 1942-Roma, 2013) fue uno de los mayores impulsores de la figura de Cesare Brandi como teórico y fundador de la actual teoría de la restauración. Realizó una exhaustiva labor de difusión de su obra en el extranjero. Giuseppe Basile se formó con Cesare Brandi en Historia del arte, en 1964, en la Universidad de Palermo, siendo después alumno de Giulio Carlo Argan, en Roma (1965-1967) donde siguió formándose en Historia del arte. Desde 1976 fue funcionario de Historia del Arte en el Istituto Centrale del Restauro (hoy: Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro) del Ministerio de Bienes Culturales, donde desde 1987 dirigió el Servicio para las intervenciones sobre los bienes artísticos e históricos. Desde 1991 fue docente en la Escuela de especialización de Historia del arte de la Universidad La Sapienza, de Roma (*Teoria e storia del restauro delle opere d’arte*), y desde 1995 fue miembro de la Comisión Pontificia para los Bienes Culturales de la Iglesia y de la Comisión Pontificia de Arqueología Sacra.

²¹ Cita original: “é parte integrante de uma concepção filosófica da arte, que reconhece nesta atividade a expressão mais alta da criatividade humana”. Traducción de la autora.

filosóficos sobre la obra de arte: "La misma articulación metódica de un texto como *Teoria del restauro* se presenta con una lucidísima y cristalina construcción lógica, en la cual se deducen consecuentemente las premisas de orden filosófico-estético declaradas como axiomas"²² (Carboni, 1992: 107).

En cuanto a su pensamiento filosófico, Brandi es heredero de la tradición europea, como afirmó Giuseppe Basile, puesto que "se inspira en la tradición más elevada de la filosofía europea, de Platón a Kant y de Hegel hasta Husserl, Heidegger, Bergson, Sartre, y mantiene fecundos intercambios con autores contemporáneos como Arnheim, Jacobson y Barthes" (Roig Picazo y González Tornel, 2008: 234). Aunque es innegable que también se basa en la estética de Croce y en la teoría de la Gestalt, así como en la fenomenología de Dewey (Verbeeck-Boutin, 2009), puesto que se enmarca en la filosofía estética del idealismo crociano, pero realiza su propia trayectoria personal; de hecho, puede considerarse como la primera estética poscrociana.

Brandi asume de Kant el concepto de categoría de obra de arte, que luego aplicará a su teoría de la restauración; mientras que de Husserl adopta su concepción fenomenológica del arte. Ciertamente Brandi no puede ser definido como fenomenológico, pero su pensamiento estético tiene cierta influencia de esta corriente en cuanto a su idea de la creación artística, para investigar qué ocurre antes de que la obra tome su forma (es decir, no es propiamente fenomenológica su teoría, puesto que se nutre de otras influencias, como la estética idealista de Croce); sí que se puede afirmar que utiliza de "los instrumentos fenomenológicos" (D'Angelo, 2006: 48).

En sintonía con el pensamiento de Husserl, la constitución de la obra de arte para Brandi reclama el esfuerzo del artista de aislar el objeto de la realidad en la que está inmerso. Tal distinción se realiza al separar y diferenciar *flavor* de *astanza*.

*Realidad y existencia son distintas. (...) En la intuición se da la realidad. En el intelecto, la existencia. (...) la conciencia, que es intuición e intelecto, puede depurar la realidad de cada existencia y escoger libremente una realidad sin existencia (...) esta realidad es la realidad pura (...) del arte*²³ (Brandi, 1992: 33, 47-48).

Resulta muy interesante la concepción que adopta de la fenomenología de la creación artística en *Carmine* (Brandi, 1945), al definir el proceso artístico como un proceso dinámico entre la imagen artística y la realidad. Una cuestión planteada por Croce y replanteada con fuerza en los escritos de Brandi; "pero no fue un crociano al pie de la letra, de Croce heredó, por un lado, el rechazo a cualquier determinismo positivista y, por otro, el concepto de autonomía, individualidad y atemporalidad de la obra de arte" (Noriega, 2008: 157-165).

En cuanto a la consideración dinámica del proceso artístico, en el desarrollo de la obra teórica de Brandi se plantea la diferencia entre la imagen artística y la realidad, una problemática tratada ya por Croce y retomada por Brandi. Éste trazó la teoría de la creación artística, individualizando dos fases del proceso artístico; en primer lugar, la construcción del objeto realizado por el artista, a la que le atribuye valores simbólicos que lo convierten en algo diferente a lo que era (a su materia prima); y en segundo lugar, la formulación de la imagen mediante la cual se crea una realidad, que denomina realidad pura por ser distinta al mundo real que nos rodea; es decir, una realidad intensificada.

²² Cita original: "La stessa articolazione metodica di un testo come *Teoria del restauro* si presenta con una lucidissima e cristallina costruzione logica, in cui serrate deduzioni conseguono a premesse di ordine filosofico-estetico". Traducción de la autora.

²³ Cita original: "Nell'intuizione di dà la realtà, nell'intelletto l'esistenza (...) la coscienza, che è intuizione e intelletto, può andare anche oltre e depurare interamente la realtà dell'esistenza (...) realtà che merita il nome di pura (...) solo all'arte compete la realtà pura". Traducción de la autora.

Cesare Brandi y la restauración del arte moderno

Sin duda, la concepción filosófica del arte y su propia teoría estética condicionaban su percepción y valoración del arte moderno.

Dialéctica entre materia e imagen

Brandi plantea una dialéctica entre la materia y la imagen en el arte moderno que afectará notablemente al modo de enfrentarse a su restauración. Para Brandi, la materia no es sólo la consistencia material, sino que es aquello que permite la expresión de la imagen, sumado al hecho de que siempre dio preeminencia a la estética, a la imagen, por encima de lo que llamaba consistencia física.

En el caso de que las condiciones de la obra de arte se revelen tales que exijan el sacrificio de una parte de aquella consistencia material, tal sacrificio, o en general la intervención, deberá ser llevada a cabo según la exigencia de la instancia estética. Y será esta instancia la primera en todo caso, porque la singularidad de la obra de arte respecto a los otros productos humanos no depende de su consistencia material, ni siquiera de su doble historicidad, sino de su condición de artística, por lo que, una vez perdida ésta, no queda más que una reliquia (Brandi, 1988: 16).

Sin embargo, en el arte moderno (sobre todo en el dadaísmo, en las instalaciones y en el arte efímero), la elección del material tiene un significado especial en cuanto a su ausencia de permanencia material, el valor iconográfico que se le otorga al material, así como la importancia de la decisión que llevó al artista a utilizar un material concreto. “En relación con la fenomenología estética, una obra de arte es una entidad que comprende tanto una entidad física y material, como una capa conceptual ampliamente concebida y difícil de definir”²⁴ (Jadzinska, 2008: 262). Por lo tanto, la conservación de la materia en el arte moderno no será tan fácil, sino que consistirá en mantener esa tensión entre la estructura material y la estructura conceptual, teniendo en cuenta una gran cantidad de variables, como la sustancia material, el estado de conservación, los cambios sufridos a lo largo del tiempo, su integridad estética, el reconocimiento del significado intangible y el mensaje de la obra, lo que Heidegger llamaba el *dee welt* de la obra de arte.

Para muchas obras de arte contemporáneo, la conservación del material original es posible, necesario y forma la base (como previno Brandi) de cualquier interpretación futura. No en todos los casos es suficiente, o incluso deseable, las ideas de permanencia, y la inmutabilidad y estabilidad son conceptualmente incompatibles con ciertas obras que están creadas de materiales efímeros, la mayoría son instalaciones o arte conceptual²⁵ (Jadzinska, 2008: 264).

Esta atención a la materia en la obra de arte, planteada por Brandi es, sin lugar a dudas, una de las mayores diferencias entre la restauración de una obra de arte histórica y una contemporánea; pero existen otras circunstancias que se deben tomar en cuenta.

²⁴ Cita original: “According to phenomenological aesthetics, a work of art is an entity which comprises both a physical, material, layer as well as a broadly-conceived and difficult to define conceptual layer”. Traducción de la autora.

²⁵ Cita original: “For many contemporary works of art the preservation of the original material is possible, necessary, and forms the basis -as Brandi foresaw- for any future interpretation. In not all cases is that enough, or even desirable. The ideas of permanence and immutability and stability are conceptually incompatible with certain works such as those created from ephemeral materials, most frequently installations, or conceptual art”. Traducción de la autora.

Los principales motivos que dificultan la aplicación de los criterios de restauración brandianos al arte moderno y contemporáneo son, en primer lugar, que en algunos casos se sule la mano ejecutante del artista por la de terceras personas; el artista, en una gran mayoría de los casos, se limita a generar la idea o el proyecto, pero no lo realiza, por lo que la obra pierde su valor como objeto material al que se le otorga el valor de auténtico por el mero hecho de estar ejecutada directamente por el artista que la concibió, en favor de la preeminencia de la idea o el concepto. De hecho, en ciertos casos las obras son encargadas sin ninguna participación física del artista.

Enlazando con este planteamiento, es necesario mencionar la *Teoría del proyecto* de Francesco Lo Savio, que pone el protagonismo del arte en la idea como génesis de su creación material, una teoría artística que es contemporánea a la de Brandi.

Al elaborar una "teoría del proyecto" el artista asumió el proyecto en sí como el momento más significativo del proceso artístico, acto original y decisivo de la creación; por eso encarga la realización a terceros. Para él la ejecución no cuenta, puesto que la obra ya está completa como proyecto, antes de formular la idea, con todos los números y medidas necesarios para su posible realización (Rava, 1992: 85).

Lo Savio se muestra contrario a una teoría basada en la materialidad de las obras y en cómo conservarla, puesto que para él la razón de ser de la creación está en la idea generadora, en el proyecto, oponiéndose a las ideas de Brandi basadas en la restauración de la materia, porque es en ella donde residen la instancia estética e histórica de las obras de arte.

Es muy pertinente la diferencia que establece Massimo Carboni, desde un punto de vista teórico y filosófico, entre el arte tradicional y el arte moderno, lo que él llama "la obra de la contingencia, gran parte del arte contemporáneo alude, en el acto mismo de presentarse, a su propia desaparición, a una intencionada e irremediable caducidad"²⁶ (Carboni, 2014: 9). Sin embargo, hay casos en los que la diferencia entre la durabilidad del material y la materialidad de la obra de arte, en el sentido brandiano del material como un vehículo para la epifanía de una imagen, impone una conservación más compleja y una elección interpretativa. En relación con el *arte povera*, encontramos muchas veces materiales que se han degradado rápidamente, como es el caso, por ejemplo, de *La tela di Penelope* de Pino Pascali (1968), en la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, la cual, tras estar varios años expuesta, presentaba un estado de oxidación de las brochas de madera que impedía que se expusiera más. Tal como menciona la profesora Valentini,²⁷ "tal vez el material de las obras de Pascali no es en sentido específico las brochas, sino la idea de ellas en un lienzo"²⁸ (Valentini, 2008: 78).

Por lo tanto, la materia en la obra de arte moderno ya no sólo será soporte de la imagen que expresa, sino que formará parte de la poética de su construcción, impregnada de significados y simbolismos, y carente en muchos casos del carácter autógrafo del que están impregnadas las obras de arte históricamente reconocidas como tal.

²⁶ Cita original: "l'opera della contingenza. Molta parte delle arti contemporanee allude, nell'atto stesso di presentarsi, alla sua propria sparizione, ad un'intenzionale, irrimediabile caducità". Traducción de la autora.

²⁷ Francesca Valentini estudió Ciencias del patrimonio cultural (BA 2006, Universidad Estatal de Milán) y se especializó en Historia del arte moderno y contemporáneo (MA 2009, Universidad Ca' Foscari-Venecia en cooperación con la IUAV-Venecia, Université François Rabelais-Tours y Harvard University). Desde 2011 ha estado realizando investigaciones doctorales como miembro de a.r.t.e.s. Graduada de la Facultad de Humanidades de Colonia en asociación con el Doctorado de Investigación en filosofía de la Universidad Ca' Foscari-Venecia.

²⁸ Cita original: "Maybe the material of Pascali's work is not in those specific scrub brushes, but it's the idea itself of the canvas". Traducción de la autora.



TELA DE PENÉLOPE. Pascal Pino, 1968. Imagen: Dominio público.

La creación contemporánea va perdiendo paulatinamente su carácter de objeto y tiende a convertirse en un gesto, una acción o un proceso, por lo que podríamos ponerla en paralelo con la danza o el *performance*, es decir, un arte sin objeto físico como soporte del mismo, lo que nos llevaría a cuestionarnos hasta qué punto se puede conservar una acción. Por lo tanto, la conservación del arte moderno no implicará la conservación directa del objeto físico, sino otro tipo de operaciones que lleven a la conservación de la memoria de esa experiencia estética y cultural.

En este sentido, cuando Brandi habla del máximo respeto al original, hoy en día concebimos "lo original" o "lo auténtico" ya no como un valor que reside en la materia, sino en la idea creativa, en la expresión artística o en la experiencia sensorial; es decir, en el proyecto o en el concepto artístico en sí mismo.

En esta progresiva conceptualización de las prácticas artísticas con la consiguiente negación del significado estético-formal en favor del aspecto procesual y reflexivo, sólo falta una cosa: acabar con la fisicidad del objeto artístico, aniquilarlo, y reducir el arte al concepto (Sureda y Guasch, 1987: 150-151).

A partir de mediados del siglo XX, el arte ha evolucionado desde una representación material que constaba de un soporte físico y la representación de una imagen, hacia un arte basado en la percepción de un nuevo lenguaje conceptual, donde evidentemente continúa existiendo una materia como soporte de una imagen, pero el arte evoluciona hacia la negación de su carácter físico.

Frente a esta situación, para Brandi el reconocimiento de una obra de arte residía en la conciencia de su consistencia física y material; establecía que se restauraba sólo la materia de la obra de arte y que ésta estaba compuesta a su vez por su percepción. Tenemos que entender desde una perspectiva contemporánea cómo la materia, como concepto abstracto que soporta la imagen representada de una obra de arte, no tiene por qué coincidir con su carácter físico, es decir, con los materiales de los que se compone, sino que se trataría del soporte que permite la percepción de aquélla por parte del espectador. Este concepto es fundamental para la restauración de arte moderno. El problema teórico con el que nos topamos hoy no es tanto identificar cuáles son los materiales utilizados, sino qué es *el material* en sentido brandiano de una obra de arte; es decir, cuál es el material que debemos restaurar. El material de una obra de arte moderna y contemporánea es, a menudo, tan sólo una idea. Por ello podríamos afirmar que en el arte moderno y contemporáneo el valor del material es el significado que se le atribuye: “las obras de arte contemporáneas incluyen y experimentan con toda clase de materiales, los cuales no tienen ningún valor por sí mismos; sin embargo, tienen el significado que el artista les atribuye”²⁹ (Valentini, 2008: 77).

El tiempo en la obra de arte

Por otro lado, Brandi es consciente de que en el arte moderno la recepción de la obra de arte se convierte en un elemento del proceso creativo de la obra, dado que el espectador ha de participar en la percepción e interpretación de ésta, completando el mensaje para poder comprender la intención del artista. Y como consecuencia de la instantaneidad que caracteriza a la sociedad actual, se entra en contradicción con la división de los tres tiempos de la obra de arte para Cesare Brandi, que se basa en un análisis realizado desde la fenomenología y no desde el aspecto formal. Los tres tiempos de la obra de arte, según Cesare Brandi, son: la duración, el intervalo y el instante. El primero consiste en la formulación-creación de la obra de arte por parte del artista. El segundo es el lapso temporal interpuesto entre la formulación y la recepción por parte del espectador; el transcurrir hasta que la obra adquiere la consideración de obra de arte. Y, en tercer lugar, como instante de esta irrupción de la obra de arte en la conciencia.

La restauración, para ser una operación legítima, no deberá de asumir el tiempo como reversible ni abolir la historia. (...) En la práctica, esta exigencia histórica deberá traducirse no sólo en la diferencia de las zonas reintegradas, sino en el respeto de la pátina y en la conservación de muestras del estado previo a la restauración (Brandi, 2019: 40).

Para Brandi, cuando el proceso creativo ha finalizado, no se puede reabrir ni volver a él. El artista mismo no lo puede activar de ninguna manera; tan sólo puede crear una nueva obra o reelaborar la obra precedente creando una nueva. El reconocimiento de la obra de arte en nuestra conciencia exige la conservación de ésta, de sus medios físicos; de ahí la afirmación de que se restaura sólo la materia de la obra de arte. Cuando con la restauración se intenta devolver la obra de arte al momento de la formulación-creación, se realiza la restauración del *ripristino* o reconstrucción, aboliendo el tiempo entre la creación y el presente. Es decir, se cancela el tiempo histórico.

Brandi presenta una crítica radical a las intervenciones de vuelta a un presumible estado originario, puesto que alteran la historicidad de la obra de arte como presupuesto sustancial básico en la teoría de la restauración. Es muy interesante observar cómo Cesare Brandi, a pesar

²⁹ Cita original: “The contemporary work of art includes and experiments with all kinds of materials, which do not have any value per se, but for the significance which the artist attributes to it”. Traducción de la autora.

de plantear esta necesidad de respeto por los tiempos de la obra de arte, apostilla diciendo que “se ha de valorar caso por caso, y nunca a despecho de la instancia estética, que es siempre prioritaria” (Brandi, 1988: 33).

El filósofo italiano Massimo Carboni plantea cómo la obra de arte histórica era concebida como algo inmutable que debía ser preservado y conservado de los agentes externos, pero con las vanguardias se introduce la transitoriedad y la fugacidad como conceptos artísticos.

La noción del tiempo y su relevancia para la preservación del arte moderno también es afrontada por la restauradora alemana Ursula Schädler-Saub, haciendo alusión a las palabras de Umberto Eco, en relación con la separación de las fases temporales de la obra de arte que hacía Brandi (el tiempo de la creación de la obra, cuando la obra está terminada y cuando es reconocida socialmente como tal); pero en el arte contemporáneo resulta más complejo por la extensión del concepto de “obra abierta”.

*Quiero destacar en particular la conclusión de Brandi en la que todo acto de restauración y la presentación de una obra de arte está limitada por el tiempo y lleva las señales intrínsecas de ese momento. (...) Y eso no es todo, sino que la cuestión más importante es que los puntos de vista de la obra y su recepción van a cambiar en el curso del tiempo*³⁰ (Schädler-Saub, 2010: 65).

La pátina

Uno de los problemas principales que origina la necesidad de intervenir en las obras de arte es el efecto del paso del tiempo sobre ellas. Este fenómeno que afecta por igual no sólo a los cuadros, las esculturas, los edificios, sino también al resto de los bienes culturales, se manifiesta de un modo especial en la superficie de los objetos y recibe el nombre de pátina (Hernández, 1999: 169).

Brandi defiende que, desde el punto de vista histórico, la conservación de la pátina como conservación del particular ofuscamiento que la novedad de la materia recibe con el tiempo y que es por lo tanto testimonio del tiempo transcurrido, no sólo es aconsejable sino taxativamente obligada.

Al hablar de pátina y del debate generado en torno a su respeto o eliminación, hay que mencionar las limpiezas “radicales” llevadas a cabo en la National Gallery, polémica que fue denominada *cleaning controversy* (1946-1968), en la que participaron restauradores, conservadores e historiadores, entre los que destaca Cesare Brandi, el francés René Huyghe y el inglés Ernst Gombrich (Hernández, 1999: 170).

En esta discusión Brandi sostenía que la pátina no ha de conservarse por una razón de gusto o de opinión, sino que debe fundamentarse su conservación en una base teórica sólida. Los defensores de las limpiezas a ultranza achacaban al concepto de pátina ser un producto del romanticismo. Pero realmente pertenece a mucho antes, puesto que fue un término acuñado en 1961 por Baldinucci:³¹ “Voz usada por los pintores, y le dicen también piel, y es esa

³⁰ Cita original: “I wish to emphasize in particular Brandi’s conclusion that every act of restoration and presentation of an artwork is bound by time and carries intrinsic signs of that time. (...) And that is not all, but the most important point is that the views of the work and its reception will change in the course of time”. Traducción de la autora.

³¹ Filippo Baldinucci (1624-1697), historiador y biógrafo florentino de gran renombre en la época barroca.

universal oscuridad que el tiempo hace aparecer sobre las pinturas, que también a veces las favorece”³² (Baldinucci, 1988: 89). Para Brandi, el respeto a la pátina implica el respeto a la limpieza de todos los materiales constitutivos de la obra, oponiéndose así a la postura más “intervencionista” del mundo anglosajón; pero no se trata de una cuestión meramente estética, sino más bien de concepción histórica de la obra.

En cuanto a las obras de arte moderno que no admiten el paso del tiempo, como asegura Francesca Valentini, la pátina es un concepto que hay que discutir caso por caso y, en efecto, ha de supeditarse a la preeminencia de la instancia estética por encima de la instancia histórica (tal vez en un modo de agarrarse a una ambigüedad teórica en la que caben muchos tipos de interpretaciones).

*Brandi dice que la instancia estética debe prevalecer sobre la instancia histórica. Una obra absolutamente blanca, si comienza a convertirse en amarilla, no expresa su instancia estética. Uno debe discutir si mantener la “pátina” de esta obra, su instancia histórica o eliminarla, respecto a la intención del artista para la obra: acromática (donde reside su instancia estética). Para Brandi, la variedad de “pátinas” debería de ser discutida caso por caso*³³ (Valentini, 2008: 77).

Pero del mismo modo, también Brandi afirmaba que la instancia histórica no podía ser infravalorada, dado que entre el tiempo de la creación y el tiempo de la percepción existe un periodo intermedio que estará constituido por otros tantos presentes históricos que ya son pasado, lo que Brandi llama *huellas* (Brandi, 1988: 17). Puede afirmarse que existe un grave conflicto con el concepto de pátina en el arte moderno, y si tiene derecho o no a envejecer y presentar trazas del paso del tiempo. De hecho, hay opiniones enfrentadas en torno a este tema. “La pátina en el arte contemporáneo es uno de los temas que genera actitudes y opiniones más controvertidas, especialmente en comparación con el significado y la interpretación que realiza el sector del arte más tradicional”³⁴ (Hiiop, 2008: 155).

A la pátina se le atribuyen valores inmateriales, más allá de las huellas físicas que el tiempo imprime sobre las obras. Estos cambios físicos en la materia implican una dimensión inmaterial de historicidad, ciencia y valores emocionales. Tal como definía Paul Philippot, la pátina “no es física o química, sino que es un *concepto crítico*”³⁵ (Philippot, 2002: 12).

En el panorama artístico actual se observa cómo lo que se considera como algo positivo en el arte antiguo, resulta molesto, en algunos casos en el arte moderno, puesto que las trazas del tiempo sobre la obra pueden llegar a perturbar en ocasiones la percepción de la misma. Del arte moderno y contemporáneo se espera que sea mostrado “como algo nuevo”, producto de nuestra contemporaneidad. No queremos en todos los casos percibir el paso del tiempo a través de la pátina, porque el valor que prevalece en él es el valor de novedad.

³² Cita original: “Voce vsata da’ Pittori, e doconla altrimenti pelle, ed è quella vniuersale scurità che il tempo fa apparire fopra le pitture, che anche taluolta le fauorisce”. Traducción de la autora.

³³ Cita original: “Brandi says, the aesthetic instance should prevail over the historical instance. A work of absolute white, if it becomes yellow, no longer expresses its aesthetic instance. One may discuss whether to keep the work’s ‘patina’, its historical instance or to remove it, respecting the artist’s intention for the work to be achromatic (its aesthetic instance). For Brandi the various ‘patinas’ should be discussed case by case”. Traducción de la autora.

³⁴ Cita original: “Patina in contemporary art is one of the many issues that generate controversial attitudes and opinions, especially in comparison to meanings and interpretations in the traditional art sector”. Traducción de la autora.

³⁵ Cita original: “Ce n’est pas un concept physique ou chimique, mais un *concept critique*”. Traducción de la autora.

Realmente hay que entender la teoría y el pensamiento de Brandi en relación con su contexto histórico, puesto que en 1940 no tenía sentido hablar de la interactividad del arte o la función experiencial, por lo que Brandi consideraba el arte en términos que se mantienen al margen de estos conceptos. Brandi, en escritos antes mencionados como *Segno e imagine* (1960) y otros posteriores como la *Teoria generale della critica* (1974), no aceptaba el valor del arte como lenguaje conceptual, por lo que se trataría de un anacronismo intentar dar respuesta con la teoría de Brandi a los problemas que surgen décadas después, en el arte en nuestros días, dado que los criterios que plantea responden al pensamiento de una época, y al arte que se desarrolla en ese momento, pero no se adecúan a las características del arte de hoy. De hecho, el teórico italiano no habla de bienes culturales (como bien cultural y patrimonial), sino que habla de obras de arte.

Conclusión

La restauración es un acto cultural, y como tal está vinculado estrechamente al momento histórico en el que se desarrolla y a las particularidades culturales de la sociedad que lo produce. Por ello el concepto de restauración de Cesare Brandi y su validez en la aplicación al arte moderno puede resultarnos algo anacrónico *a priori*, pero podemos ver, desde una perspectiva más amplia, cómo su teoría de la restauración plantea unos parámetros metodológicos basados en una actitud crítica respecto a la obra de arte, que son perfectamente aplicables al arte moderno y contemporáneo.

Como se ha señalado, según las teorías idealistas iniciadas con Benedetto Croce y continuadas con Cesare Brandi, la obra de arte se identificaba con el objeto físico terminado. Su autenticidad residía en la materia que lo conformaba porque ésta nos enlazaba con una época anterior. Tradicionalmente ha existido un fetichismo respecto a la materia: era valorada casi como algo sagrado, que no se podía alterar porque en ella residía la autenticidad de la obra de arte, y era considerada original por ser única y exclusiva. Sin embargo, hoy en día esto no tiene sentido; el arte se ha vuelto en algunos casos inmaterial, se genera en contextos tecnológicos y su valor ha cambiado por completo. Ha dejado de ser físico para convertirse en imagen, en sensaciones y experiencias. El valor de la historia ya no puede percibirse en un objeto que no ha sido fabricado por la mano del artista, sino que por el contrario, ha sido creado a partir de un diseño, generado por un *software*, con medidas y colores exactos, que se reproducen de manera mecanizada o seriada. Los elementos que componen el trabajo artístico muchas veces han sido adquiridos en el mercado, o producidos de modo industrial, perdiéndose el “aura” de la obra. El gesto creador del artista ya no interviene en el proceso de fabricación de la obra de arte; por lo tanto, ¿qué impide que se vuelva a reproducir, fabricar o imprimir?

El filósofo italiano Luigi Pareyson hablaba ya de cómo el arte se generaba en la mente del artista, y no se trataba tan sólo de un resultado (Pareyson, 1954). En las creaciones artísticas que ya no son “autógrafas”, la autenticidad ya no reside en la materia original, sino en la idea, en la intención con la que fue creada. Del mismo modo que el teórico italiano Cesare Brandi defendió en sus escritos la importancia de la conservación de la materia original como el soporte sobre el cual preservar los valores históricos y culturales de una sociedad, debemos entender también cómo el historiador y restaurador alemán Heinz Althöfer³⁶ sostiene en su momento la inadecuación de algunas de estas directrices al arte moderno que se desarrollaba

³⁶ Heinz Althöfer (1925-2018), restaurador e historiador del arte, nació en 1925, en Niederaden, cerca de Dortmund. Estudió Historia del arte y restauración en Bonn, Munich, Basel y Roma (en el Istituto Centrale del Restauro). Consiguió su PhD en la Universidad de Múnich bajo la supervisión de Hans Sedlmayr y fue profesor invitado de varias universidades de Alemania y del extranjero. Catedrático de la Universidad de Düsseldorf y y en la de Wuppertal. Ha impartido clases en distintas universidades alemanas e internacionales, y es autor de más de 50 publicaciones de carácter científico, centradas fundamentalmente en la teoría y la historia de la restauración del arte contemporáneo. Althöfer, en 2006, realizó su ponencia sobre “La teoría de Cesare Brandi y el arte moderno” (Althöfer y Behrmann-Frigeri, 2007: 51-54).

en su entorno más cercano, observando cómo culturalmente la situación había cambiado de manera extraordinaria en el panorama artístico, en el contexto de la posguerra en Alemania, cuando surgieron movimientos artísticos innovadores que produjeron una ruptura con el propio concepto de arte, desafiando el valor de la materia y poniendo en evidencia lo efímero, lo transitorio y lo fugaz de una sociedad que había sido diezmada por dos grandes guerras mundiales. Pero es muy interesante cómo pone en relieve la importancia del teórico si enés en dar prioridad a la base teórica sobre la ejecución práctica de la profesión. Hoy en día la intención artística se convierte en el valor fundamental por conservar en la restauración del arte moderno, por encima de la materia o la imagen, concepto en el que se basarán las reflexiones de numerosos teóricos de la restauración, como Antonio Rava en Italia, Hiltrud Schinzel en Alemania, Iwona Szmelzer en Polonia, o Ijsbrand Hummelen en Holanda (Santabábara, 2019).

En conclusión, podemos afirmar que la lectura exhaustiva de los textos de Cesare Brandi para la comprensión y el conocimiento de su pensamiento nos llevaría a entender cómo la teoría de Brandi no es una doctrina dogmática, sino una línea de pensamiento metodológica y crítica que permite su adaptación a los cambios producidos en el arte moderno, con la necesidad de adaptar términos como materia e imagen a la evolución misma del arte, identificando el significado de "materia" (que en la teoría brandiana se definía como el soporte de la imagen), con la intención artística o el mensaje conceptual, yendo más allá de lo puramente físico. En palabras del arquitecto italiano Riccardo Dalla Negra, "la teoría de Cesare Brandi no es una doctrina ideológica que impone un modo concreto de actuación, sino que sería comparable a las vías de un tren, donde existe cierto espacio entre ambas líneas para moverte y caminar".³⁷

*

³⁷ Palabras sustraídas de la conversación mantenida con los profesores Riccardo Dalla Negra y Ascensión Hernández, en diciembre de 2013, en la ciudad de Roma.

Referencias

- Antinucci, Paolo (1996) "Introduzione", in: Paolo Antinucci (a cura di), *Cesare Brandi, In Situ. La Tuscia 1946-1979. Restauri, interventi, ricordi*, Sette Città, Viterbo, pp. 11-33.
- Baldinucci, Filippo (1681) *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Firenze.
- Basile, Giuseppe (2004) "Permanência e atualidade da Teoria de Cesare Brandi. Nas intervenções do Instituto Central de restauração, Roma", trad. Beatriz Mugayar Kühl, *Revista do programa de pós-graduação em arquitetura e urbanismo da fauusp* (16): 132-146.
- Basile, Giuseppe (2006) "Introução", in: Cesare Brandi, *La teoria do restauro*, trad. Christina Prats, Ed. Orion, Lisboa, pp. 9-18.
- Brandi, Cesare (1942) *Morandi*, Le Monnier, Firenze.
- Brandi, Cesare (1992) [1945] *Carmine o della pittura*, Scialoja, Roma.
- Brandi, Cesare (1947) *Picasso*, Vallecchi, Firenze.
- Brandi, Cesare (1950) "Fine dell'Avanguardia", *L'Immagine* (14-15): 361-433.
- Brandi, Cesare (1950) "Il fondamento teorico del restauro", *Bollettino dell'Istituto Centrale del restauro* (1): 5-12.
- Brandi, Cesare (1952) *La fine dell'avanguardia e l'arte d'oggi*, Meridiana, Milano.
- Brandi, Cesare (1960) *Segno e immagine*, Il Saggiatore, Milano.
- Brandi, Cesare (1962) *Braque, l'opera grafica*, Il Saggiatore, Milano.
- Brandi, Cesare (1963a) *Teoria del restauro*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, Torino, Einaudi.
- Cesare Brandi (1963b) "Restauro", in: *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Volume XI, Istituto Collaborazione Culturale, Venezia/Roma, cc. 322-332.
- Brandi, Cesare (1963c) *Burri*, Editalia, Roma.
- Brandi, Cesare (1964) *Giacomo Manzú, La porta di S. Pietro*. St. Gallen, Erker Verlag, St. Gallen.
- Brandi, Cesare (1974) *Teoria generale della critica*, Einaudi, Torino.
- Brandi, Cesare (1976) *Scritti sull'arte contemporanea*, Einaudi, Torino.
- Brandi, Cesare (1977) *Afro*, Editalia, Roma.
- Brandi, Cesare (1977) [1963] *Teoria del restauro*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, Torino, Einaudi.
- Brandi, Cesare (1978) "La fine dell'avanguardia", *Ulisse* XXXII (85): 101-104.
- Brandi, Cesare (1979) *Scritti sull'arte contemporanea*, Einaudi, Torino.
- Brandi, Cesare (1988) *Teoría de la restauración*, trad. María Ángeles Toajas Roger, Alianza, Madrid.
- Brandi, Cesare (1990) [1942] *Morandi*, Editori Riuniti, 3ª ed., Roma.
- Brandi, Cesare (1992) [1945] *Carmine o della pittura*, Editori Riuniti, Roma.
- Brandi, Cesare (2001) *Il Patrimonio insidiato, Scritti sulla tutela del paesaggio e dell'arte, a cura di Massimiliano Capati*, Editori Riuniti, Roma.
- Brandi, Cesare (2019) "La restauración", trad. Asunción Hernández Martínez y Valerie Magar, *Conversaciones... con Cesare Brandi y Giulio Carlo Argan* (7): 31-49.
- Carboni, Massimo (1992) *Cesare Brandi. Teoria e esperienza dell'arte*, Roma, Editori Riuniti.
- Carboni, Massimo (2013) "Né con te né senza di té. Brandi e l'arte moderna", in: Vittorio Rubiu Brandi, *Cesare Brandi scritti d'arte*, Classici Bompiani, Milano, pp. 7-30.
- Carboni, Massimo (2014) "Tutela, conservazione e restauro dell'arte contemporanea: l'orizzonte filosofico", in: *Tra memoria e oblio. Percorsi nella conservazione dell'arte contemporanea*, Lit Edizioni, Roma, pp. 8-26.

- Cordaro, Michele (1995) *Cesare Brandi. Il restauro: teoria e pratica 1939-1986*, Editori Riuniti, Roma.
- D'Angelo, Paolo (2006) *Critica d'arte e filosofia*, Quodlibet, Macerata.
- Giusti, Annamaria. (2006) "Brandi's 'reversibility' forty years later", in: José Delgado Rodrigues and João Manuel Mimoso, *Theory and practice in conservation, a tribute to Cesare Brandi: International Seminar*, Laboratorio Nacional de Engenharia Civil, Lisboa, pp. 3-6.
- Hernández Martínez, Ascensión (1999) *Documentos para la historia de la restauración*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza.
- Hiiop, Hilka (2008) "The possibility of patina in contemporary art or, does the 'New Art' have a right to get old?", in: Eva Näripea, Virve Sarapik and Jaak Tomberg (eds.), *Koht ja Paik. Place and location. Studies in environmental aesthetics and semiotics VI*, Eesti Kunstiakadeemia Kirjastus, Tallinn, pp. 153-166.
- Jadzinska, Monika (2008) "Authenticity in modern art in the light of the theories of Cesare Brandi", in: Giuseppe Basile (a cura di), *Il pensiero di Cesare Brandi dalla teoria alla pratica. Atti dei seminari di Monaco, Hildesheim, Valeza, Lisbona, Londra, Varsavia, Bruxelles, Parigi*, Il prato, Padova, pp. 259-265.
- Levi, Donata (2011) "Brandi and the Anglo-Saxon world: a difficult dialogue", in: *Cesare Brandi and the development of modern conservation theory*, Il prato, Padova, pp. 103-128.
- Noriega, Simón (2008) "Cesare Brandi: Astanza y semiosis", *Revista de Arte y Estética Contemporánea* (12), enero-junio: 157-165 [<http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/29037>] (consultado el 23 de diciembre de 2014).
- Pareyson, Luigi (1954) *Estetica. Teoria della formatività*, Edizioni di «Filosofia», Torino.
- Philippot, Paul (1996) "The idea of patina and the cleaning of paintings", in: Nicholas Stanley Price, Mansfield Kirby Talley Jr. and Alessandra Melucco Vaccaro (eds.), *Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage*, The Getty Conservation Institute, Los Angeles, pp. 372-376.
- Philippot, Paul (2002) "La notion de patine et le nettoyage des peintures", *Nuances* (30): 11-13.
- Rava, Antonio (1992) "La conservación de obras de arte contemporáneo realizadas con materiales no tradicionales: el caso del monocromo", in: Lidia Righi (coord.), *Conservar el arte contemporáneo*, Nerea, San Sebastián.
- Roig Picazo, Pilar y Pablo González Tornel (2008) *La restauración. Teoría y aplicación práctica. Cesare Brandi*, Ed. Universidad Politécnica de Valencia, Valencia.
- Santabárbara Morera, Carlota (en prensa) "La teoría de la restauración de arte contemporáneo. Criterios de intervención", in: *18 Jornadas de conservación y restauración*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, pp. 257-266.
- Schädler-Saub, Ursula (2010) "Conservation of modern and contemporary art: what remains of Cesare Brandi's Toria del restauro?", in: Ursula Schädler-Saub (ed.), *Theory and practice in the conservation of modern and contemporary art: reflections on the roots and the perspectives: proceedings of the international symposium, 13-14 January 2009, University of Applied Sciences and Arts, Faculty Preservation of Cultural Heritage, Hildesheim*, Archetype Publications Ltd, London, pp. 62-70.
- Sureda, Joan y Ana María Guasch (1987) *La trama de lo moderno*, Akal (Arte y estética), Madrid.
- Valentini, Francesca (2008) "Cesare Brandi's theory of restoration: some principles discussed in relation with the conservation of contemporary art", in: Giuseppe Basile (a cura di), *Il pensiero di Cesare Brandi dalla teoria alla pratica. Atti dei seminari di Monaco, Hildesheim, Valeza, Lisbona, Londra, Varsavia, Bruxelles, Parigi*, Il prato, Padova, pp. 76-84.
- Verbeeck-Boutin, Muriel (2009) "De l'axiologie", *CeROArt* (4) [<http://ceroart.revues.org/1298>] (consultado el 23 de diciembre de 2014).
- VV. AA. (1992) *Conservar el arte contemporáneo*, Nerea, San Sebastián.