



Una interpretación sobre las ideas de Cesare Brandi en la *Teoría de la restauración*

YOLANDA MADRID ALANÍS

Resumen

Se analizan algunos de los conceptos fundamentales de la teoría brandiana, con el afán de hacer un acto de interpretación para explicitar su contenido y sus referentes filosóficos. Se diserta acerca del concepto de Restauración, la obra de arte, las instancias, la materia y la imagen, y los conceptos sobre unidad, empleando para ello diversas fuentes de filosofía, estética, pragmatismo, hermenéutica y fenomenología.

Palabras clave: Cesare Brandi, teoría de Restauración, referentes filosóficos, interpretación.

Introducción

El presente documento es parte de una reflexión en torno a los usos de la teoría de Restauración, empleada en la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete” (ENCRyM) en México, que estoy formulando como proyecto final para la maestría en Teoría crítica¹. Dado que la *Teoría de la restauración* de Cesare Brandi ha sido un referente constante en México, decidí releerlo e interpretarlo, con la finalidad de explicar algunas de sus fuentes y ahondar en la comprensión de sus ideas.

El análisis es viable porque se cuenta con referencias explícitas del autor en varias secciones del propio texto, porque se ha estudiado ampliamente su trayectoria a nivel internacional, y se sabe de algunas fuentes filosóficas que empleó para la construcción de sus conceptos teóricos. Aunque ya se ha traducido parte de su producción escritural a varias lenguas, pocas veces se han explicitado sus referencias filosóficas. Considero pertinente hacer esta reflexión interpretativa porque se trata de un texto que sigue estando vigente en el entorno mexicano, aunque en la actualidad se han hecho adendas con otras perspectivas, y porque esto puede dar pie a estudios multidisciplinarios de carácter internacional para construir un panorama profundo sobre el pensamiento brandiano.

Los conceptos que he empleado para este texto, debido a su extensión limitada, sólo son: la definición de Restauración; la obra de arte y el monumento; la materia y la imagen; la unidad, que incluye a las unidades potencial y visual; y, por último, las instancias.

¹ Maestría en Teoría crítica en el Instituto de Estudios Críticos (México).

La otra vertiente oportuna es enfocar a los lectores en el análisis de otras versiones del texto, diferentes a la que más circula en el ámbito mexicano, en castellano, de la editorial Alianza (Brandi, 1995), dado que a ésta atribuyo una traducción que emplea una estructura gramatical rebuscada, irregular y poco clara, quizá en parte derivada del propio lenguaje expresivo de Cesare Brandi, que ha provocado incomprensión, superficialidad en su uso y mucho rechazo en México, desde finales de la década de 1990.

Como texto, en cualquier versión, su fortuna crítica ha estado presente en el lenguaje de los conservadores, que a veces hemos estado más cercanos a los estudios interpretativos que hiciera Paul Philippot. Pero su vena seminal es innegable, como lo señala Stanley Price en la introducción a la versión en inglés² (Brandi, 2005), derivada de su planteamiento crítico sobre la Restauración, su perspectiva fenomenológica estética que pondera al sujeto en relación con el objeto, por su visión hacia el contenido de éste, que llama sustancia; por su proclamación a tener un código de prácticas profesionales en los inicios del crecimiento de la disciplina como tal, a nivel internacional.

La tradición de pensamiento de Cesare Brandi resulta compleja de esgrimir. Se ha analizado la influencia de Benedetto Croce, de su libro *Estética. Como ciencia de la expresión y lingüística general* (1990: 152).³ Si asumimos que Brandi abrevó de Croce, y seguimos el pensamiento propuesto por este último en el libro mencionado, podríamos suponer que Brandi leyó a Goethe, Winckelmann, Kant, Schiller, Schelling, Hegel, Schopenhauer, Schleiermacher, Nietzsche, por mencionar sólo a algunos autores; Giuseppe Basile elabora una ficha biográfica en la que menciona que Brandi abrevó de las reflexiones de Platón, Kant, Husserl, Heidegger, Sartre, Arnheim, Jacobson y Barthes (Roig y González, 2008: 234), sin mencionar a Henri Bergson, quien también fue una figura central para su concepción del tiempo. Para este espacio de reflexión decidí elegir tres de sus fuentes: Croce, Husserl y Dewey.



BENEDETTO CROCE. Imagen: Dominio público.

² Las traducciones de inglés y de italiano a castellano sobre Croce, Brandi, Anzellotti y Catalano que se encuentran a lo largo de todo el texto son de la autora.

³ Véase Catalano (1998: 13).

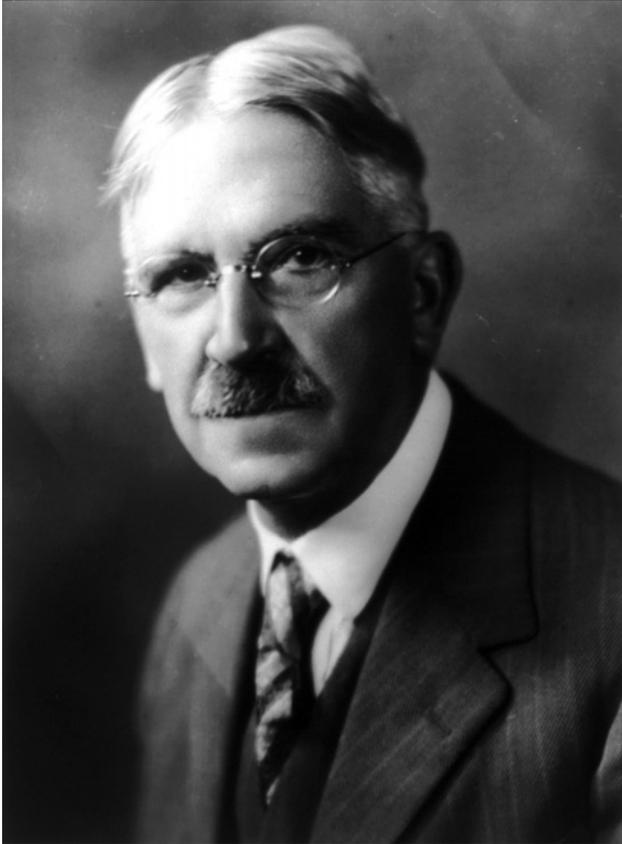
En el medio mexicano de la conservación se ha menospreciado tanto a la figura de Cesare Brandi como a la de Benedetto Croce, por estimar que sus propuestas son de corte historicista y arcaico, connotaciones que se asignan a ambos autores; curioso es que se critican haciendo énfasis en aquello que Croce y luego Brandi no consideraron en su desarrollo filosófico, pero casi nunca se alude a sus aportaciones. Existe una excepción para Croce, a quien el filósofo e historiador británico R.G. Collingwood (2004: 269) le parece un personaje crucial para la definición de la historia italiana, con una inteligencia filosófica sólida, de la que deriva su postura histórica como una ciencia descriptiva, como *contradictio in adjecto*, dado que equipara a la historia con el arte; estas cualidades podrían extenderse al trabajo de Brandi. Esto tiene grandes implicaciones, pues Croce definió que la historia no era una ciencia, como se definía en esos momentos por la escuela alemana, cerrando paso al naturalismo en boga desde del siglo XIX. A partir del pensamiento crociano se reconoce la definición de la historia como un conocimiento distinto al de la naturaleza, porque la historia no busca leyes, ni conceptos, porque no usa la inducción ni la deducción y no requiere demostraciones (Collingwood, 2004: 272). La historia narra y, con Croce y otros filósofos de la historia, transita a una independencia que le permite desvincularse de la filosofía y la ciencia. Con Brandi la conservación y Restauración transitan a la independencia del quehacer desde las artes plásticas o desde la ciencia, retomando la propuesta de comunión entre las disciplinas humanísticas y naturales, para la investigación e intervención de objetos culturales y obras de arte.

Brandi, aunque estudiante de Croce, se manifiesta lejano de los posicionamientos estéticos del empirismo inglés y del idealismo italiano; por ende, más cercano a la fenomenología husserliana, el pragmatismo de Dewey y a una tendencia hermenéutica, bajo la que opera la Restauración. El mismo Brandi menciona que conoce a Husserl desde su primer contacto con Jean-Paul Sartre, en 1939, cuando retoma la idea de la intencionalidad y permite remontar los presupuestos hegelianos hacia las ideas de Kant, Husserl y Heidegger, postura que fue fácil sostener dentro de Italia, pues en esa época, señala Brandi, nadie o muy pocos hablaban sobre fenomenología y existencialismo (Brandi en Catalano, 1998: 15).

Me parece que en términos generales podría señalarse que la fenomenología es una actitud intelectual de orden filosófico crítico, que retoma la experiencia vivida de manera intencional, como arranque de un proceso de conocimiento. Con la vivencia se produce un momento de conciencia que devela un vínculo entre el sujeto que está en disposición y el objeto con que se realiza la experiencia fenoménica. El objeto es una realidad percibida por el sujeto, quien pone entre paréntesis a ese mundo real y su creencia sobre la posibilidad de desvincularse del objeto. El sujeto realiza la epojé para ubicar la esencia del objeto que percibe.

Respecto de John Dewey, como pragmatista, éste sostiene que lo que se reconoce o llama realidad, incluso como mundo, es nuestro objeto de conocimiento, y por ello se encuentra en estrecha vinculación con el ser. Ese hombre transmuta a partir de su relación con diferentes eventos y visiones, pues aquello que observa, escucha y siente lo impactan y transforman en cada momento de su vida, habiendo en ello una experiencia individual y otra que es colectiva; esta última trasmina su forma de aproximarse a la realidad, por medio de aquellas cosas que le son enseñadas, lo que le permite asir lo que le ofrece su entorno para producir artefactos, usando su conocimiento y experiencia. En este contexto, el arte es experiencia.

Me parece contundente la expresión que de Dewey hace Jordi Claramonte en el prólogo a *El arte como experiencia*, pues señala que una de las características del pensamiento de Dewey es reconocer que la estética se sustenta en las necesidades del ser humano. Ésta “se delimita a partir de su funcionalidad vital, está conectada con los ritmos fundamentales de relación entre el ente vivo en su interacción constante y definitoria con su entorno” (Claramonte en Dewey, 2008: XIV). Esta vinculación constante sustenta la universalidad de la experiencia estética a la que alude Dewey, y que me parece, en mucho permea a Cesare Brandi.



JOHN DEWEY. Imagen: Dominio público.

También sería conveniente recordar que el análisis crítico fue una propuesta de Camillo Boito, que lo asociaba en parte al estudio histórico, para iluminar el conocimiento en el presente y el futuro (Boito, 2017: 33). Y que su relación respecto de la hermenéutica puede asociarse a la influencia de Heidegger y Schleiermacher, pero por el momento no tocaré estas influencias.

Sin afán de explicitarlo todo, pues eso merecería una investigación *per se*, aquí presento un esbozo interpretativo que pretende iniciar una clarificación de los autores antes nombrados y sus conceptos, que iré ubicando como sustentos a las ideas brandianas en beneficio de aquellos conservadores que quieran regresar a la lectura y ahondar en la comprensión de los conceptos de Cesare Brandi.

Definición de restauración

Dice Brandi que ninguna intervención, por mínima que sea, puede situarse sólo en el campo de la práctica, porque ello traiciona a los "presupuestos teóricos que guían nuestra acción, aunque nuestra conciencia los contenga sin darse cuenta" (Brandi, 2008: 97). De ahí que la Restauración implique una intervención en un objeto, acciones directas e indirectas, decididas a partir del uso de preceptos teóricos. Su definición de Restauración, dice que es:

el momento metodológico en el que la obra de arte se reconoce, en su ser o esencia física y en su doble naturaleza estética e histórica, en perspectiva a su transmisión a futuro. (...) La restauración entonces debe tener como propósito el restablecimiento de la unidad potencial de la obra de arte, tanto como sea posible, sin cometer una falsificación artística o histórica y sin borrar cualquier huella del paso del tiempo sobre ella (Brandi, 2005: 48-50).

Desglosemos la definición en sus distintos componentes. Restaurar constituye el momento metodológico. Pareciera haber aquí una clara alusión al pensamiento de Benedetto Croce, quien define a la estética desde una filosofía antipositivista y antimetafísica, como el momento metodológico de la historiografía. Se trata de una idea que elabora en el capítulo de "Filosofía y metodología, en teoría e historia de la Historiografía" y que recupera en su *Breviario de estética* (1985: 116). En el capítulo "Iniciación, periodos y carácter de la historia de la estética", apartado III, tras bosquejar la historia de la estética, la subdivide en cuatro periodos. Éstos, menciona, son los mismos que para la filosofía moderna, una nueva filosofía que se define como "el momento metodológico de la historiografía". Croce señala que le importa "enunciar la coincidencia de la estética con la filosofía" (Croce, 1985: 116), y por ende con la historia. De aquí se deriva la posibilidad de considerar que la estética es filosofía. Así, para Brandi, hablar de Restauración es pensar en filosofía. Con ello se asume que en los tres casos opera la necesidad de un momento metodológico vinculado al estudio y la reflexión, a la interpretación de las huellas del pasado que han llegado hasta nosotros en diversos tipos de testimonios.

Vale recordar que Brandi señala que intentó llegar al concepto de Restauración por deducción del concepto de arte, por lo que asumo de nuevo la influencia de Croce, no sólo por lo señalado en tanto al momento metodológico, sino también porque Croce ubica al "paleógrafo y el filólogo, restauradores de textos en su física original, y el restaurador de cuadros y de esculturas [que se esfuerzan] por conservar o devolver al objeto físico toda la energía primigenia", mediante la reintegración de los faltantes trabajando el lado de la interpretación histórica, "la cual revive a los muertos [pues] completa los fragmentos".⁴ Esto es que por medio de la interpretación de aquello que es ilegible, se busca la unidad primigenia de la obra, para volverla a hacer legible. Aunque se encontrará esta misma expresión: hacer legible la obra, en Philippot y en Brandi, habría que recalcar que, para ambos, la restauración de una obra de arte trasciende la filología y el historicismo, planteando un momento de conciencia y reconocimiento del fenómeno como experiencia estética, en el que se define hermenéuticamente el acto de creación y el de la fruición. Y que cuando se alude a la unidad primigenia, ésta para Brandi será el original de la obra de arte, o estado inicial en Philippot; se define que ella sólo será una idea u horizonte del pasado al que hay que aproximarse en concepto, nunca en materia, porque ésta se ha transformado de manera natural al envejecerse. Esto da sustento a un concepto de restauración historicista hermenéutico, trasladado de la estética por Brandi.

Pero, ¿qué implica ese momento metodológico? Croce asume que la filosofía no se puede pensar sin dos elementos fundamentales: lo histórico y la historiografía, procesos que representan el momento inseparable que ocurre durante la reflexión filosófica, y que implican el reconocimiento del pasado y un proceso metodológico condicionado por lo histórico (Croce, 1939: 253). El autor continúa señalando que, en la historia de la filosofía, que es la historia del pensamiento, se observa el contraste y la lucha incesante del conocimiento crítico (que también llama filosofía del espíritu). Ahí parece operar una unidad entre filosofía e historia, donde el juicio histórico es también una unidad entre lo reconocido de manera individual y aquello que deviene universal, de sujeto y predicado, de representación y concepto. Con ello trata de mostrar que ahí no está el juicio puro, sino en aquel que sucede desde la historia, momento en el que se origina el problema del conocimiento (Croce, 1939: 267), de índole histórico.⁵

⁴ Definiciones que se encuentran en *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*, y en *La poesia*, referidos en Catalano (1998: 13).

⁵ Véase Piñón Gaytán (2002).

En la metodología de Croce se propone una dialéctica, distinta a la hegeliana, de los opuestos que se reconfiguran, en síntesis, porque para él esa dialéctica se funda en estados diferentes que requieren una acción en constante movimiento; se trata de una bipolaridad desde la cual hay que ejercer un juicio crítico de la *doble naturaleza estética e histórica*, que situará Brandi para el caso de la Restauración de la obra de arte. El momento metodológico en Brandi se instala en los principios teóricos más que en lo empírico-práctico (Brandi, 2005: 80), y se sitúa en un proceso dialéctico crociano, soportado en la reflexión del restaurador frente a la materia e imagen, lo histórico y estético, creación y recepción; se trata de un juicio que se funda en el presente para pensar el pasado, para producir conocimiento sobre la obra de arte y un estado de conciencia sobre su existencia. Quizá haya que recordar que en un juicio se priorizan elementos por sobre otros; los primeros componentes cobran relevancia única, en función del espacio y el tiempo en el que se analizan; los segundos factores suelen quedar en el olvido. Entonces, el juicio se construye con base en las pruebas documentales (entendidos en su sentido amplio para los restauradores, como huellas que son evidencias indirectas de un acto pasado), en explicaciones e interpretaciones.⁶

La relación entonces de la filosofía, como pensamiento o reflexión, no puede ser más que metodología de la historiografía, con esclarecimientos de las categorías constitutivas (estética, lógica, economía y ética) de los juicios derivados de la interpretación histórica, por lo que se entiende que la metodología no es empírica (Croce, 1916: 308) tal cual la ubica Brandi, y responde en contra de la tendencia que mira los fenómenos desde la metafísica. Con ello hay un tránsito a lo concreto del fenómeno, que se encarna, por ejemplo, en una obra de arte en el caso de la estética croceana y de ahí a la Restauración brandiana. En ambos casos se busca que el fenómeno no se entienda de manera mecánica o desde el positivismo, porque hay en ello una vivencia histórica. La veta filosófica a la que recurre Brandi sugiere la presencia de sujetos como receptores que dialogan con la vivencia histórica de manera hermenéutica, o se ponen en disposición fenomenológica frente a ella. Se trata de reflexión que culmina en conocimiento; éste es el momento metodológico. Momento que se da en un presente que reclama la resolución de ciertas necesidades o requerimientos, que se resuelven dando lugar al acontecimiento fenomenológico, para transitar al pensamiento, al conocimiento, a la interpretación y a la acción.

En ese momento metodológico, como lo llama Brandi, se produce el reconocimiento de un objeto a partir de la creación artística, que es la obra de arte como tal. Sin embargo, considero que es Philippot quien explicita ese momento metodológico, desarrollándolo en su texto *Filosofía, criterios y pautas* (1973). Es curioso que, a pesar de su amplia producción teórica, parece que Philippot no tiene una definición de la Restauración, lo que me hace pensar en que retoma el concepto de Brandi para definir la metodología de la Restauración moderna y crítica, enfocada en el caso de Brandi a la obra de arte, o al objeto patrimonial, como propone Philippot.

En cuanto al reconocimiento, éste se entiende en Brandi como proceso de un acto intuitivo, que se da en la conciencia individual, cuando la obra de arte se devela; ya en sus primeros ensayos, Croce define al arte como una visión intuitiva y representación de lo individual; ambos conceptos los emplea Brandi. A ese reconocimiento lo considera una situación de orden individual, vinculada al momento creativo, que surge como resultado de un juicio intuitivo, pero también al momento de recepción o fruición, cuando entra al mundo de la vida. Es decir, no podría hablarse de Restauración si se realiza en un momento creativo, ni en alguna otra etapa de su vida como objeto, sin que haya habido primero un reconocimiento de la obra de arte como tal en la conciencia de quienes ejecutan la intervención.

⁶ Vid. *infra* el último apartado de este texto, relativo a las instancias.



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

En este acto brandiano habrá un punto de vista fenomenológico, de tinte husserliano, que va más allá de la apariencia de la obra de arte, porque ella es experiencia en el mundo de la vida, experiencia estética en la que confluyen objeto y sujeto. Además, está la influencia de Croce, quien propone al arte como formación perene de juicio, de concepto y de representación de ese juicio; la intuición es pensamiento, pasión, sentimiento que se encuentra contenido en la forma en que está representada en la obra de arte, y ése es su carácter peculiar (Croce, 1985: 119-121). Con ello se desmarca de considerar al arte sólo como un medio para dar y recibir placer, señala Collingwood; o de ser representación de hechos naturales, o construcción y goce de relaciones formales (Collingwood, 2004: 269). También se reconocen ecos del pensamiento deweyano, al mencionar que "la fase de reflexión en el ritmo de la apreciación estética contiene el germen de la crítica, y la crítica más elaborada y consciente no es sino su expansión razonada" (Dewey, 2008: 104). Por ello pienso, Brandi transita entre lo histórico y lo estético en tensión dialéctica, ejercicio filosófico y metodológico que conlleva un conocimiento crítico reflexivo. Entonces, el momento de reconocimiento es único en el proceso crítico, intuitivo e individual, tanto para el creador como para el espectador-receptor, y para el restaurador que busca legitimar un momento específico para su intervención, que es, según Brandi, el del tiempo actual.

Al hacer un juicio crítico se interroga el acto creador, retomando los señalamientos de Croce; incluso se pone en juego el análisis de las intenciones y los sentimientos que el autor puso en la creación de la obra, los cuales son reconocidos-interpretados a partir de su obra, desde una experiencia estética, que se da en la conciencia fenomenológica individual, en el momento actual (Catalano, 1998: 37). Este análisis y esta interpretación deben hacerse en el presente, desde el espectador o receptor, desde el restaurador. Ahí, la conciencia construida da al restaurador razón de la consistencia física de la obra de arte que será restaurada; un juicio de valor con el que se evidencian la técnica de la creación, la idea, la recepción en el presente y las transformaciones o los deterioros que sufre la obra, “proceso filosófico y científico, que es el único capaz de clarificar la autenticidad con la que la imagen fue transmitida a nosotros y el estado de su materia” (Brandi, 2005: 80), y su doble polaridad estética e histórica, que se ponen en juicio, en orden a su transmisión a futuro. Cabe puntualizar que, para Brandi, la autenticidad es una suma de factores, elementos y evidencias que se encuentran en la obra de arte, desde su momento creativo hasta el presente, en el que se funda la reflexión profunda de esas huellas y que sustenta la decisión crítica, con base en la interpretación del restaurador.

Asimismo, los juicios pueden ser universales o individuales, señala Croce; en ambos hay razones para ser lo que son, y ambos son inseparables en una cognición real, porque lo universal encarna en lo individual (Collingwood, 2004: 273). Esto trae a cuento la idea de que la tradición, el contexto social, político, económico, en el que se desenvuelve el artista le ofrece referentes teóricos y prácticos, de entre los cuales elige aquellos que le parecen pertinentes para construir su idea y crear la obra; estas alusiones pasan a veces íntegras como parte de una tradición que se mantiene, y otras se reconfiguran según la creatividad, el estilo o el gusto al que satisfacen; van de lo universal a lo individual. Éstos también son juicios que se manifiestan por medio de la obra de arte (u objeto cultural) y que el restaurador debe aprender a leer, interpretar, apreciar y respetar, basado en la recolección de información y en la reflexión constante, para aproximarse a certezas provisionales sobre su valor semántico y su naturaleza figurativa.

Así, la Restauración se presenta como la actualización de la obra de arte, que posee dos aspectos reconocibles: la posible reconstitución de la semántica auténtica del mensaje o sustancia, y el tratamiento que se ejerce sobre la materia constitutiva de la obra de arte. Ambas fases no siempre se dan en un orden cronológico (Brandi, 2005: 77). Esto es claro para los restauradores que hemos experimentado tal situación; aunque existe una fase primaria de reconocimiento de la materia y la sustancia del objeto por restaurar, es evidente que la proximidad constante, la comunión que se produce tras el paso de los días, junto con los procesos de investigación y discusión con especialistas en distintas áreas de conocimiento van provocando otros sentidos a las observaciones realizadas, dando respuestas a las preguntas, iluminando la conciencia, haciendo más claro el sentido de la imagen y la materia presentes en el objeto cultural, sin que las etapas y sus construcciones tengan que separarse o analizarse en un orden específico.

Obra de arte y monumento

Brandi menciona que la obra de arte es un objeto único derivado de la irreplicable singularidad de sus eventos históricos (suma de momento creativo, etapas de transición en el tiempo y momento de recepción actual); de ahí que cada caso que se restaure deberá ser considerado como uno particular. Aquí resuenan los planteamientos de Dewey, quien refiere que la materia es del mundo común, y aunque no pertenece al yo, se emplea para expresar, y esa “manera de decirlo es individual, y si el producto es una obra de arte, [es] irreplicable” (2008: 121), dado que la obra de arte no está hecha en una máquina; entonces, aunque existan muchas obras con

un mismo tema, sus sustancias serán distintas, porque los cambios creativos son inevitables, dado que cada quien experimenta las cosas desde su cultura y personalidad (Dewey, 2008: 124). Esto puede pensarse desde el aura benjaminiana, dada por la presencia de la genialidad; o desde entender que la obra de arte es un producto de la actividad humana que tiene una manifestación sensible de la idea, la cual se experimenta por un receptor. La obra de arte es representación externa sólo si está en condición de interiorizarse como obra de arte en sí, que subsiste en la materia: tela, tabla, mármol y color, pero nunca será una manifestación absoluta (Brandi, *Carmine*, 1991: 71, en Catalano, 1998: 38); ello remite a la necesidad de experimentarla fenomenológicamente, e incluso interpretarla desde la hermenéutica.

Desde la recepción, es entendida por Brandi como un producto especial de la actividad del hombre, distinguiéndola entonces de otros objetos culturales. Es obra de arte debido a que hay en ella un reconocimiento individual, particular y consciente, el cual, señala Brandi, es inusual porque debe ser realizado de manera continua (Brandi, 2005: 47), en una suerte de recreación individual, a la manera en que lo plantea Croce, desde la experiencia y los juicios producidos para validarla. Aquí la experiencia, según Dewey:

significa una completa interpenetración del yo y el mundo de los objetos y acontecimientos. En vez de significar rendición al capricho y al desorden, proporciona nuestra única posibilidad de una estabilidad que no es estancamiento, sino ritmo y desarrollo. Puesto que la experiencia es el logro de un organismo en sus luchas y realizaciones dentro de un mundo de las cosas, es el arte en germen (...) contiene la promesa de esa percepción deliciosa que es la experiencia estética (2008: 21-22).

Brandi trata a la obra de arte aplicando la fenomenología, cuando la obra se somete a una epojé (Brandi, 2005: 90). Se trata de suspender la visión de la cosa para entrar en los contenidos que aparecen en la conciencia. Evidentemente hay en ello un eco de las ideas de Husserl, con base en que la fenomenología es una ciencia en la que convergen disciplinas, con un método y una actitud intelectual de índole filosófica (Husserl, 2015: 31). El mundo real percibido por el sujeto transita a un momento de desapego, de separación de la realidad, de la materia del objeto e incluso de sus conocimientos previos, para vivir la experiencia. La epojé es una suspensión de la creencia, de que existe una realidad independiente del sujeto, en virtud de que éste no puede dejar de captar o sentir el mundo, pero sí puede suspender el cuestionamiento de la realidad de aquello que capta, por lo que se trata de una duda metodológica. La suspensión ofrece, también, la posibilidad de pensar que la realidad no es independiente del sujeto que la recibe, porque es el sujeto quien está dispuesto a quedar impactado por ella, porque siempre recibirá al objeto a partir de lo que el sujeto piensa o elabora como conjetura; no es una relación dada a partir de lo que el objeto pone en juego. Continúa la reducción eidética, cuyo objetivo es descubrir qué es lo que realmente hace que la cosa sea lo que es; es decir, se trata de buscar la esencia (*eidós*) de la obra de arte o del monumento, la cual no está en la materia de la obra de arte. Entonces, desde esa suspensión del pensamiento es posible reconocer la esencia universalmente válida que manifiesta la obra de arte y que permite hacerse visible en la conciencia; ello implica una forma de poner en duda, de esperar una epifanía o intuición, una aparición única para cada individuo; por lo tanto, su recepción y reconocimiento tendrán formas distintas.

La idea de la obra de arte como un objeto de experiencia en el mundo vivo, una cosa que se presenta frente a nuestra conciencia, está dada desde que entra en nuestra percepción y en nuestra vivencia-experiencia. Su esencia se acepta y no se cuestiona, en lugar de pensar en un objeto de arte que declina hacia una objetividad genérica (Brandi, 2005: 90); por tanto, no puede ser suma de materiales y tecnologías que no consideren la percepción y la experiencia. No obstante, pragmáticamente todo: su esencia, su composición material, su condición y su presentación, que puede corresponder a lo museable en tanto obra de arte, debe ser analizado.

En algunos textos, Brandi recurre al concepto de *astanza*, el cual, según Anzellotti, es un neologismo creado por Brandi para describir una base estética de la percepción de la obra de arte; para describir un aspecto de la obra, que es la presencia epifánica que sorprende a la existencia, como presencia o ausencia, como apariencia sin esencia, que por lo tanto permanece fuera del tiempo y del espacio:

En otras palabras, la astanza es una cualidad intrínseca del arte que trasciende la existencia y el tiempo, que se conforma de una eternidad inmutable. La temporalidad de la astanza se condensa en un hic et nunc, una eternidad que es la realidad de la participación conciencia-obra. La astanza es ese momento en que una expresión artística –o debería decir la realidad pura del arte– se presenta en la conciencia, condensada en una imagen (...) la conformación de una forma de un indefinible, la constitución de presencia de una ausencia, una muestra del lado oscuro del mundo, una constitución de figura de un infigurable. Es evidente, por tanto, cómo la astanza está ligada a ciertas formas de percepción de lo dado –discusión que ocupa toda la segunda parte de la Teoría general de la crítica– y a la relación entre los elementos que componen su “objeto”. Entre las diversas artes que analiza Brandi en relación con las cuatro formas de citas [o ejemplos] que identifica (lingüística, signo lingüístico ligado a la citación óptica, óptico, audio) (...) junto con el teatro, el mimo y el cine, entran en la astanza a través del signo lingüístico relacionado con las citas ópticas (Anzellotti, 2016: 56-57).

Por todo esto Brandi asume que en la obra de arte que se restaura existen dos tiempos, el de la creación y el de la recepción, impugnados por los momentos intermedios que hablan de sus historias y sus contextos, de sus transformaciones naturales y derivadas de su interacción con el ser humano que las usa, disfruta, refuncionaliza, cambia y custodia, hasta que llega a nuestro presente, el momento de la Restauración.

Por su parte, el concepto de monumento que aparece en su texto “La inserción de lo nuevo en el viejo” (Brandi, 2019: 51-56) se refiere, en términos muy rieglianos, a cualquier expresión figurativa, lo que incluye arquitectura, pintura, escultura; incluso lo que se interpreta como un sitio, conformado por el medio ambiente y el espacio creativo. Si recordamos el planteamiento de Riegl, en *Culto moderno a los monumentos*, veremos que el monumento es cualquier objeto creado por el hombre, que permite recordar ciertas hazañas o destinos individuales, a los cuales el hombre moderno asigna un valor. Estos monumentos son de carácter histórico, categoría amplia que subsume a los demás tipos de monumento (antiguos, intencionados y no intencionados). El monumento posee un núcleo de concepción histórica, cuyo sentido está en ser producto de la “actividad humana y todo destino humano del que se nos haya conservado testimonio o noticia [por lo que] tienen derecho, sin excepción alguna a reclamar para sí un valor histórico” (Riegl, 1987: 24). Como se recordará, también todo monumento histórico es un monumento artístico, porque se entiende que siempre habrá en cada objeto un estilo que pueda identificarse, una forma, un material que da cuenta de un momento creativo, resultado de un estadio de las artes plásticas único e irremplazable; de ahí que la frontera entre monumento histórico y artístico sea imposible definir desde su perspectiva. Es por ello inevitable pensar en sugerencias rieglianas en las ideas brandianas, en torno a los conceptos del arte con cualidades artísticas definidas y condición histórica que conforma la bipolaridad de Brandi que rememora los polos: de lo histórico y lo artístico del monumento en Riegl; aunque este último transita de Brandi a lo estético.



ALOIS RIEGL. Imagen: Dominio público.

La obra de arte o el monumento deben reconocerse, hecho que no debe asumirse como una rendición al capricho en el acto de interpretación activa que el ser hace del mundo, en el que ocurre la experiencia estética como producto de las luchas y realizaciones que acontecen entre el ser y el mundo de las cosas; quizás este concepto haya sido tomado de Platón. Si así fuera, se puede asumir que ese mundo contiene las cosas materiales, físicas, que traspasan con el tiempo, frente al mundo de las ideas. En este sentido, sin los procesos de recreación y reconocimiento, la obra de arte sólo es tal en potencia, como señala Dewey, porque el reconocimiento sólo se produce en la conciencia. No obstante, también implica un juicio para definir que el objeto es arte; en él no sólo vale lo material, sino la forma en la que la obra de arte como tal se ofrece a la conciencia individual (Brandi, 2005: 48) como experiencia.

Philippot (1966: 3) menciona que la experiencia de la obra de arte consiste en la comparación entre el estado actual y la representación vivida, de la imagen original, apareciendo el círculo hermenéutico no cerrado, móvil y vicioso, en el que se circula y se dialoga de manera constante, para afinar y ampliar los horizontes y producir nuevos conocimientos. El tránsito hermenéutico permite reconocer la obra de arte como tal; ésta puede eximirse del mundo fenomenológico y transitar al mundo real, en relación con el reconocimiento que ha tenido lugar (Brandi, 2005: 90) para comprenderla, lo que implicará percepción, búsqueda de la esencia, conciencia, reconocimiento e interpretación.

Como se aprecia, la concepción brandiana de la obra de arte implica una gran cantidad de conceptos, que difícilmente se reconocen como elementos por considerar en el uso de la teoría brandiana, básicamente porque no se analizan a profundidad o se asume una comprensión de éstos fundada en el sentido común.

Desde la década de 1970, en México se trasladan las nociones de obra de arte hacia el patrimonio cultural, desdeñándose la idea de intervenir en el arte debido al gran impacto de la antropología en la regulación y legislación del patrimonio cultural de la nación. Esto abrió infinitas posibilidades para la conservación, aunque en algunos casos ha dejado a la obra de arte en indefensión, al no ser reconocida como algo único, derivado de la intención y la acción creativa de un hombre en un cronotopo específico, que puede provocarnos una experiencia estética. La obra de arte, como cosa del pasado, es siempre presente; siguiendo a Benedetto Croce, es materia e imagen que se transforma con el tiempo; es obra que vive potencialmente en la experiencia del individuo que la recrea, concepto sustentado en los preceptos de Dewey, única e irrepetible en términos brandianos. En ella, “las oposiciones de individual y universal, de subjetivo y objetivo, de libertad y orden, que han mareado a los filósofos, no tienen sitio (...). La expresión como un acto personal y como un resultado objetivo, están orgánicamente conectadas entre sí” (Dewey, 2008: 94), donde, asegura Brandi, coexisten materia e imagen.

Materia e imagen

La materia puede ser definida como estructura y apariencia, como un medio que contiene el mensaje de la imagen; ambas, materia e imagen, son dos caras de la misma moneda. Apariencia y estructura representan las dos funciones de la materia en una obra de arte, y su distinción, por ejemplo en una pintura de caballete, es muy sutil, dado que ambas procuran la imagen de ésta. El tipo de soporte seleccionado ofrecerá a quien produce la representación una apariencia distinta que provoca experiencias estéticas diferentes; una madera enfibrada producirá texturas que no estarán en una pintura sobre lámina. Entonces, se puede decir que la estructura, respecto de lo que señala Brandi, es básicamente lo que corresponde al soporte; por ello señalará que cualquier cosa que haya que cambiar en esta materia-estructura, se puede realizar, pues en principio ello no afectará a la obra de arte. No obstante, es cuestionable su argumento en función de la explicación previa.

La materia-aspecto está constituida por los elementos que se colocan sobre el soporte y que conforman la imagen, que es lo que está representado por medio de la materia; esta materia-aspecto no debe modificarse en una restauración. Si por causa de algún deterioro la materia está comprometida, siempre debe prevalecer el aspecto por sobre la estructura (Brandi, 2005: 51), porque es ella la que da razón de ser a una obra de arte, no su estructura. Esto no puede implicar nunca el desprecio por esa materia-estructura, porque es huella histórica, testimonio con valores histórico-artísticos, como lo concebía Riegl, y testimonio histórico tecnológico asociado al momento creativo. Según Dewey, la forma y la sustancia (materia e imagen) son indivisibles, dado que “la obra misma es materia transformada en sustancia estética” (Dewey, 2008: 123). Según él, tanto el crítico como el teórico trazan distinciones entre ellas sólo con fines de análisis del producto artístico; pero subraya que el acto creativo es lo que es a causa de cómo fue hecho; ahí no hay distinción “sino integración perfecta de la manera y el contenido, la forma y la sustancia” (Dewey, 2008: 123).

Derivado de este planteamiento, podríamos suponer que Brandi emplea a Dewey y agrega que se trata de una evidencia histórica, como Croce lo planteó. Para Croce, según Collingwood, hay una identidad entre arte e historia, porque el arte narra o representa lo posible, mientras que la historia narra o representa lo que ha sucedido en realidad; Croce aclarará, tiempo después, que en una representación artística, lo real se distingue dialécticamente de lo posible a través del pensamiento, por lo que entonces es mucho más que representación o intuición artística; es concepto filosófico y por ende es juicio y tiempo representado, universal e individual, pura intuición (Croce, aludido por Collingwood, 2004: 271).

Como vimos, Dewey reconoce la presencia de sustancia y forma como elementos constitutivos de la obra de arte; conceptos que Brandi recupera tal cual. Al describir la materia, Brandi señala que es la forma material de la obra de arte la que se restaura: "only the material form of the work of art is restored". Como se enuncia, no se trata sólo de intervenir directamente sobre la materia de la obra de arte; se alude a la forma material, en la que están implicadas la sustancia, la forma y la imagen de la obra de arte. Para quienes hacen una lectura superficial del texto *Teoría de la restauración* de Brandi, la Restauración se ejerce sólo sobre la materia, como un dogma por seguir, sin reflexión crítica. Como ejemplo surge el cuestionamiento siguiente: ¿Cómo puede intervenir la materia de un relieve escultórico sin considerar su forma? Para ello Brandi enuncia que una investigación fallida sobre la materia puede derivar en problemas que provocan errores y la destrucción del objeto. El ejemplo que emplea es el mármol de cantera que es idéntico al mármol de una escultura, cuando el material se ha convertido en el vehículo para la imagen; en el primer caso se trata de un carbonato de calcio; en el segundo, el mismo material que ha llegado a ser historia, gracias a la transformación que produjo el hombre, que ahora es imagen. En este último caso, la materia posee dos funciones: ser estructura y apariencia, estando la primera subordinada a la segunda. Aunque se sepa el tipo de material y se extraiga del mismo lugar, no se justifica hacer una copia del objeto; aquí el autor es enfático en señalar que ésa sería una acción distinta de la reconstrucción y la Restauración. La copia, aunque sea del mismo material, será un producto de su tiempo, no del pasado, y por ello será diferente de aquel considerado un monumento; y sólo podrá ser estimada como una falsificación histórica y estética.



GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL. Julius Ludwig Sebbers. Imagen: Dominio público.

Dialécticamente, aunque la imagen es lo que ocupa la imaginación del espectador, señala Brandi, un análisis completo de la obra debe atender la apreciación y la comprensión de los materiales empleados, que son el medio para obtener el fin, que es la imagen. Menciona a Hegel, como esteta idealista, corriente que se negó a considerar la materia; y expone que incluso Hegel no pudo evitar referirse a la materia como algo externo y dado:

a la esencia misma le es esencial la apariencia; la verdad no sería tal si no pareciera y apareciera, si no fuera para alguien, para sí misma tanto como para el espíritu en general. Por eso no puede ser objeto de reprobación la apariencia en general, sino sólo el particular modo y manera de la apariencia en que el arte da realidad efectiva a lo en sí mismo verdadero. Si, en relación con esto, la apariencia con que el arte crea para el ser ahí sus concepciones debe ser determinada como ilusión, entonces esta reprobación halla ante todo su sentido tanto en comparación con el mundo exterior de los fenómenos y la limitada materialidad de éste como en relación con (...) el mundo interiormente sensible (Hegel, 1989: 12).

Sin embargo, lo que Brandi asegura es que la forma material debe ser examinada con la mayor profundidad, dado que es un hecho que cualquier imagen se basa en medios físicos para manifestarse, lo cual significa que no es un fin en sí misma, y no nos excusa de considerar cómo se utilizan los materiales y cómo esto se relaciona con la imagen (Brandi, 2005: 51). Aquí traigo a cuento la propuesta clarificadora de Paul Philippot, que señala que la materia es a la que se le ha confiado la transmisión de la imagen (1966: 1). Por su parte, Brandi en *Carmine* señalará:

El objeto es la matriz de la imagen (...) pero, tan pronto como la imagen desaparece (...) la constitución del objeto es un acto de síntesis de la conciencia, con el cual la conciencia se constituye a sí misma como imagen [por lo que] conciencia e imagen [del objeto constituido] vienen siendo lo mismo (...) lo que queda de la imagen es la sustancia cognitiva de la imagen [idea o sustancia] (...) la imagen, formulándose a sí misma, se revelará como forma, y no podrá haber forma que no sea imagen o imagen sin forma (...) el traslado del objeto a la forma tiene un nombre, y se llama estilo (...) [como] procedimiento mismo por el cual el artista del objeto llega a constituir el símbolo, para hacerlo externo, fijo, inalienable a la forma (Brandi, citado por Catalano, 1998: 36).

Entonces hay una relación directa e inevitable entre el mundo interior y el mundo sensible, la idea o sustancia, y el mundo externo que es la materia; confluyen en la esencia de la obra de arte, que es experiencia para quien la recibe. De ahí que sea absolutamente incongruente pensar que sólo se restaura la materia. Porque el arte siempre roza la contingencia entre su contenido y la materia. Brandi sugiere que sería incorrecto asumir la materia desde una posición ontológica, porque se trata de un fenómeno como experiencia.

Así, la concepción de la materia no debe limitarse a la consistencia física de la obra, porque existen elementos, como las condiciones de iluminación, específicos para cada obra, los cuales permiten la manifestación de la imagen. De ahí que condene que las obras sean removidas de sus lugares de origen, pues ese medio físico y ambiental del entorno es parte de la materia, permitiéndole transmitir su imagen. La naturaleza física, que alude a la materia, representa también el lugar donde se manifiesta la imagen, porque asegura su transmisión al futuro y asegura la recepción en la conciencia humana de la imagen (Brandi, 2005: 49). La materia, entonces, no es sólo aquello que puede tocarse, medirse y cuantificarse; su conceptualización conlleva una representación del tiempo y del espacio, en sus tres grandes momentos: creación, transcurrir y actual. Fenomenológicamente hablando, la materia transmite, posibilita la epifanía de la imagen, cercano al juicio de belleza: “quod visum placent”, como señalaron los escolásticos, dice Brandi. Aquí parece haber dos tradiciones de pensamiento: la fenomenología husserliana, que define que las cosas o los cuerpos se perciben materialmente “en el nexo de la experiencia material, la naturaleza que en ella se constituye se conoce en su estructura espacio-temporal-causal unitaria” (Husserl, 2014: 12); y la escolástica, que hace eco en santo Tomás Aquino en la *Suma Teológica*; ahí, en “Objeciones”, artículo 4, apunta:



EDMUND HUSSERL
Imagen. Dominio público.



SANTO TOMÁS DE AQUINO.
Imagen: Dominio público.

1. Se canta al bien por bello. Pero lo bello tiene razón de causa formal. Por lo tanto, el bien tiene razón de causa formal. (...)

Solución (...) Primero, la forma por la que es ser; segundo, la fuerza efectiva por la que se convierte en ser perfecto (como dice el filósofo en IV Meteor, nada hay perfecto si no puede hacer algo semejante a sí mismo); tercero, la razón de bien por la que en el ser se fundamenta la perfección.

Respuesta a las objeciones: 1. A la primera hay que decir: Lo bello y el bien son lo mismo porque se fundamentan en lo mismo, la forma. Por eso se canta al bien por bello. Pero difieren en la razón. Pues el bien va referido al apetito, ya que es bien lo que todos apetecen. Y así, tiene razón de bien, pues el apetito es como una tendencia a algo. Lo bello, por su parte, va referido al entendimiento, ya que se llama bello a lo que agrada a la vista. De ahí que lo bello consista en una adecuada proporción, porque el sentido se deleita en las cosas bien proporcionadas como semejantes a sí, ya que el sentido, como facultad cognoscitiva, es un cierto entendimiento. Y como quiera que el conocimiento se hace por asimilación, y la semejanza va referida a la forma, lo bello pertenece propiamente a la razón de causa formal.

Aquino señala que lo bello deriva o se asocia al bien; aquello que es bello agrada al ser percibido, y existe un ser que percibe la cosa bella y se deleita con ella al verla. El sentido es una facultad cognitiva, algo que se le da al ser como entendimiento, señala santo Tomás. La belleza depende de la forma y la adecuada proporción, en lo que parece seguir a Aristóteles. Con la creación humana se enaltece la obra de Dios, pero nunca se está a su nivel de grandeza

creadora. En el texto de Aquino se reconoce una triada de perfección entre el bien, la belleza y la verdad; es en el bien donde quedan subsumidos la forma y lo bello. Pero lo bueno y lo bello tienen referencias diferentes: lo bueno se asocia al apetito y lo bello al entendimiento a partir de agrandar a la vista, de deleitar en proporciones, medidas, y semejanza a la forma; también está en vínculo con la forma y el fin. Entonces, lo bello a lo que se refiere Brandi se asocia al entendimiento, a la forma y a lo sensible, a lo que produce placer.

Quizá vale la pena preguntarse si esto sólo es válido para la obra de arte. Al respecto, Argan señaló en 1947, que la conservación no sólo se ejerce sobre la materia, sino también sobre el valor de una obra, por lo que la acción de conservación deberá enfocarse a regresarlo a una condición de visibilidad, que consienta la lectura y la valoración de todos los elementos formales (Catalano, 1998: 19). Propuesta que parece haber sido definida en conjunto con Cesare Brandi. Yo considero que todos los objetos que se reconocen como producto de la acción del hombre, implican tanto una parte material, transformada por él, y poseen una forma en particular que es una idea configurada en imagen o aspecto, sin que por ello estos objetos tengan la cualidad de ser obras artísticas.

Si bien la obra de arte es experiencia, es un ente irreplicable, singular; es evidencia histórica, forma-sustancia o idea que se experimenta; materia como estructura y como apariencia o imagen, ¿dónde quedan otras expresiones culturales? Para Philippot, la imagen es aquello que queda encarnado en la materia, no sólo de la obra de arte; está en cualquier objeto de la actividad humana que por su significación se convierte en un referente histórico cultural. Mientras que para Dewey, la forma se delimita a partir de su función, la cual se encuentra vinculada con su contexto y sus ritmos, igual que como lo consideraron Brandi (2005: 90) y Philippot (1973: 11); si hay un vínculo a su contexto, éste debe desentrañarse en dos momentos: el contexto creativo que ofrece cierta materia a su disposición, y el contexto actual de uso, que concibe en el objeto diversos significados, no siempre vinculados a la materia. Incluso Dewey (2008: 322) reconoce que el problema de la reflexión filosófica no concierne a la presencia o ausencia del material objetivo, sino a su naturaleza y a la manera en como opera en el desarrollo de una experiencia estética, porque el medio de expresión en arte no es ni objetivo ni subjetivo (Dewey, 2008: 324), es la materia de una nueva experiencia en que sujeto y objeto cooperan de tal manera que ninguno tiene existencia por sí mismo. Desafortunadamente, esto no se había discutido en el ámbito mexicano, sino hasta hace poco; mientras que negar la presencia de obras de arte sigue estando presente en nuestro contexto, definido desde la década de 1970 como un territorio del patrimonio cultural.

Unidades

Se entiende que, para Brandi, la "unidad" de la obra de arte es cerrada e intuitiva. No se trata de una unidad orgánica funcional, como la que posee un cuerpo vivo "de la naturaleza". Si se mira a un gato de perfil, se sabe que del otro lado habrá un ojo igual al que miramos; ésa es la unidad orgánica funcional, la cual no aplica en una obra de arte porque ésta se considera una recreación artística, que pudo no haber considerado colocar los dos ojos en el gato representado; o bien, si uno de los dos estuviera perdido, no sabríamos a ciencia cierta si los dos ojos son del mismo color. La obra de arte tiene partes que no son autónomas en sí mismas, sino que tienen un valor dentro de un ritmo formal y de sentido, que se reconoce como "unidad visual". El valor de cada parte se subsume en la obra misma. Plotino señaló que todo aquello que es informe o amorfo es feo, por lo que queda exento de razón divina; la forma, entonces, se compone mediante la razón, por lo que posee cierta divinidad y por lo tanto es bella. Esta forma es unidad de partes, y sólo así será bella; mientras que las partes de esta unidad sean bellas, formarán un todo (Plotino, 1992: 2-9); conceptualización que ya había definido Aristóteles como "el todo es más que la suma de sus partes". Ésa es la unidad cerrada, una totalidad y no un todo como suma de partes.

La unidad implica ver al objeto de un tajo; es decir, no verlo en partes, sino percibirlo todo de manera simultánea. Según Husserl, la naturaleza material se presenta como algo cerrado, y conserva su unidad no sólo en el contexto de la experiencia teórica, sino también en el pensamiento de las ciencias naturales materiales (Husserl, 2014: 139). Esto da sustento a la idea brandiana. Paul Philippot ofrece más pistas al respecto, pues señala que la unidad original es una idea imaginada desde la unidad actual conformada por la materia alterada, por lo tanto, objetivamente demostrable, que posibilita la experiencia con la obra de arte. El objeto, según su coherencia formal, denuncia por sí solo los daños sufridos (Philippot, 1966: 2). Por ejemplo, al realizar una limpieza desde el punto de vista crítico, se buscará un equilibrio que sea lo más fiel a la unidad original, que implica a la unidad estética de la imagen original, definidas ambas desde una interpretación crítica de cada caso. Nunca se pretenderá llevar la materia a su estado original, porque éste sólo es un referente para definir el nivel de cambio que se dará con la Restauración. Así, la unidad para Paul Philippot es el primer momento de análisis en el reconocimiento del objeto, sin importar sus dimensiones; se trata de un todo que reúne las partes que poseen relevancia artística en su conjunto, y por tanto no debe ser desmembrada. Por ello asume que arquitectura y retablos son una suma de artes (*Gesamtkunstwerk*) que deben ser analizadas en su todo y complejidad como un solo ente (Philippot, 1973: 6), como un entero.

Por su parte, la “unidad potencial” es aquella que se reestablece y cobra un carácter esencial bajo la perspectiva de la instancia estética, durante la Restauración, sobre todo en los procesos de rebaje de barniz, cuando éste se encuentra afectando la apreciación y lectura de la imagen, así como en la intervención de las lagunas presentes en la obra de arte, que irrumpen la continuidad de la composición. Por esto, la unidad potencial está asociada, en Brandi, a los restos de una reliquia que sobreviven a lo que fue una obra de arte. Si su estado es ruinoso, entonces quizá no sea posible hacer una integración de los faltantes, de una manera creíble, señala Brandi (2005: 64). Es decir, se vincula a la unidad fragmentada, en la que la unidad subsiste “potencialmente como un todo en cada uno de sus fragmentos, y esa potencialidad será exigible en proporción directa a las trazas formales que sobreviven en el fragmento” (Brandi, 2008: 111).

El restaurador debe estar consciente de estos dos términos y evitar suplantar la unidad por la unidad potencial, que como se ve, son términos íntimamente relacionados, pero con connotaciones distintas. La primera, pensada en función del reconocimiento de la obra de arte como tal. La segunda, como momento de reflexión y análisis previo a la intervención que conlleve el rebaje de barnices o la reintegración de faltantes. Y la tercera acepción es la unidad visual, prefigurada como la delimitación del nivel de intervención que se busca lograr durante el rebaje de barnices, para recuperar la percepción de planos, formas, detalles, colores, manejo de luz, etc., o bien para la reintegración de lagunas. En este sentido, Brandi emplea conceptos de la psicología de la Gestalt para el reconocimiento de las problemáticas de faltantes en las pinturas, que define como lagunas; las leyes de la psicología Gestalt aluden a la percepción, por lo que permitieron a Brandi, por ejemplo, definir procesos de reintegración con el uso de rayas de distintos colores, que por proximidad conformaban un color similar al empleado en la creación de la obra de arte, y al mismo tiempo permitían la definición temporal entre una y otra actividad, criterio que permanece vigente en nuestro contexto. La ley de contraste le permitió definir la presencia de una laguna, cuyo color, forma o ubicación generaba un contraste con la representación pictórica o escultórica, constituyéndose en un elemento que infringía el tejido figurativo de la obra de arte. Estas ausencias de materia o interrupciones en el tejido figurativo se constituyen como figuras relevantes y llamativas, enviando al fondo la composición artística. Esa composición, ese momento creativo, posee experiencias pasadas y presentes, capacidades y gustos, con sesgos y tendencias, como señala Brandi retomando a Dewey. Entonces, la obra de arte, u objeto cultural, posee una

unidad creativa, la cual llega a nuestro presente transformada por el tiempo. En ese proceso de cambio puede fragmentarse, perder algunas partes; ahí la unidad subsiste potencialmente y puede ser reintegrada, si no ha llegado a un estado de ruina, mediante un proceso de restauración que buscará reconformar su unidad visual.

Instancias (*cases*)⁷

Cesare Brandi abre dos capítulos dedicados a la Restauración en función de la instancia histórica y de la instancia estética, que presumo se encuentran en analogía con el ámbito legal; es decir, como espacios de regulación, donde se dirimen circunstancias o argumentos que permiten definir una postura respecto de un problema entre partes. Las ideas de Brandi se ordenan en torno a dos juicios en la obra de arte, que señalan que se encuentran en doble polaridad: lo histórico y lo estético. Brandi las llama instancias (*istanza*),⁸ de *in-stare*, que significa estar sobre, perseverancia continua de preguntar, que insta a solicitar o demandar; pero también se refiere al conjunto de acciones practicadas durante un juicio hasta que se ejecuta la sentencia definitiva, ejercicio que debe estar soportado en el conocimiento del asunto tratado. De ello puede derivarse que Brandi sugiera que el restaurador se ubica en la figura de un juez que define, por medio de la solicitud y el cuestionamiento constante entre la información que se refiere a lo histórico y a lo estético, la obra de arte por intervenir.

No se trata de un aspecto de la obra de arte, tampoco de cualidades ni de momentos; alude a una actitud del restaurador frente a estas dos instancias, razones, argumentos, *cases* (en inglés), que la obra de arte pone en juego. En cada instancia vale aludir a cualidades e incluso a momentos. Pero lo que realmente importa, desde esta perspectiva, es el fenómeno que experimenta el restaurador frente a ella, en tanto objeto de carácter histórico y estético, para determinar un proceder desde el juicio crítico. El conocimiento profundo de los argumentos de ambas instancias, los documentos de archivo que los avalan, la conciencia sobre la implicación que tiene el objeto como obra de arte se cuestionan frente a la obra de arte, su historia y su contexto.

Todo esto implicará poner en la balanza si el objeto analizado para restaurarse cuenta con argumentos sustantivos de corte histórico, como sería la presencia de un documento de archivo que da testimonio acerca de la censura de una imagen; o bien de corte estético, donde la falta de unidad visual en una representación pictórica a causa de una modificación parcial de los elementos formales, y derivado del cambio de gusto, estilo y época de refuncionalización, hacen que la composición se presente ante el espectador de manera confusa. El restaurador, como juez, definirá si mantiene el elemento de censura como huella documental material asociada al documento escrito, atendiendo a la argumentación de índole histórica. O bien si se retira el agregado en beneficio de la unidad visual de la imagen y de la recuperación de la lectura de su composición artística inicial, dándole mayor peso a los argumentos de corte estético. Como se ve, en ambos casos hay elementos de peso que entran en tensión con el argumento que se ofrece; ésa es la problemática a la que nos enfrentamos los restauradores. Por ello, como señala Brandi, es indispensable tener un conocimiento profundo del objeto, y asumir la responsabilidad sobre el proceso interpretativo, multidisciplinario, subjetivo, que alude a nuestro tiempo y contexto presente, conocimiento consciente que guía nuestra interpretación e intervención.

⁷ En el libro publicado en inglés se hace una nota sobre el término *case*, el cual es tomado del *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* (Brandi, 2005: 75).

⁸ "Nel linguaggio giuridico, la domanda giudiziaria che dà inizio a un processo civile e i successivi atti di parte con cui il giudizio stesso prosegue. Si dice istanza anche la domanda rivolta a un notaio, a un cancelliere, a un ufficiale giudiziario, per richiedere per esempio d'inserire a verbale determinate dichiarazioni. In un altro senso istanza è sinonimo di grado di giurisdizione (giudizio di prima o di seconda istanza); tale accezione è scomparsa nella terminologia dei codici, ma è rimasta nel linguaggio dei pratici e degli studiosi" (De Agostini Editore, 2018).

La instancia histórica es la alusión a los fenómenos de la producción del hombre en un espacio y un tiempo, así como su existencia en cierto cronotopo (Brandi, 2005: 48). Esta instancia no debe subestimarse nunca, como ya lo había sugerido Riegl, y su figura central es el tiempo, porque el paso de la obra a través de él deja huellas sobre la materia, afectándola (Brandi, 2005: 61) de manera positiva o negativa. Por otro lado, la obra de arte como producto de la actividad humana, señala Brandi, presupone una determinación desde la instancia estética, que corresponde básicamente a la artisticidad (Brandi, 2005: 48), la sustancia y la forma, materia e imagen. Es decir, lo que hace que la obra de arte lo sea, que vuelve a tener un eco de la valoración riegliana. De tal suerte, si en alguna condición la obra de arte requiere del sacrificio de alguna parte material en tanto estructura, ello deberá realizarse desde el punto de vista de lo que la estética requiera, porque siempre tendrá prioridad, en función a su unicidad artística contenida en la obra de arte. Y que una vez que se pierde esa naturaleza artística en la obra de arte, lo único que subsiste es una reliquia (Brandi, 2005: 49). La materia en tanto aspecto requiere de consideraciones más profundas, dado que se trata de la imagen, representación pictórica, que es al mismo tiempo sentido, significado, contenido; para lo cual retoma el concepto de pátina y desarrolla desde la Gestalt el de laguna, ambas con implicaciones desde la historia y la estética.

A manera de cierre

Como mencioné al inicio, este texto es un fragmento de una reflexión más amplia, que abarca otros conceptos fundamentales de la *Teoría de la restauración* de Cesare Brandi. Se trata de una primera propuesta en pro de explicitar sus nociones y sus fuentes filosóficas, que deberá ponerse a discusión con grupos interdisciplinarios que promuevan el enriquecimiento y la profundización de esta reflexión.

En cuanto a sus fuentes filosóficas, como se mencionó, la lista de autores que estuvieron en circulación en toda su obra escritural es muy amplia. Aquí sólo se han montado argumentaciones sobre algunos de ellos, como vínculos directos en las ideas brandianas. Esto a su vez abre una inmensa cantidad de líneas de investigación, como la que ubiqué respecto de la hermenéutica fenomenológica en Heidegger, o la poco explorada por Sartre y Bergson.

En función de una mejor comprensión de la *Teoría de la restauración*, será necesario mencionar que el uso de la traducción al castellano es poco recomendable, dada su complejidad semántica. Se sugiere emplear las versiones en inglés o la versión publicada por la Universidad Politécnica de Valencia, y por su puesto las de este número de *Conversaciones...* Asimismo, querer entender las ideas de Cesare Brandi sin la bibliografía producida por Paul Philippot es un grave error. No obstante, queda mucho trabajo que hacer para traducir al castellano otras obras sobre estética, poesía y conservación del propio Cesare Brandi.

En torno a los conceptos aquí retomados, puede decirse que la conceptualización sobre la Restauración brandiana es una actividad crítica, que requiere del juicio histórico y estético por parte del restaurador, para evaluar el significado de lo que ha sucedido en la obra de arte por intervenir. Se trata, como señalan Brandi y Philippot, de un área de conocimiento basado en los métodos de las humanidades y de conocimiento técnico de las ciencias exactas; esta actividad requiere observación, descripción, medición y cuantificación, pero también reflexión constante, sensibilidad, experiencias y vivencias con el objeto por intervenir, sea éste obra de arte o no. Herramientas que permiten tomar las decisiones más

adecuadas para restaurar, a partir de la interpretación hermenéutico-fenomenológica de los propios monumentos, en vinculación con su unidad, contexto e historia. Este recorrido que hace el restaurador es constante, movable e infinito, al transitar de su horizonte hacia otros emplazamientos ubicados en momentos y espacios distintos, que permiten complejizar la comprensión del acto creador, de los eventos del pasado y su estado actual, que, por cierto, al menos en el ámbito mexicano, se atiende básicamente desde el aspecto material transformado; sólo recientemente se ha dado peso a su vinculación con el contexto social.

En ese transcurrir temporal es cuando pueden insertarse y hacerse conscientes las adiciones, reducciones y modificaciones que se asocian a conceptos como el de pátina, laguna y ruina, elementos en los que es indispensable dar la razón a la existencia de la distancia histórica, que está entre esos diferentes momentos y el de nuestra interpretación, y en el cual se ejerce la Restauración.

El juicio crítico expresado en varios textos por Brandi y Philippot se lleva al contexto mexicano sin ninguna explicación, como si fuera obvio lo que implica juzgar de manera crítica un objeto cultural y nuestras decisiones; como si no fuera ya bastante compleja su propia conceptualización como testimonio del pasado, como vínculo social, como objeto que provoca una experiencia estética. Como se ha señalado, este juicio crítico, en el contexto brandiano, implica conocimiento, reflexión filosófica y metodológica, con el establecimiento de una dialéctica, en la que sus polos demandan argumentaciones que permitan encontrar el equilibrio en y para la obra de arte, que sean el sustento de la toma de decisiones. Ejercicio teórico práctico, que, desde mi perspectiva, también aplica para cualquier objeto cultural, colección o sitio.

Por su parte, el concepto de la obra de arte, desechado en el ámbito nacional por ser considerado poco incluyente, ha propiciado que algunas obras de arte hayan sufrido intervenciones que las han afectado de manera irreversible, a consecuencia de la falta de conciencia sobre sus implicaciones valorativas y significantes; así como a la ausencia de un ejercicio verdaderamente crítico que suele enunciarse, pero no ejercerse. Aunque ello no está en discusión en este momento, me pareció indispensable ponerlo en la mira del lector.

En cuanto a la materia, es indispensable derrocar la idea fallida de que sólo la materia de una obra de arte o bien cultural se restaura; se han dado argumentaciones suficientes para comprender que ella es indisociable de la imagen o del aspecto, presente en todos aquellos objetos que produce el hombre, monumentos al modo riegliano, huellas al estilo de Ginzburg (2003). Todo aquello que se haga en la materia repercute necesariamente en su aspecto, en el mejor de los casos, para su beneficio; no preverlo podría ser catastrófico para la evidencia histórica, documental, tecnológica y estética, en su caso. Porque materia e imagen poseen connotaciones temporales y contextuales indisociables en la comprensión de la unidad de la obra de arte y de cualquier objeto cultural.

Por último, recordar la necesidad de precisar el uso de los conceptos de unidad, unidad potencial y unidad visual, todos asociados a un mismo fenómeno de percepción y conceptualización del objeto como un todo, pero cuyas connotaciones específicas son distintas en función, principalmente, de la aproximación al objeto, en relación con su estado de conservación y con la meta de los procesos de limpieza y reintegración.

*

Referencias

- Anzellotti, Elisa (2016) "Fantasmata, l'astanza della danza?", *Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni* VIII (8): 47-62 [https://danzaericerca.unibo.it/article/download/6598/6431] (consultado el 7 de mayo de 2018).
- Aquino, santo Tomás (1225-1274) "Cuestión 1. El fin último del hombre, Art. 4 ¿Hay un fin último de la vida humana?", *Suma Teológica*, primera sección de la segunda parte, transcrito [http://efrueda.com/wp-content/uploads/2011/12/suma_teologica_2_1.pdf] (consultado el 2 de enero de 2018).
- Boito, Camillo (2017) "Los restauradores", trad. Mariana Coronel, Juana Gómez Badillo y Valerie Magar, *Conversaciones... con Camillo Boito y Gustavo Giovannoni*, 4: 33-56.
- Brandi, Cesare (1995) *Teoría de la restauración*, trad. María Ángeles Toajas, Alianza, Madrid.
- Brandi, Cesare (2005) *Theory of restoration*, trans. Cynthia Rockwell, Nardini, Rome.
- Brandi, Cesare (2008) "Los problemas fundamentales de la restauración", in: Pilar Roig Picazo y Pablo González Tornel (eds.), *La restauración. Teoría y aplicación práctica*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, pp. 97-121.
- Brandi, Cesare (2019) "La inserción de lo nuevo en lo viejo", trad. Valerie Magar, *Conversaciones... con Cesare Brandi y Giulio Carlo Argan* (7): 58-63.
- Catalano, Maria Ida (1998) *Brandi e il restauro. Percorsi del pensiero, lettere inedite a Enrico Valecchi*, Nardine Editore, Fiesole.
- Collingwood, Robin George (2004) *Idea de la historia*, trad. Edmundo O'Gorman y Jorge Hernández, Fondo de Cultura Económica, México.
- Croce, Benedetto (1916) "Varietà", *La Crítica. Revista de Literatura, Historia y Filosofía* (14) [https://statusqaestionis.uniroma1.it/index.php/lacritica/article/viewFile/6615/6598] (consultado el 23 de agosto de 2018).
- Croce, Benedetto (1939) "Il concetto della filosofia come storicismo assoluto", *La Crítica. Revista de Literatura, Historia y Filosofía* (37) [https://statusqaestionis.uniroma1.it/index.php/lacritica/article/viewFile/6211/6194] (consultado el 23 de agosto de 2018).
- Croce, Benedetto (1985) *Breviario de estética*, trad. José Sánchez Rojas, Espasa Calpe, Madrid.
- Croce, Benedetto (1990) *Estética*, a cura di Giuseppe Galasso, Adelphi, Milano.
- De Agostini Editore (2018) "Istanza o instancia", in: *Enciclopedia Sapere.it* [http://www.sapere.it/enciclopedia/istanza+o+instanza.html] (consultado el 17 de septiembre de 2018).
- Dewey, John (2008) *El arte como experiencia*, trad. Jordi Claramonte, Paidós, Barcelona.
- Ginzburg, Carlo (2003) "Huellas. Raíces de un paradigma indiciario", in: *Tentativas*, trad. Ventura Aguirre Durán, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morelia.
- Hegel, Friedrich W. (1989) *Lecciones sobre la estética*, trad. Alfredo Brotóns, Akal (Arte y Estética), Madrid.
- Husserl, Edmund (2014) *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro Tercero: La fenomenología y los fundamentos de las ciencias*, trad. Luis E. González, Fondo de Cultura Económica/Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Husserl, Edmund (2015) *La idea de la fenomenología. Cinco lecciones*, trad. Miguel García Baró, Fondo de Cultura Económica, México.
- Philippot, Paul (1966) *La noción de la pátina y la limpieza de las pinturas*, trad. anónima, Centro Latinoamericano de Estudios para la Conservación y Restauración de los Bienes Culturales, Churubusco/Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.
- Philippot, Paul (1973) *Filosofía, criterios y pautas*, trad. anónima, Documentos de Trabajo del Seminario Regional Latinoamericano de Conservación y Restauración, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.
- Philippot, Paul (1995) "Restoration from the perspective of the humanities", in: Nicholas Stanley Price, Kirby M. Talley Jr. and Alessandra Melucco Vaccaro (eds.), *Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage*, The Getty Conservation Institute, Los Angeles, pp. 216-229.
- Piñón Gaytán, Francisco (2002) "Historia y filosofía en Benedetto Croce", *Signos Filosóficos* (7): 11-23 [http://www.redalyc.org/pdf/343/34300701.pdf] (consultado el 20 de febrero de 2018).
- Plotino (1992) *Enéada I*, parte 16, sección 2-9, trad. Jesús Igal, Gredos, Madrid.
- Riegl, Alois (1987) *El culto moderno a los monumentos*, trad. Ana Pérez López, Visor, Madrid.
- Riegl, Alois (1995) "The modern cult of monuments: its essence and its development", in: Nicholas Stanley Price, Kirby M. Talley Jr. and Alessandra Melucco Vaccaro (eds.), *Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage*, The Getty Conservation Institute, Los Angeles, pp. 69-83.
- Roig Picazo, Pilar y Pablo González Tornel (eds.) (2008) *La restauración. Teoría y aplicación práctica*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia.