

Conversaciones...

con CESARE BRANDI
Y GIULIO CARLO ARGAN



REVISTA DE CONSERVACIÓN

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA,
SECRETARÍA DE CULTURA

Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural

ICCROM

NÚM. 7 JUNIO 2019

ISSN: 2395-9479

Conversaciones...

con CESARE BRANDI Y GIULIO CARLO ARGAN

SECRETARÍA DE CULTURA

Alejandra Fraustro Guerrero
Secretaria de Cultura

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

Diego Prieto Hernández
Director General

Aída Castilleja González
Secretaria Técnica

COORDINACIÓN NACIONAL DE CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL

María del Carmen Castro Barrera
Coordinadora Nacional

Thalía Edith Velasco Castelán
Directora de Educación Social
para la Conservación

Salvador Guillén Jiménez
Director de Conservación
e Investigación

Gabriela Mora Navarro
Responsable del Área de
Investigación Aplicada

María Eugenia Rivera Pérez
Responsable del Área
de Enlace y Comunicación

Editores Científicos

Valerie Magar Meurs
Magdalena Rojas Vences

Consejo Editorial

Valerie Magar Meurs, ICCROM
Gabriela Peñuelas Guerrero, ENCRyM-INAH
Magdalena Rojas Vences, CNCPC-INAH
Renata Schneider Glantz, CNCPC-INAH

Consejo Asesor-científico

Elsa Arroyo Lemus, IIE-UNAM
María del Carmen Castro Barrera, CNCPC-INAH
Jennifer Copithorne, ICCROM
Adriana Cruz-Lara Silva, ESCUELA DE CONSERVACIÓN
Y RESTAURACIÓN DE OCCIDENTE
José de Nordenflicht, UNIVERSIDAD DE PLAYA ANCHA
Ascensión Hernández Martínez, UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
Yolanda Madrid Alanís, ENCRyM-INAH
Daniela Sauer, ICCROM
Thalía Velasco Castelán, CNCPC-INAH

Diseño Editorial

Marcela Mendoza Sánchez

Corrección de estilo en español

Paola Ponce Gutiérrez

Corrección de estilo en inglés

Diane Hermanson y Jennifer Copithorne

Imagen de portada:

CESARE BRANDI Y GIULIO CARLO ARGAN

Imagen: Dominio público.

Conversaciones... año 5, núm. 7, junio 2019 es una publicación bianual editada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Cultura. Córdoba 45, colonia Roma, C.P. 06700, alcaldía Cuauhtémoc, Ciudad de México, México. Editor responsable: Valerie Magar Meurs. Reservas de Derechos al Uso Exclusivo N° 04-2015-062409382700-203. ISSN: 2395-9479. Ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la versión electrónica: Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural, con domicilio en Ex Convento de Churubusco, Xicoténcatl y General Anaya s/n, San Diego Churubusco, alcaldía Coyoacán, C.P. 04120, Ciudad de México. Responsable de la última actualización de este número: Marcela Mendoza Sánchez, 2 de octubre de 2019.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura de los editores de la publicación.

Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización del Instituto Nacional de Antropología e Historia.



GOBIERNO DE
MÉXICO

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

INAH
1939-2019

COORDINACIÓN NACIONAL
DE CONSERVACIÓN
DEL PATRIMONIO CULTURAL

ICCROM

ÍNDICE

4	Cesare Brandi y Giulio Carlo Argan. Editorial VALERIE MAGAR
8	Cesare Brandi and Giulio Carlo Argan. Editorial VALERIE MAGAR
12	Il restauro CESARE BRANDI
31	La restauración CESARE BRANDI
51	L'inserzione del nuovo nel vecchio CESARE BRANDI
58	La inserción de lo nuevo en lo viejo CESARE BRANDI
65	Pour une politique de conservation des centres historiques GIULIO CARLO ARGAN
75	A policy for the preservation of historic centers GIULIO CARLO ARGAN
84	Para una política de conservación de los centros históricos GIULIO CARLO ARGAN
95	Una interpretación sobre las ideas de Cesare Brandi en la <i>Teoría de la restauración</i> YOLANDA MADRID ALANÍS
118	An interpretation on the ideas of Cesare Brandi in the <i>Theory of restoration</i> YOLANDA MADRID ALANÍS
143	Cesare Brandi (1906-1988): su concepto de restauración y el dilema de la arquitectura FIDEL MERAZ
160	Cesare Brandi (1906 to 1988): his concept of restoration and the dilemma of architecture FIDEL MERAZ
177	Brandi et la restauration de l'art contemporain. En deçà et au-delà de la <i>Teoria</i> MURIEL VERBEECK

194	Brandi y la restauración del arte contemporáneo. De un lado y del otro de la <i>Teoría</i> MURIEL VERBEECK
211	Brandi and the restoration of contemporary art. One side and the other the <i>Teoría</i> MURIEL VERBEECK
229	Cesare Brandi y el arte moderno: teoría, estética y restauración. Una dialéctica tormentosa CARLOTA SANTABÁRBARA MORERA
249	Cesare Brandi and contemporary art: theory, aesthetic and restoration. A tempestuous dialectic CARLOTA SANTABÁRBARA MORERA
269	La tradizione di Brandi CHIARA L. M. OCCELLI
286	La tradición de Brandi CHIARA L. M. OCCELLI
307	The tradition of Brandi CHIARA L. M. OCCELLI
328	Sobre "La inserción de lo nuevo en lo viejo" de Cesare Brandi en un monumento mexicano ROBERTO RAMÍREZ
338	On "The insertion of the new into the old" by Cesare Brandi in a Mexican monument ROBERTO RAMÍREZ
348	Resolutions concerning historic centres, archaeological excavations and illegal traffic in works of art INTERNATIONAL CENTRE FOR THE STUDY OF THE PRESERVATION AND THE RESTORATION OF CULTURAL PROPERTY
352	Resoluciones concernientes a centros históricos, excavaciones arqueológicas y tráfico ilegal de obras de arte CENTRO INTERNACIONAL PARA EL ESTUDIO DE LA CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE PATRIMONIO CULTURAL
356	Bibliografía de Cesare Brandi y Giulio Carlo Argan COMPILACIÓN DE VALERIE MAGAR
429	<i>Conversaciones...</i> Descripción y política de la publicación
431	<i>Conversaciones...</i> Publication description and policy of the journal



CENTRO HISTÓRICO
DE LA CIUDAD DE MÉXICO
Imagen: Dominio público.

Cesare Brandi y Giulio Carlo Argan. Editorial

El séptimo número de *Conversaciones...* da inicio a una nueva etapa de la revista, al convertirse en una coedición entre el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), por medio de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC) e ICCROM (Centro Internacional de Estudios para la Conservación y la Restauración de los Bienes Culturales). Esta nueva colaboración ocurre en un año de celebraciones. El INAH, institución que afirmó la importancia del papel estatal en la conservación, investigación y difusión del patrimonio cultural de una nación, celebra 80 años de existencia. El ICCROM, por su parte, celebra 60 años de haber iniciado sus actividades, impulsando la conservación e investigación del patrimonio en sus 136 Estados Miembros. El número 7 de *Conversaciones...* se dedica, además, a dos grandes estudiosos y eruditos de historia del arte e importantes promotores de la conservación en Italia: Cesare Brandi (1906-1988) y Giulio Carlo Argan (1909-1992). Ambos impulsaron el desarrollo del Istituto Centrale del Restauro (ICR), hoy conocido como Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro (ISCR), institución que también celebra 80 años.

Cesare Brandi y Giulio Carlo Argan se conocieron en Siena, en 1932, cuando ambos ganaron un concurso para entrar a la administración pública. De allí nacería una amistad para toda la vida; pero fue justo en aquellos años cuando replantearon la forma de pensar las obras de arte y su crítica, rompiendo en parte con la tradición dominante de Benedetto Croce, que había prevalecido hasta ese momento en Italia; a partir de nuevos planteamientos, desarrollaron también la idea de cambiar la forma en la que se concebía y se practicaba la conservación y restauración de las obras de arte. Esta propuesta, delineada en la presentación realizada por Giulio Carlo Argan en 1938, en una reunión de superintendentes en Roma, marcaba la importancia de romper con el empirismo que había caracterizado a la restauración hasta entonces, para convertirla en una actividad científica, basada en un análisis crítico y apoyada en análisis interdisciplinarios. Según un testimonio de Philippot cuando escribía su tesis de licenciatura, para Brandi el “problema de la restauración es en primer lugar una actividad crítica, y sólo en un segundo momento, una actividad práctica, en estrecha dependencia de la primera”.

Ambos autores nos legaron un amplio testimonio de su forma de pensar y de cuestionarse acerca de los cambios que les tocó vivir en una amplia bibliografía, que presentamos como siempre al final del volumen. Si bien ambos fueron teóricos, acompañaron de cerca a numerosos proyectos de restauración en un diálogo constante para encontrar nuevas soluciones a diferentes problemas. En particular, tuvieron que enfrentarse a las enormes destrucciones generadas por la Segunda Guerra Mundial, que requerían no sólo de conceptos

sólidos para enfrentar las reconstrucciones, sino también de nuevas soluciones técnicas para poner esa teoría en práctica. Además, tuvieron que cuestionarse y replantearse numerosas ideas ante nuevas formas y nuevos medios de generar y concebir obras de arte, tanto en objetos como en arquitectura.

Conversaciones... se suma a las numerosas publicaciones dedicadas a Brandi y Argan, sobre todo desde el inicio de este siglo, que han emprendido análisis minuciosos de los muchos aspectos a los que dedicaron su vida profesional. Como con otros autores que hemos presentado en *Conversaciones...*, la verdadera forma de rendirles un muy merecido tributo es mediante la lectura completa de sus escritos, para comprender el recorrido, la maduración y, en ocasiones, los cambios en sus reflexiones, y para entender las conexiones complejas y ricas entre crítica, estética, teoría y restauración que nos legaron. Esperamos que estos textos inspiren a nuevas generaciones de estudiosos.

Elegimos tres textos de estos autores para mostrar la diversidad de argumentos que abarcaron. El primero es la definición de la voz “Restauración” que Brandi presentó en 1963 para una nueva edición de la *Enciclopedia Universale dell’Arte*. Para quienes han leído la *Teoría de la restauración* (1963), resuena con muchas de las definiciones difundidas en esta publicación, pero es importante mencionar que en su momento representó un parteaguas en la forma de concebir las obras de arte y, derivado de ello, su restauración. El segundo texto, también de Brandi, retoma el tema “La inserción de lo nuevo en lo viejo” (1967); es decir, una reflexión acerca de la posibilidad de modificar o no los centros históricos con nuevos elementos contemporáneos. Brandi cavila sobre la arquitectura, tanto con inserciones y modificaciones antiguas, cuando el peso histórico cobra una importancia singular, y las intervenciones más recientes, cuando debe prevalecer la noción de autenticidad de los monumentos como testimonios históricos de una o varias épocas. El tercer texto, “Para una política de conservación de los centros históricos”, de Argan (1975), corresponde a una de las dos presentaciones realizadas durante la Asamblea General del ICCROM, en 1973, y de la cual derivaron recomendaciones diversas, entre ellas para la conservación de centros históricos, que se publican al final del volumen. Este texto antecede al papel que después Argan desarrollaría como político independiente en la gestión de la ciudad de Roma, y una década después como senador, desde donde impulsaría políticas para la protección del patrimonio.

Acompañan a estos textos las contribuciones de seis autores invitados, que exponen el valor de la aportación de estos dos autores, aunque con mayor detalle en la figura de Brandi. Yolanda Madrid busca remontar hacia las fuentes de inspiración de Brandi, y las diferentes corrientes filosóficas y de historia del arte que modelaron su pensamiento.

Fidel Meraz trata el tema central de dos de los artículos. Su texto muestra la riqueza de elementos que llevaron a Brandi a distinguir entre obras de arte, y en particular entre pintura y escultura, por un lado, y arquitectura por otro, caracterizada por ser además un espacio de vida para las personas. La nitidez de las ideas de Brandi se evidencia aquí con razonamientos lógicos y profundos que detallan las características de la arquitectura.

Los siguientes dos textos abordan otro tema sobre el que tanto Brandi como Argan reflexionaron y que implicó una maduración de sus ideas, pero también una apertura de mente especial para asir y teorizar el arte contemporáneo. Muriel Verbeeck muestra elocuentemente la secuencia también lógica que existe en los textos de Brandi, cuya lectura permite encontrar llaves para una reflexión teórica sólida, y la puesta en práctica de acciones de conservación congruentes con el

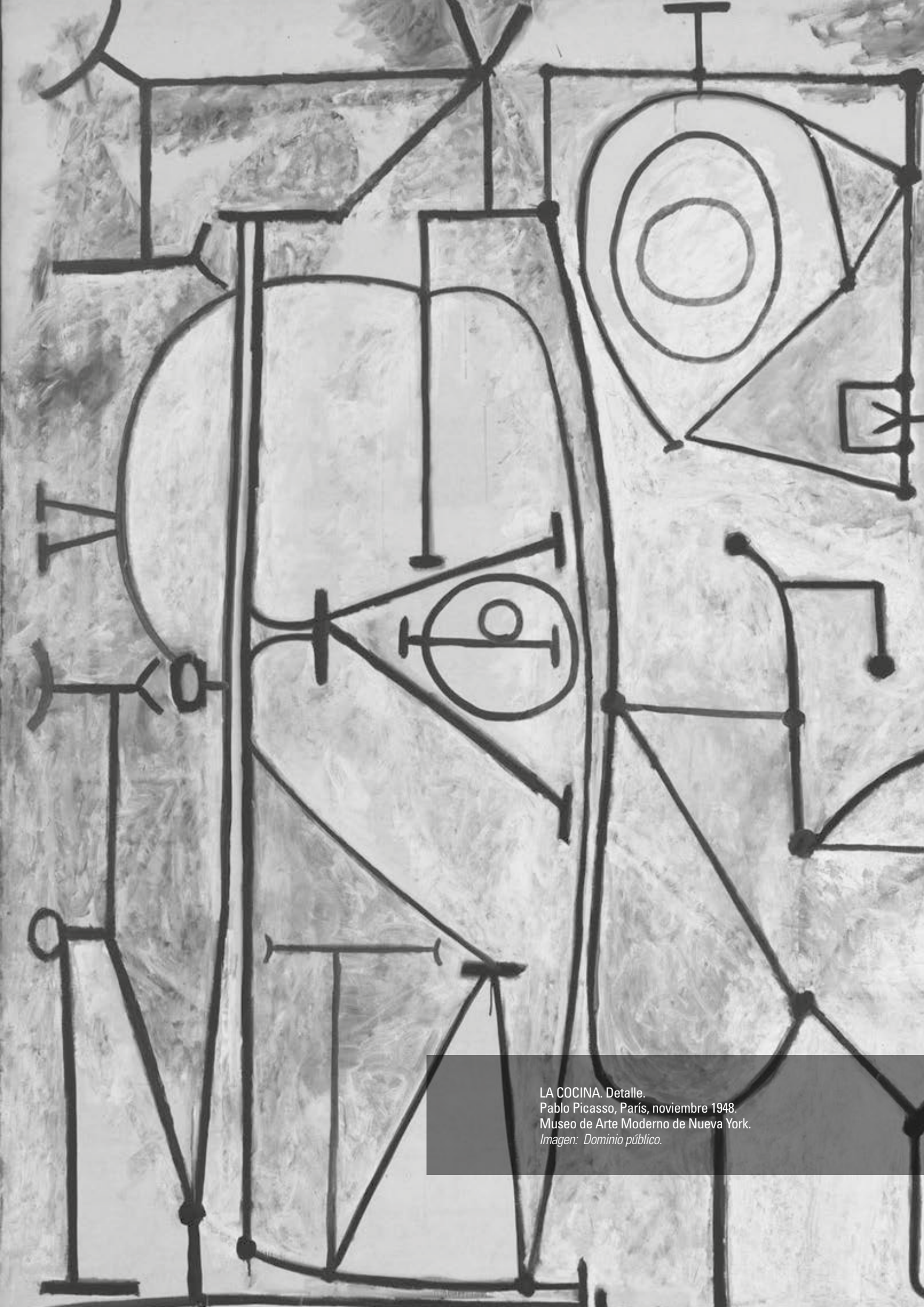
carácter del arte contemporáneo. Carlota Santabábara, por su parte, enriquece el debate con lecturas y posibles interpretaciones de los textos de Brandi, nuevamente andando más allá de la *Teoria del restauro* y con el apoyo de alumnos y seguidores de Brandi, como Althöfer, que definieron enfoques valiosos para la conservación del arte contemporáneo.

Chiara Occelli cierra el ciclo de análisis y relectura de textos de Argan y Brandi, llevando la reflexión hacia el tema de las lagunas y los conceptos de reintegración de unidad potencial de la obra de arte. Retomando también las fuentes filosóficas que inspiraron la *Teoria* de Brandi, pero sumando aportaciones de otros autores, muestra caminos para seguir utilizando, valorando y explorando los conceptos planteados por ambos autores, hace ya más de medio siglo.

Roberto Ramírez, por último, nos presenta un breve ensayo en el que estudia las motivaciones de la inserción de lo nuevo en lo viejo, y el impacto que puede tener en la percepción y el uso de un monumento de particular relevancia en el contexto mexicano, con el caso de la Basílica de Guadalupe.

Al igual que en otros números, además de disfrutar de los análisis ofrecidos por los autores que discuten en torno a los textos centrales elegidos para este número, la invitación es a regresar a los clásicos de nuestra disciplina, que con cada relectura adquieren matices que enriquecen nuestra comprensión y, esperamos, nuestra toma de decisiones. Deseamos que las conversaciones continúen por mucho tiempo.

Valerie Magar
Junio de 2019



LA COCINA. Detalle.
Pablo Picasso, París, noviembre 1948.
Museo de Arte Moderno de Nueva York.
Imagen: Dominio público.



Cesare Brandi and Giulio Carlo Argan. Editorial

The seventh volume of *Conversaciones...* marks the beginning of a new period of the journal, as it will now become a co-publication between the Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), through the Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC), and ICCROM (International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property). This new collaboration occurs in a year of numerous celebrations. INAH commemorates its 80 years of existence as an institution that has affirmed the importance of the state's role in the conservation, research and dissemination of a nation's cultural heritage. ICCROM, for its part, celebrates 60 years of having initiated its activities of promoting the conservation and study of heritage in its 136 Member States. This volume of *Conversaciones...* is also dedicated to two great researchers and scholars of art history and important promoters of conservation in Italy, Cesare Brandi (1906-1988) and Giulio Carlo Argan (1909-1992). They were both responsible for the development and creation of the Istituto Centrale del Restauro (ICR), now known as the Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro (ISCR), an institution that also celebrates 80 years.

Cesare Brandi and Giulio Carlo Argan met in Siena in 1932, when both won a competitive position in the civil service. This would transform into a lifelong friendship, but it was in those early years when they started reflecting on the way of conceiving works of art and on art criticism. This allowed them to create a certain distance from the dominant tradition of Benedetto Croce, which had prevailed in Italy until then. From this new standpoint, they also developed the idea of changing the way in which the conservation and restoration of works of art was conceived and carried out. This proposal, outlined in a presentation made by Argan in 1938 at a meeting of superintendents in Rome, marked a break with the empiricism that had characterized restoration until then, in favor of a scientific approach based on critical analysis and supported by interdisciplinary research. According to a testimony by Paul Philippot while he was doing his undergraduate research using the ICR as a case study, for Brandi, the "problem of restoration is first of all a critical activity, and only in a second moment a practical activity, in close dependence on the former."

Both Brandi and Argan have handed down to us an ample testimony of their way of thinking, and their self-questioning as they shifted the paradigm, in a vast bibliography, which we present as always at the end of this volume. Although both authors focused mainly on theory, they were closely attentive to numerous conservation and restoration projects, keeping a constant dialogue with conservators and scientists to find new solutions for different problems. In particular, they faced the enormity of destruction generated by World War II, which required both solid concepts to deal with reconstruction, and new technical solutions to put theory into practice.

Conversaciones... joins the ranks of publications dedicated to Brandi and Argan, especially since the beginning of this century which marked their centenary. Many of these publications have carried out detailed analyses of the many aspects that characterized their professional lives. As with other authors that we have presented in *Conversaciones...* we feel that the way to pay them a well-deserved tribute is through the complete reading of their works—to understand their journey, maturation and sometimes the changes in their reflections, and to understand the complex and rich connections between criticism, aesthetics, theory and restoration that they bequeathed to us. We hope that these texts will inspire new generations of scholars and conservators. We chose three texts by these two authors, to show a sample of the diversity of arguments they covered. The first is the definition of “Restoration” that Brandi presented in 1963 for a new edition of the *Encyclopedia Universale dell’Arte*. For those who have read the *Teoria del restauro* (1963), it resonates with many of the definitions disseminated in this publication, but it is important to mention that at the time it represented a breakthrough in the way of conceiving works of art and, as a result, their restoration. The second text, also by Brandi, focuses on the theme of “The insertion of the new in the old” (1967), that is, a reflection on the possibility (or not) of modifying historical centers with new contemporary elements. Brandi reflects on architecture, both with old insertions and modifications, where the historical weight takes on a singular importance, and with most recent interventions, where the notion of the authenticity of the monuments as historical testimonies of one or several epochs must prevail. The third text, by Argan on “A policy of conservation of historical centers” (1975), corresponds to one of the two presentations made during the 1973 General Assembly of ICCROM, and from which a series of recommendations derived, including some for the preservation of historical centers, which are also published at the end of the volume. This text preceded the role that Argan would later develop as an independent politician in the management of the city of Rome, and a decade later as Senator, from where he would promote policies for the protection of heritage.

These texts are accompanied by the contributions of six guest authors, which show the richness of the legacy of these two thinkers, although with greater detail for the figure of Brandi. Yolanda Madrid, seeks to go back to the sources of inspiration of Brandi, and the different philosophical and art history currents that shaped his thinking.

Fidel Meraz addresses the central theme of two of the articles. His text shows the wealth of elements that led Brandi to distinguish between works of art, and in particular between painting and sculpture on the one hand, and architecture on the other as a living space for people. The clarity of Brandi’s ideas is evidenced here with logical and profound reasoning that details the characteristics of the architecture.

The subsequent two texts address another topic on which both Brandi and Argan reflected, and which involved a maturation of their ideas, but also demonstrated their capacity to keep an open mind: theory as applied to contemporary art. Muriel Verbeeck eloquently shows the logical sequence that exists in the texts of Brandi, whose reading allows us to find keys for a solid theoretical reflection, and the implementation of conservation actions congruent with the character of contemporary art. Carlota Santabàrbara, on her part, enriches the debate with possible readings and interpretations of Brandi’s texts, again going beyond the *Teoria del restauro*, and with the support of students and followers of Brandi such as Althöfer, who defined valuable approaches for the conservation of contemporary art.

Chiara Occelli closes the cycle of analysis and re-reading of texts by Argan and Brandi by reflecting on the theme of lacunae and the concepts of reintegration of the potential unity (or potential oneness) of a work of art. Going back also to the philosophical sources that inspired Brandi's *Teoria*, but adding contributions from other authors, she shows ways to continue using, valuing and exploring the concepts proposed by both authors more than half a century ago.

Roberto Ramírez finally presents a brief essay in which he reflects on the motivations of the insertion of the new in the old, and the impact this can have on the perception and use of a monument, in this case one of particular relevance in the Mexican context: the Basilica of Guadalupe.

As with other issues of this journal, in addition to enjoying the analysis offered by the authors who discuss the central texts chosen for this issue, the invitation is to return to the classic texts of our discipline, which with each re-reading acquire nuances that enrich our understanding and, we hope, our decision-making. May these conversations continue for a long time to come.

Valerie Magar
June 2019



CESARE BRANDI
Imagen: Dominio público.



Il restauro

CESARE BRANDI

Pubblicazione originale: Cesare Brandi (1963) "Restauro", in: *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Volume XI, Istituto Collaborazione Culturale, Venezia/Roma, cc. 322-332.

Come attività comunque svolta per prolungare la vita dell'opera d'arte e parzialmente reintegrarne la visione e il godimento, il restauro rappresenta un aspetto fondamentale della cultura e degli studi storico-artistici. Praticamente esso è sempre esistito, sul piano delle esperienze empiriche e della tecnica dell'artigiano e dell'artista. Nei tempi moderni, con lo sviluppo della critica e della tecnica, il restauro ha acquistato un'assai più definita consapevolezza dei propri scopi e mezzi, fondandosi in gran parte su basi tecnico-scientifiche, oltre che, come è ovvio, sopra una metodologia critico-estetica, anche connessa con gli ideali e le cognizioni dei vari monumenti culturali. A ciò hanno contribuito musei, istituti specializzati, organi preposti alla tutela dei monumenti, la cui opera in questo settore ha assunto un'ampiezza determinante.

Concetto del restauro

S'intende generalmente per restauro qualsiasi intervento volto a rimettere in efficienza un prodotto dell'attività umana. Si avrà dunque un restauro relativo a manufatti industriali e un restauro relativo all'opera d'arte: ma se il primo finirà per porsi come sinonimo di risarcimento o di restituzione in pristino, il secondo ne differirà qualitativamente, in quanto che il primo consisterà nel ristabilimento della funzionalità del prodotto, mentre per il secondo, seppure tale ristabilimento rientrerà in certi casi, come per le architetture, negli scopi secondari o concomitanti al restauro, il restauro primario è quello che riguarda l'opera d'arte in quanto tale.

Ma lo speciale prodotto dell'attività umana a cui si dà il nome di opera d'arte, lo è per il fatto di un singolare riconoscimento che avviene nella coscienza, e solo dopo tale riconoscimento si eccettua in modo definitivo dalla comunanza degli altri prodotti. Questa è la caratteristica peculiare dell'opera d'arte in quanto non si indaghi nella sua essenza, ma in quanto entra a far parte del mondo della vita, e cioè nel raggio di esperienza individuale.

Da tale premessa discende un corollario basilare: qualsiasi comportamento verso l'opera d'arte, ivi compreso l'intervento di restauro, dipende dall'avvenuto riconoscimento o no della opera d'arte come opera d'arte. Perciò anche la qualità e la modalità dell'intervento di restauro, sarà strettamente legata all'avvenuto riconoscimento, e pur la fase di restauro, che eventualmente l'opera d'arte può avere in comune con altri prodotti dell'attività umana, non rappresenta che una fase supplementare rispetto alla qualificazione che l'intervento riceve dal fatto di dover essere attuato su un'opera d'arte. Di qui l'opportunità di eccettuare il restauro, come restauro dell'opera d'arte, dall'accezione comune del restauro, e di articolare il concetto non già in base ai procedimenti pratici con cui si attua, ma in relazione all'opera d'arte in quanto tale da cui riceve qualificazione.

Tuttavia l'opera d'arte, pur eccettuandosi da tutti gli altri prodotti dell'attività umana, conserva sempre la caratteristica, rispetto alle cose di natura, di essere un prodotto dell'attività umana. E come opera d'arte e come prodotto pone allora una duplice istanza: l'istanza estetica, che corrisponde al fatto basilare dell'artisticità per cui l'opera è opera d'arte; l'istanza storica che rispecchia la sua emergenza come prodotto umano in un certo tempo e in un certo luogo. Inoltre il fatto di presentarsi al riconoscimento di una coscienza in un certo tempo e in un certo luogo, conferisce all'opera d'arte una seconda storicità che via via trasferisce nel tempo.

A questo punto si può dare la definizione del restauro, in quanto restauro dell'opera d'arte, nei termini seguenti: il restauro costituisce il momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte nella sua consistenza fisica e nella duplice polarità estetico-storica, in vista della sua trasmissione al futuro.

Da tale definizione emerge che l'imperativo del restauro, come quello più generale della conservazione (che tuttavia si presenta come un restauro preventivo), si rivolge in primo luogo alla consistenza materiale in cui si manifesta l'immagine. Si pone quindi il primo e fondamentale assioma: si restaura solo la materia dell'opera d'arte.

Ma i mezzi fisici ai quali è affidata la trasmissione dell'immagine non sono affiancati a questa; sono anzi a questa coestensivi: non c'è la materia da una parte e l'immagine dall'altra. E tuttavia, per quanto coestensiva all'immagine, non in tutto e per tutto tale coestensività potrà dichiararsi intrinseca all'immagine. Una certa parte di codesti mezzi fisici funzionerà ad esempio da supporto, così le fondamenta per le architetture, la tavola o la tela o il muro per una pittura.

Se allora le condizioni dell'opera d'arte si rivelino tali da esigere, per la sua conservazione, il sacrificio o la sostituzione di una certa aliquota dei mezzi fisici con cui fu estrinsecata, l'intervento dovrà essere compiuto secondo che esige l'istanza estetica. Ma d'altro canto non potrà neppure essere sottovalutata l'istanza storica, e questa, per di più, non s'arresta alla prima storicità, ossia a quella che si fondava all'atto della formulazione dell'opera, ma dovrà tenere conto anche della seconda storicità, che prende l'avvio subito dopo l'atto della formulazione e si protrae fino al momento e luogo in cui avviene il riconoscimento nella coscienza.

Il temperamento fra le due istanze rappresenta la dialetticità del restauro proprio in quanto momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte come tale. Donde il secondo principio di restauro: il restauro deve mirare al ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera d'arte, purché sia possibile raggiungere ciò senza commettere un falso artistico o un falso storico, e senza cancellare ogni traccia del passaggio dell'opera d'arte nel tempo.

Problemi generali

La materia dell'opera d'arte

Se soggettivamente si restaura solo la materia dell'opera d'arte com'è postulato nel primo assioma, la materia, in quanto rappresenta contemporaneamente il tempo ed il luogo dell'intervento di restauro, richiederà una definizione che non potrà essere mutuata alle scienze naturali, ma ricavata per via fenomenologica. Sotto questo aspetto la materia si intende come "quanto serve all'epifania dell'immagine". Riportata e circoscritta all'epifania dell'immagine, esplicita lo sdoppiamento fra struttura e aspetto.

Si faccia l'esempio di un dipinto su tavola, in cui la tavola sia talmente tarlata da non offrire più un supporto conveniente: la pittura sarà allora la materia come aspetto, la tavola la materia come struttura, ancorché la divisione possa risultare assai meno netta, in quanto che, per il fatto di essere dipinta su tavola, la pittura acquisisce particolari caratteristiche che potrebbero scomparire, una volta trasferita su un altro supporto. E dunque la distinzione fra aspetto e struttura si rivela assai più sottile di quello che può parere di primo acchito, né ai fini pratici sarà sempre possibile mantenere una rigida separazione. Si faccia un altro esempio: un edificio gettato a terra da un terremoto, e che, nella grande quantità degli elementi superstiti e nelle testimonianze autentiche, si presti tuttavia ad una ricostruzione od anastilosi.



TEATRO DI SAGALASSOS. TURCHIA. *Immagine: Pubblico dominio.*

In questo caso l'aspetto non può essere considerato solo la superficie esterna dei conci, ma questi dovranno rimanere conci, non solo in superficie. Tuttavia la struttura muraria interna potrà cambiare per garantirsi da futuri eventi sismici, e perfino la struttura interna delle colonne, se ve ne siano, o delle travature. È il caso della ricostruzione della chiesa di S. Pietro ad Albafucense. Invece il caso è inverso per la ricostruzione del tempio E di Selinunte, in cui i roccchi delle colonne giacevano a terra da molto più di un millennio, con una consunzione del tutto diversa da quella che avrebbero subito se fossero rimasti in opera, ciò ha determinato proprio l'impossibilità di ricondurre all'aspetto originario le parti superstiti del monumento. Infatti i roccchi, corrosi e di colore diverso dalla parte su cui giacevano rispetto a quella esposta all'aria e al sole, non arrivano a ricostruire l'unità monolitica che postula la colonna, anche se la struttura apparentemente sia restata quella antica.

In realtà anche la struttura ha dovuto essere violentemente alterata col cemento armato, e con ciò non si è soddisfatta né l'istanza storica, per la quale, in tal caso, il monumento andava ormai conservato nelle reliquie e nello stato nel quale era stato trasmesso dal tempo.



CHIESA DI SAN PIETRO. Alba Fucens. *Immagine: Pubblico dominio.*



TEMPIO DI SELINUNTE. *Immagine: Valerie Magar.*

Molti errori funesti e distruttivi sono proprio discesi dal fatto che non si era indagata la materia dell'opera d'arte nella sua bipolarità di aspetto e di struttura. Così una radicata illusione, che, ai fini dell'arte, potrebbe dirsi illusione d'immanenza, ha fatto considerare come identici, ad esempio, il marmo ancora non resecato di una data cava e quello che, della stessa cava, è divenuto statua: mentre il marmo resecato possiede solo una composizione chimica identica, il marmo della statua ha subito la trasformazione radicale d'essere veicolo d'un'immagine, si è storicizzato per dato e fatto dell'opera dell'uomo, e fra il sussistere come marmo e il suo essere immagine, si è aperta un'incolmabile discontinuità. Che dunque la materia possa essere la stessa, non è sufficiente per autorizzarci a completare un monumento incompiuto o manomesso, poiché la storicizzazione che acquisterebbe la materia per la nuova utilizzazione non deve risultare retrodatata, o si fa un falso storico oltretutto estetico. È evidente che, in base a tale chiarificazione, l'aver ricostruito la stoà di Attalo ad Atene con lo stesso marmo con cui era stato edificato quello originario, aggrava l'errore, mentre la ricostruzione ottocentesca di clune campate del Colosseo in mattoni, solo per garantire la statica delle parti originali superstiti, testimonia un probò intervento, assolutamente ligio all'istanza storica, ancorché, esteticamente, la diversità di colore sia troppo forte. Perfetta invece deve ritenersi la soluzione del Valadier per le parti mancanti dell'arco di Tito, cromaticamente accordato alle parti superstiti e variato nella materia impiegata (travertino, invece che marmo).



STOA DI ATTALO, Atene. *Immagine: Valerie Magar.*

Pertanto la materia dell'opera d'arte non è mai unica anche quando l'opera risulta di una materia omogenea –legno, marmo, bronzo– ma va indagata come strutture e come aspetto, e in tal caso va previsto e attuato l'intervento di restauro.

L'opera d'arte come unità

Il secondo principio postulato per il restauro contempla il ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera d'arte. Perciò il concetto di unità, in quanto riferito all'opera d'arte, esige un sostanziale chiarimento. E allora, posto che l'opera d'arte vada riconosciuta come unità, quale unità le spetta, quella dell'intero o quella totale? E posto che le spetti l'unità dell'intero, sarà questa da concettualizzarsi come l'unità organico-funzionale che caratterizza il mondo fisico dal nucleo atomico all'uomo?

Prima di tutto si sottolinea che, seppure sembri che la prima domanda riguardi l'essenza dell'opera d'arte, in realtà è domanda che si pone solo "a posteriori" quando l'opera è nel mondo e ne avviene la ricezione in una coscienza. È solo allora, e tanto più dovendosi attuare un intervento tecnico come quello del restauro, che sorge il problema se sia da attribuirsi all'opera d'arte l'unità dell'intero, la vera unità, o l'unità del totale. Se infatti l'opera d'arte non dovesse concepirsi come un intero, dovrebbe considerarsi come un totale, e in conseguenza risultare composta di parti: ciò equivarrebbe a riproporre per l'opera d'arte il concetto geometrico che già, per il bello, fu refutato da Plotino. Ma l'opera d'arte può effettivamente presentarsi come composta da parti, fin al punto che, come per un polittico, queste parti possono materialmente staccarsi l'una dall'altra, in quanto originariamente concepite come separate. Tuttavia, anche in questo caso, è giocoforza concludere che le parti non sono veramente autonome, ma che la partizione ha valore di ritmo, e nel contesto se ne perde il valore individuo per essere fuso e riassorbito in un'opera sola. Altrimenti, se le parti restano ognuna per suo conto, e solo materialmente accostate, l'opera che ne risulta è una silloge, e quella riunione avrà solo una ragione storica, ma non una validità estetica.

Appare allora come una necessaria illazione che la speciale attrazione che esercita l'opera d'arte sulle sue parti, quando si presenti composta di parti, è già la negazione implicita delle parti come costitutive dell'opera d'arte. Ma si faccia il caso di un'opera d'arte che, ben più di un polittico o di un pezzo di oreficeria, sia composta di parti, le quali, prese ciascuna a sé, non abbiano nessun particolare valore di forma, ma solo, al più, siano fonte di un generico edonismo collegato alla bellezza della materia, alla purezza del taglio e così via. Si prenda il caso limite, cioè, delle tessere del mosaico, e dei conci di un'architettura. Senza esplicitarne ora il valore di ritmo, che sarebbe un riportarsi all'essenza, rimane, dal punto di stazione assunto che è quello della ricezione dell'opera d'arte, che tanto le tessere musive quanto i conci, una volta sciolti dalla concatenazione formale in cui l'autore li dispose, rimangono inerti e non trattengono nessuna traccia, o appena una traccia scarsa, dell'unità in cui erano stati cementati dall'artista. È dunque il mosaico e la costruzione fatta di conci, il caso che più eloquentemente dimostra l'impossibilità per l'opera d'arte di essere concepita come un totale, quando invece deve realizzare un intero.

E tuttavia questa unità dell'intero, che deve attribuirsi all'opera d'arte, non può ulteriormente essere concettualizzata sulla falsariga dell'unità funzionale o organica del mondo della natura, che si può sperimentare e ricondurre a leggi universali, in quanto che l'opera d'arte è ogni volta chiusa in sé, e non si può sperimentare ma solo contemplare. Così, se un animale è senza un arto, o è mutilato o è deforme, ma l'immagine di un animale a cui non si veda un arto non è né mutilata né deforme, è solo l'immagine che si vede. Un gatto d'angora potrà avere in realtà un occhio azzurro e uno verde, e solo se si veda di profilo si supporrà, sulla base statistica,



IL GATO GRANDE. Cornelis Visscher, ca. 1657, incisione su carta, Rijksmuseum.
 Immagine: Pubblico dominio.

che abbia dello stesso colore anche l'occhio che non si vede, ma un gatto d'angora dipinto di profilo, non ha l'altro occhio né dello stesso colore, né di un altro, semplicemente non ha l'altro occhio, perché nell'immagine dipinta sta come gatto solo per un valore semantico limitatamente a quanto l'immagine ha prelevato, non nella sua unità organico-funzionale per cui un gatto ha due occhi.

Le proposizioni che precedono assumono un'importanza fondamentale proprio per il restauro, in quanto che stabiliscono dei limiti invalicabili all'intervento stesso di restauro, e garantiscono al contempo l'estensione dell'intervento legittimo.

Si deduce infatti che se l'unità che compete all'opera d'arte è quella dell'intero e non quella del totale, anche se fisicamente frantumata, dovrà continuare a sussistere potenzialmente come un tutto in ciascuno dei suoi frammenti, e questa potenzialità sarà esigibile in proporzione diretta alla traccia formale superstita nel frammento.

In secondo luogo, si inferisce che, se la forma di ogni singola opera d'arte è indivisibile, ove materialmente l'opera d'arte risulti divisa, si potrà cercare di sviluppare la potenziale unità originaria che ciascuno dei frammenti trattiene proporzionalmente alla sopravvivenza formale ancora recuperabile in essi.

Con questi due corollari si viene a negare che si possa intervenire nell'opera d'arte mutilata e ridotta in frammenti "per analogia" perché il procedimento per analogia esigerebbe come principio l'equiparazione dell'unità intuitiva dell'opera d'arte all'unità organica o funzionale con cui si pensa la realtà esistenziale sulla base dall'esperienza.

Conseguentemente l'intervento di restauro volto a rintracciare l'unità originaria, sviluppando l'unità potenziale, immanente nei frammenti, deve essere contenuto a svolgere solo i suggerimenti impliciti nei frammenti stessi o suffragati in testimonianze autentiche dello stato originario dell'opera. Ma tale intervento integrativo cade naturalmente sotto l'istanza estetica e sotto quella storica, che, nel reciproco contemperamento, dovranno determinare il momento in cui si dovrà arrestare l'intervento e il modo di contemperarlo per evitare sia un'offesa estetica che un falso storico.

Sulla necessità di questo contemperamento si basano tre principi fondamentali. Col primo di questi si esige che l'integrazione debba essere sempre e facilmente riconoscibile. Quindi l'integrazione dovrà restare invisibile alla distanza a cui l'opera d'arte deve essere guardata, ma immediatamente riconoscibile, e senza bisogno di speciali sussidi, non appena si venga ad una visione appena ravvicinata. Il secondo principio si ricollega a quanto è stato detto della materia dell'opera d'arte, e cioè che questa è insostituibile solo in quanto collabori direttamente alla figuratività dell'immagine, in quanto è aspetto e non per tutto quanto è struttura. Infine, nel terzo principio, si prescrive che ogni intervento di restauro non deve rendere impossibili, anzi deve poter facilitare gli eventuali interventi futuri. Resta tuttavia un caso che non si sussume automaticamente ai tre principi suesposti, in quanto è il caso in cui, o per lo stato di frammentarietà estremo dell'opera, o per una prevalenza dell'interesse storico su quello estetico si preferisce non addivenire a completamento alcuno. In altri termini si pone il problema delle lacune. È evidente, infatti, che, anche rinunciando a sviluppare la residua figuratività dell'immagine, difficilmente l'opera d'arte mutila potrà essere lasciata nello stato in cui la tradizione degli anni l'ha consegnata. Si pone così, al di fuori del ristabilimento dell'unità potenziale dell'immagine delle lacune.

Il problema delle lacune

Anche questo problema si pone unicamente dalla parte del fruitore dell'opera d'arte, anzi è specificatamente il problema della ricezione storica dell'opera d'arte senza intervento attuale o col minimo intervento.

Una lacuna, per quanto riguarda l'opera d'arte, è, fenomenologicamente, un'interruzione nel tessuto figurativo, come un'interruzione è nel testo di un'opera trasmessa non integralmente. Ma quel che stacca la lacuna dell'opera d'arte dalla lacuna del testo, è che la lacuna dell'opera d'arte assume un'importanza a sé, come una figuratività negativa. La lacuna infatti avrà una conformazione, per fortuita che sia, e potrà avere anche un colore, se sarà un'interruzione della sola materia come aspetto. Ad esempio, se consisterà nella sola caduta della pellicola pittorica o del rivestimento marmoreo di un'architettura. In quanto tale, con la conformazione (o anche col colore) che ostende a vista, s'inserisce nel tessuto figurativo come figura rispetto a un fondo, e istantaneamente fa recedere il tessuto figurativo a fondo da figura che è. Donde alla mutilazione dell'immagine si aggiunge una svalutazione intrinseca all'immagine per cui non soffrono anche le parti intatte. Dall'aver intuito confusamente quel che qui è esposto in termini di *gestalt-psychologie*, derivò la prima soluzione empirica della "tinta neutra", quando, cioè, si rifiutarono le integrazioni di fantasia e d'analogia. Con la tinta neutra si cercava di spengere l'emergenza di prima fila della lacuna, e si cercava di metterla in sordina con una tinta il più possibile priva di timbro. Il ripiego era onesto, ma empirico e insufficiente.

Fu facile infatti obbiettare che non esiste tinta neutra, che qualsiasi presunta tinta neutra in realtà vaniva ad influenzare la distribuzione cromatica del dipinto, in cui ogni colore non vale per sé isolatamente ma per il contesto cromatico dove si trova inserito. La soluzione non poteva partirsi dalla scelta di un colore, ma dalla spazialità del dipinto, in quanto che nella retrocessione della pittura a fondo che veniva a determinare la lacuna, occorreva ottenere che fosse la lacuna a divenire –per la percezione– fondo alla pittura.

Non si trattava dunque di spengere la lacuna o diluirla nei margini, che era soluzione di tutte le peggiori, con cui si diluiva tutta la pittura superstita, ma occorreva scegliere, rispetto al contesto cromatico in cui la lacuna si inseriva, una tinta che non avanzasse ma retrocedesse, e, dove la statica del colore lo permetta, stabilire alla lacuna un livello più basso rispetto alla superficie del dipinto. A questo modo senza illudersi di abolire la lacuna, si ottiene che la lacuna non si proietta in avanti e non si inserisce nel contesto pittorico: simbolicamente rimane come lo spazio bianco del verso dove sia caduta la parola. La soluzione, invece, con cui si ricostituisce la continuità figurativa del contesto pittorico, soluzione che dovrà essere sempre riconoscibile a occhio nudo, si assimila alla parola o alle parole fra parentesi quadre, con cui la filologia letteraria propone di ricostituire la continuità di senso in un testo mutilo.

La proibizione e la convenienza alla percezione del metodo suggerisce allora soluzioni di volta in volta semplicissime e adeguate, come la messa in evidenza della tela o del legno originario in una pittura, delle strutture murarie o dell'arriccio per un affresco, dell'ordito per un arazzo o un tappeto.

In quale dei tempi dell'opera d'arte debba cadere l'intervento del restauro

Già è stato chiarito che duplice è la storicità dell'opera d'arte, ed ora può essere puntualizzato con maggiore precisione che tre sono i tempi da tenere in considerazione affinché l'intervento di restauro possa inserirsi legittimamente sull'opera d'arte.

Il primo tempo consiste nella durata dell'estrinsecazione dell'opera d'arte mentre viene formulata dall'artista. Il secondo tempo abbraccia l'intervallo che intercede fra la fine del processo creativo (senza pregiudizio del punto, di finito o non finito, a cui l'opera sia stata lasciata dal suo autore) e il momento in cui la nostra coscienza attua la ricezione dell'opera d'arte. Il terzo tempo consiste infine nella ricezione medesima della coscienza.

Anche in questo caso, dal non avere ben definito i tempi relativi all'opera d'arte, sono derivati interventi di restauro presuntuosi, inopportuni, dannosi. La confusione più facile è quella che mira ad interpretare il tempo dell'opera d'arte col presente storico, in cui l'artista, il riguardante o entrambi vivono.

Ma una volta distinta nelle sue tre fasi la temporalità dell'opera d'arte, in quanto è entrata a far parte del mondo della vita, una confusione del genere diventa impossibile. È chiaro dunque che in nessun modo può l'intervento di restauro reinserirsi nel momento della formulazione dell'opera, retrodatarsi e cangiarsi da restauro in creazione. È tale il restauro di fantasia. Problemi sottili propone invece il secondo momento della temporalità dell'opera d'arte, quando cioè si consideri l'intervallo che si frappone fra il termine del processo creativo e la ricezione dell'opera. Sembrerebbe infatti che questo lasso di tempo non possa rientrare nella considerazione dell'opera d'arte come oggetto estetico, perché questa è ormai divenuta immutabile e invariabile, ma, così argomentando, si trascurerebbe il fatto basilare della fisicità dell'opera d'arte: tale fisicità può essere minima ma non può mai mancare. Riguardo all'intervento di restauro, è proprio questa fisicità che potrà avere subito particolari alterazioni. Ma oltre a questo caso, c'è il fatto delle alterazioni, modificazioni che l'opera può avere subito a varie riprese lungo la trasmissione nel tempo.

Tanto le prime alterazioni che le seconde dovranno essere considerate alla luce delle due istanze, storica ed estetica, ma non potranno mai dar luogo alla pretesa di inserire l'intervento di restauro in questo secondo tempo, sempre anteriore alla ricezione attuale. Naturalmente, così chiarito, si risolverebbe in una pretesa assurda, dato che il tempo è irreversibile, e tuttavia è la pretesa che sta alla base del ripristino ottocentesco.

Escluso dunque il primo e il secondo tempo per l'intervento di restauro, l'unico momento legittimo per l'azione di restauro è quello del presente stesso della coscienza ricevente. Il restauro, per rappresentare un'operazione legittima, non dovrà presumere né il tempo come reversibile né l'abolizione della storia. L'azione di restauro inoltre, e per la medesima esigenza che impone il rispetto della complessa storicità che compete all'opera d'arte, non dovrà porsi come segreta e quasi fuori del tempo, ma dare modo di essere puntualizzata come evento storico quale essa è, per il fatto di essere azione umana e di inserirsi nel processo di trasmissione dell'opera d'arte al futuro. Nell'attuazione pratica questa esigenza storica dovrà tradursi non solo nella differenza delle zone integrate, ma nel rispetto della patina e nella conservazione di campioni dello stato precedente al restauro.

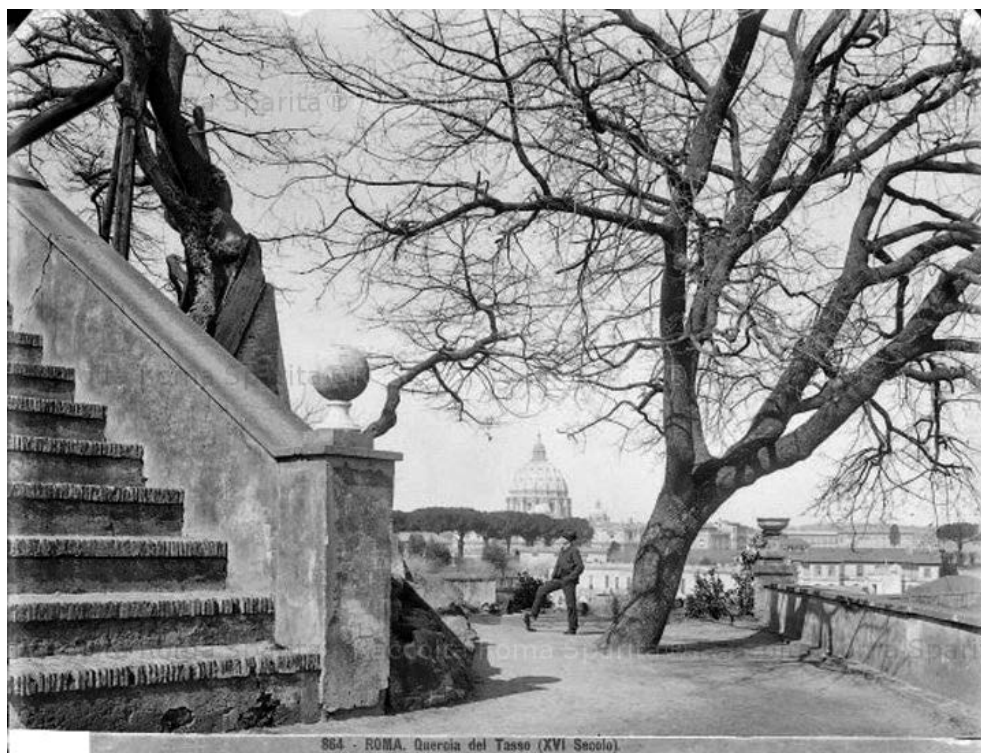
Problemi del restauro secondo l'istanza storica

Se il temperamento dell'istanza storica e dell'istanza estetica rappresenta la dialetticità del restauro, né questo può essere legittimamente attuato senza quel temperamento, occorre tuttavia rilevare i problemi particolari che si pongono dall'una parte e dall'altra, per valutare fino a che punto il temperamento possa venire senza arbitrio o sopraffazione. Dal punto di vista dell'istanza storica sarà necessario allora iniziare la considerazione dal limite estremo e cioè da quando il sigillo formale impresso alla materia possa risultare pressoché scomparso, e il monumento stesso quasi ridotto ad un mero residuo della materia con cui fu composto.

Il primo grado, dunque, da considerare nell'opera d'arte ai fini dell'istanza storica, è dato dal rudere. Tuttavia sarebbe un errore credere che dalla effettuale realtà del rudere possano trarsi le norme stesse della conservazione del rudere, poiché col rudere non si definisce una vera realtà empirica, ma si enuncia una qualifica che compete a cosa pensata simultaneamente sotto l'angolo della storia e della conservazione, e cioè non solo e limitatamente alla sua consistenza astante, ma nel suo passato, da cui trae l'unico valore quella presenza attuale in sé priva o scarsissima di valore, e nel futuro, a cui deve essere assicurata: in quanto vestigia o testimonianza d'opera umana e punto di partenza dell'azione di conservazione. Rudere sarà dunque tutto ciò che testimonia della storia umana, ma in un aspetto assai diverso e quasi irricongiacibile rispetto a quello originario.

È questo l'unico caso in cui, per la degradazione dell'opera d'arte nel rudere, può essere assimilato al rudere di opera d'arte anche il rudere che opera d'arte mai non fu, e neppure opera dell'uomo, ma che, sebbene elemento naturale, rientra in una testimonianza storica: come il tronco secco della quercia del Tasso a S. Onofrio a Roma da assicurare al futuro come fosse il rudere di una scultura in legno.

È evidente che il restauro, in quanto rivolto al rudere, non può consistere che nel consolidamento e nella conservazione della materia di cui il rudere consta. Tuttavia non deve credersi ovvio il giudizio di quando l'opera d'arte scompare quasi per divenire rudere –come era la *meta sudans* a Roma– e quando invece le superstiti vestigia formali la riscattino dall'essere definita rudere, e permettano un intervento di restauro non limitato alla pura conservazione. È discutibile ad esempio della chiesa di S. Chiara a Napoli, completamente distrutta nella sua meravigliosa ricreazione (non restauro, si badi bene) settecentesca, e riapparsa, dopo i bombardamenti, come chiesa gotica angioina, per altro con mutilazioni gravissime e irrimediabili, che non potevano neppure contare sulla sopravvivenza di soluzioni architettoniche analoghe, fosse meglio si conservasse come rudere invece di venire riportata ad una forma, che, così come ora si vede dopo l'intervento innovativo (non restauro e non ricreazione), certamente non ebbe mai. La conservazione come rudere avrebbe mantenuto, quel che è certo, al monumento un'efficacia evocativa infinitamente più ricca di quanto permettano le schematiche e rigide integrazioni che ha ricevuto.



QUERCIA DEL TASSO, Roma. Cartolina postale. *Immagine: Pubblico dominio.*



META SUDANS, Roma. *Immagine: Pubblico dominio.*



SANTA CHIARA, Napoli. Immagine: Pubblico dominio.

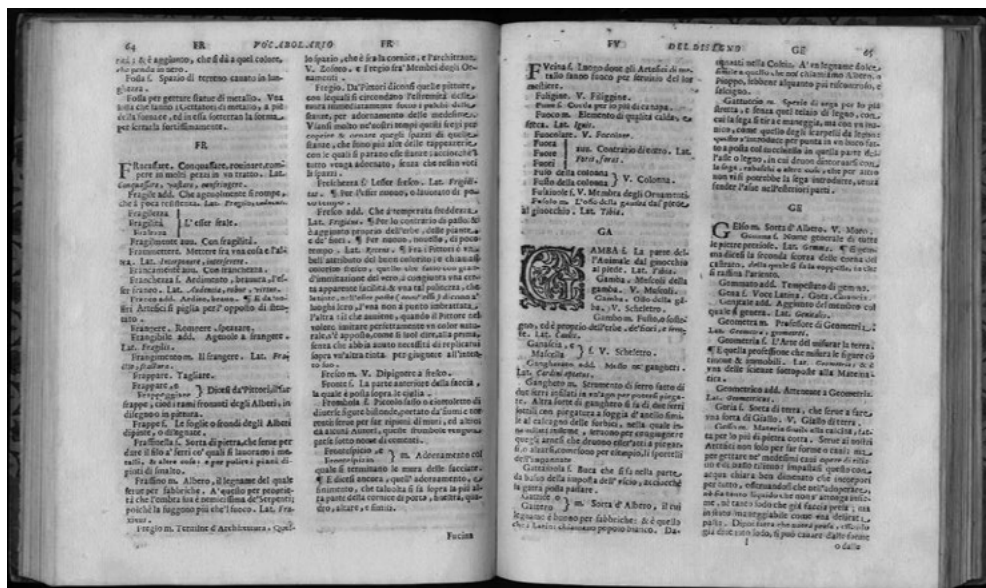
Ma il problema cruciale, secondo l'istanza storica, consiste nella conservazione o nella rimozione delle aggiunte, e, in secondo luogo, nella conservazione o nella rimozione dei rifacimenti. Naturalmente, mentre a proposito del rudere, pressoché unica sarà, il più delle volte, l'istanza storica, in questo caso delle aggiunte e dei rifacimenti, il problema non è solo storico ma anche estetico. E tuttavia il problema va esaminato in sede storica, in prima istanza.

Dal punto di vista storico, l'aggiunta e l'interpolazione subita da un'opera d'arte non è che una nuova testimonianza del fare umano e del transito dell'opera d'arte nel tempo: in tal senso l'aggiunta non differisce, per essenza, da quello che è il ceppo originario ed ha gli stessi diritti ad essere conservata. Invece la rimozione, seppure risulti ugualmente da un atto compiuto ad un determinato momento e s'inserisca egualmente nella storia, in realtà distrugge un documento e non documenta a vista se stessa, donde potrebbe portare alla distruzione e quindi all'obliterazione di un trapasso storico in futuro importante, e comunque alla falsificazione di un dato.

Perciò, dalle considerazioni precedenti, discende che la conservazione dell'aggiunta deve ritenersi regolare, eccezionale la rimozione. Tutto il contrario di quello che l'empirismo ottocentesco e i sempre rinascenti vandali (si veda, ad esempio, il recente, e cosiddetto, restauro del S. Domenico di Siena) consiglierebbero per i restauri.

La patina secondo l'istanza storica

Vi è tuttavia un caso in cui l'aggiunta reperibile sull'opera d'arte non si presenta necessariamente come il prodotto d'un fare, e cioè quell'alterazione o soprammissione che ha ricevuto il nome di patina.



VOCABOLARIO TOSCANO DELL'ARTE DEL DISEGNO. Filippo Baldinucci. Immagine: Pubblico dominio.

La patina non rappresenta una concezione romantica inserita nell'Ottocento nel gusto della pittura antica, ma si trova già come nozione articolata e definita nel Seicento dal *Vocabolario delle arti del disegno* del Baldinucci, dove trovò naturale approdo dalle botteghe o studi degli artisti. Anche prima del Seicento sarebbe arbitrario asserire che non venisse identificata e gli artisti non vi contassero, nelle modificazioni, sempre ben note seppure non esattamente prevedibili, che il passaggio nel tempo fa subire alla materia di cui consta l'opera d'arte. In certi casi, come per la pittura e la scultura greca, taluni procedimenti documentari storicamente, anche se ignoti "in te", attestano che l'abbassamento di tono, lo spegnimento di una materia troppo brillante, era voluto, senza aspettare l'opera del tempo, nei procedimenti dell'*atramentum* di Apelle e nella *ganosis* delle statue. Ma dovendo esaminare la patina nella sua legittimità o illegittimità per il restauro, e non già entro determinate tradizioni storico-artistiche, dal punto di vista storico si deve riconoscere che è un modo di falsificare la storia nelle sue testimonianze (come lo sono anche le opere d'arte), se queste vengono depurate della loro antichità, se cioè si costringe la materia ad acquistare una freschezza, un taglio netto, un'irruenza che contraddica all'antichità che l'opera attesta.

Un qualsiasi privilegio della materia sull'attività dell'uomo che l'ha foggata non può essere ammesso dalla coscienza storica, visto che l'opera vale per l'attività umana che l'ha foggata e non per il valore intrinseco della materia: valore commerciale che è irrilevante alla ricezione dell'opera come opera d'arte.

Dal punto di vista storico, pertanto, la conservazione della patina, come conservazione di quel particolare offuscamento che la novità della materia riceve attraverso il tempo ed è quindi testimonianza del tempo trascorso, non solo è auspicabile, ma tassativamente richiesta.

Problemi del restauro secondo l'istanza estetica

Sottoponendo gli stessi problemi, che sono stati esaminati alla luce dell'istanza storica, all'istanza estetica, risulterà evidente che il rudere non possa essere trattato che come rudere, e l'intervento di restauro svolgersi dunque in direzione unicamente conservativa e non integrativa. A questo primo grado, quindi, dell'azione di restauro non può esservi materia di contenzioso fra istanza storica e istanza estetica.

La situazione cambia quando si passa al problema della conservazione o della rimozione delle aggiunte e dei rifacimenti, poiché questi ben di rado saranno superfetati su dei ruderi, ma il più delle volte su opere perfettamente vitali, per le quali la tentazione di un ripristino può agire in modo fortissimo.

Come affermazione generale, per quanto riguarda l'istanza estetica, l'aggiunta dovrebbe essere rimossa. Si capovolge quindi il problema rispetto a quanto veniva riconosciuto in base all'istanza storica. Ma la contraddizione, il più delle volte, sarà più apparente che reale. Infatti l'imperativo della rimozione dell'aggiunta non può essere tassativo che nel caso di una aggiunta che sia stata perpetrata senza una rielaborazione dell'intero testo o pittorico o scultoreo o architettonico, ma come un'intrusione irraguardosa al monumento, unicamente dovuta a grossolana utilitarità o velleitaria moda.

Dovunque l'aggiunta o la modificazione sia stata fatta invece in modo tale da rifondere il testo precedente in una nuova unità formale oppure rappresenti un innesto formalmente elaborato in modo da conciliare due figuratività teoricamente discordanti, l'imperativo della conservazione sarà per l'istanza estetica altrettanto perentorio che per l'istanza storica.

Si faccia il caso della facciata di S. Maria in Cosmedin a Roma, squisitamente rielaborata nel Settecento, e stolidamente cancellata, quando il monumento, nella sua edizione più antica, non aveva nessuna prelazione sulla nuova forma ricevuta. Tanto più sarebbe questo il caso dell'interno di S. Giovanni Laterano, nella meravigliosa veste plastica che gli dette il Borromini. E l'esemplificazione potrebbe essere infinita, dato che, il più delle volte, modestissime e provinciali architetture romaniche o gotiche, a cominciare dal Rinascimento e fino a tutto il Settecento sono state trasformate in monumenti di notevole, talora di altissimo valore architettonico.



BASILICA DI SAN GIOVANNI IN LATERANO. Roma. Immagine: Valerie Magar.



MADONNA DEL BORDONE. Tempera su tavola di Coppo di Marcovaldo, 1261, Santa Maria dei Servi, Siena. *Immagine: Pubblico dominio.*

Neppure per una pittura od una scultura si può asserire che l'aggiunta o il rifacimento debba sempre venire rimosso. Si faccia l'esempio della Madonna di Lippo Dalmasio al Baraccano a Bologna, ridipinta e completata dal Cossa, oppure quello della Madonna del Bordone di Coppo di Marcovaldo (chiesa dei Servi, Siena), ridipinta in parte circa un cinquantennio dopo da uno scolaro di Duccio di Buoninsegna, e, fra le sculture, quella del pergamo di Nicola Pisano a Siena, ricomposto, con le aggiunte elaboratissime, dal Riccio. Sono tutti casi i quali la rimozione delle aggiunte sarebbe una follia, anche per l'istanza estetica.

Perfino in quei casi in cui sembra evidente che si debba promuovere senza esitazione alcuna la rimozione di una aggiunta, come per le corone imposte alle sacri immagini spesso con grave deturpamento materiale di chiodi e abrasioni, si deve talora soprassedere. L'esempio più tipico è fornito dal famoso Volto Santo di Lucca (s. Martino) il cui plurisecolare addobbo fa parte dell'immagine non meno dei merli del sepolcro di Cecilia Metella o nell'arco di Augusto a Rimini. Le nuove entità ibrida avvincenti, che ne risultano, hanno diritto di essere rispettate anche per l'istanza estetica.



IL VOLTO SANTO. Cattedrale di San Martino, Lucca. Immagine: Pubblico dominio.

Se poi si sposta il problema delle aggiunte ai rifacimenti, ancorché non se sempre si possa mantenere netta la distinzione, non c'è dubbio che il rifacimento per la dose o larga o piccola di arbitrarietà e di fantasia che contiene, dovrebbe poter essere eliminato, sempre che, tuttavia la sua eliminazione possa dar luogo ad una restituzione nello stato "quo ante". Ma disgraziatamente questa restituzione non sarà quasi mai possibile, sia che si tratti di architettura o di scultura, in quante che il rifacimento avrà alterato i punti del contesto antico a cui si collegava, sicché la rimozione del rifacimento lascerebbe l'opera con una mutilazione nuova, spesso più nociva, alla vista, del rifacimento stesso. Ciò si dica in special modo per l'uso invalso fino all'Ottocento, di completare le statue antiche mutile con pezzi aggiunti ed

elaborati ex-novo. Per applicare questi pezzi nuovi la vecchia frattura doveva essere resecata o pareggiata o addirittura adattata ad incastro, sicché rimuovendo ora il pezzo aggiunto, quel taglio meccanico che viene in luce costituirà sicuramente come una mutilazione nuova, mentre era agevole espungere il rifacimento o l'aggiunta mentalmente.

Così è accaduto per l'Apollo del Belvedere in Vaticano, e così accadrebbe delle statue dei frontoni di Egina (Monaco, Antikensammlungen), venissero rimossi i pezzi aggiunti dal Thorvaldsen. Ed errore è stato ricomporre, al di fuori che con i calchi, il Laocoonte secondo una versione congetturalmente più aderente alla concezione originaria, in quanto che il gruppo, prima dell'ultimo intervento, era quello inteso nel Cinquecento da Michelangelo al Montorsoli, e aveva acquistato la sua cittadinanza nella storia dell'arte.

La patina secondo l'istanza estetica

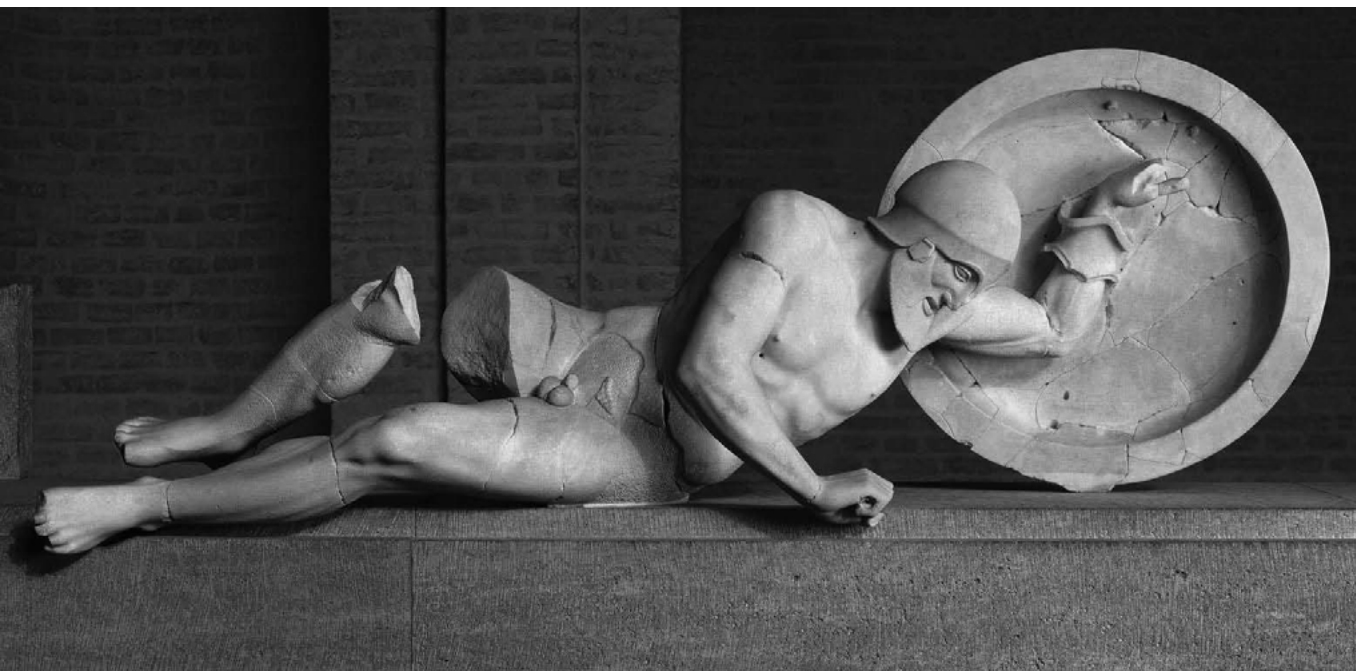
Sembrerebbe che, per l'istanza estetica, in un sol caso dovesse risultare legittima la conservazione della patina, quando cioè l'assestamento dell'eccessiva vivacità dei colori, sotto il velo del tempo fosse stato previsto esplicitamente dall'autore. Ma sarebbe un grave errore di limitare la conservazione della patina a questi casi fin troppo rari ad accertarsi per poter essere qualcosa di più di un'eccezione. In realtà il problema della conservazione della patina, del punto di vista estetico, va risolto sulla base stessa della fenomenologia dell'opera d'arte.

La chiave per la soluzione sarà offerta dalla materia di cui consta l'opera d'arte. Posto che la trasmissione dell'immagine avviene per dato e fatto della materia, e che il ruolo della materia è d'essere trasmittente in sé e per sé non dovrà mai fare aggio sull'immagine, ma restare ad essa subordinata. Pertanto la patina, dal punto di vista estetico, è quella impercettibile impalpabile sordina posta dal tempo alla materia, che si vede costretta a tenere il suo rango più modesto in seno all'immagine. Con ciò viene legittimata, anche dal punto di vista estetico, la conservazione della patina. Solo allora, in seconda istanza, si può scendere dal nudo enunciato teorico a indicare quella classe di casi nei quali la patina non costituisce soltanto l'attutimento della materia nell'epifania dell'immagine, ma addirittura un potenziamento cromatico, così nelle architetture. Sono più di quattro secoli ormai che è stato riconosciuto questo apporto di bellezza del tempo ai monumenti, riconosciuto da poeti e da pittori, che hanno fatto tesoro del flusso cromatico della patina, e che ad esempio, e non sono molti anni, la costosa e irrispettosa lavatura del Colosseo volle distruggere.

Infine bisogna rilevare l'estremo pericolo e l'estrema difficoltà che, per un dipinto, implica la rimozione della patina, così continuamente legata a vernici e a velature da provocare una rovina, se trattata baldanzosamente, come se tutto ciò che asportano solventi di media potenza dovesse considerarsi, per le pitture antiche, un'indebita soprammissione. Il clamore destato, ma invano purtroppo, dalle strazianti puliture perpetrate alla National Gallery di Londra ad alcuni dei più grandi capolavori della pittura italiana e fiamminga, sta a dimostrare i danni incalcolabili e irrimediabili che l'empirismo paludato di falso scientismo, non meno nel restauro che altrove, produce.

Il restauro preventivo

Restauro preventivo è direzione inconsueta che potrebbe anche indurre nell'errore di credere che possa esservi una specie di profilassi che, attuata come una vaccinazione, possa immunizzare l'opera d'arte nel corso del tempo. Viceversa, per restauro preventivo deve intendersi tutto ciò che mira a prevenire la necessità di un intervento di restauro, sicché il restauro preventivo si pone non meno importante del restauro effettivo. E al restauro preventivo dovrebbero indirizzarsi le autorità preposte alla conservazione delle opere d'arte.



GUERRIERO CADUTO. Tempio di Athena Aphaia, Egina. Gliptoteca di Monaco.
Immagine: Pubblico dominio.

L'importanza del restauro preventivo, come prevenzione e salvaguardia, si trova naturalmente affermata nella definizione del restauro, identificato nel momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte e non già in base ai procedimenti tecnici ai quali è demandato l'intervento di restauro.

Come prevenzione e salvaguardia dell'opera d'arte, il restauro preventivo si dirama nelle direzioni più varie, e la definizione di queste direzioni dovrà essere dedotta dalla natura dell'opera d'arte. In quanto l'opera d'arte si definisce in primo luogo nella duplice polarità storica ed estetica, la prima direttiva d'indagine sarà quella relativa a determinare le condizioni necessarie per il godimento dell'opera e come opera d'arte e come monumento storico.

In secondo luogo l'opera d'arte si definisce nella materia o nelle materie di cui consta: e qui l'indagine dovrà essere portata sullo stato di consistenza della materia, e successivamente sulle condizioni ambientali, in quanto ne permettano, ne rendano precaria, o direttamente ne minaccino la conservazione.

È chiaro, a questo punto, che non meno che nel restauro effettivo, dovranno confluire nel restauro preventivo i risultati, le scoperte, le invenzioni scientifiche che abbiano riferimento ai campi che interessano la sussistenza dell'opera d'arte: dalle ricerche sulla luce e su gli effetti della luce alla scelta delle sorgenti luminose, e così per il calore, l'umidità, le vibrazioni, i sistemi di condizionamento, di imballaggio, di sospensione, di disinfestazione.

In tal senso l'elenco non potrà mai risultare definitivo, ma richiederà aggiornamenti continui.

*



Versión del texto
en ESPAÑOL



La restauración

CESARE BRANDI

Publicación original: Cesare Brandi (1963) "Restauro", in: *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Volume XI, Istituto Collaborazione Culturale, Venezia/Roma, cc. 322-332.

Traducción de Ascensión Hernández Martínez y Valerie Magar

Como actividad desarrollada para prolongar la vida de la obra de arte y para restablecer de manera parcial su visión y disfrute, la restauración representa un aspecto fundamental de la cultura y de los estudios histórico-artísticos. Prácticamente esto siempre ha existido en el ámbito de las experiencias empíricas y de la técnica del artesano y del artista. En los tiempos modernos, con el desarrollo de la crítica y la técnica, la restauración ha adquirido una conciencia de sus propios fines y medios mucho más definida, basándose en gran parte en sustentos técnico-científicos y, además, como es obvio, en una metodología crítico-estética, también vinculada con los ideales y conocimientos de diferentes monumentos culturales. A esto han contribuido los museos, las instituciones especializadas y los organismos responsables de la protección de los monumentos, cuyo trabajo en este sector ha adquirido una grandeza determinante.

Concepto de restauración

Por restauración generalmente se entiende cualquier intervención dirigida a devolver la eficiencia a un producto de la actividad humana. Se tendrá entonces una restauración relacionada con objetos industriales y una restauración vinculada con la obra de arte: mientras que la primera terminará imponiéndose como sinónimo de reparación o repristinación,¹ la segunda diferirá de manera cualitativa, ya que la primera consiste en el restablecimiento de la funcionalidad del producto, en tanto que en la segunda, aunque ese restablecimiento ocurra en ciertos casos, como en la arquitectura, en el ámbito de sus fines secundarios o concomitantes la restauración primaria se refiere a la obra de arte como tal.

Pero el producto especial de la actividad humana al que se da el nombre de obra de arte, lo es por el hecho de un reconocimiento singular que sucede en la conciencia, y sólo después de tal reconocimiento se distingue de manera definitiva de lo que tiene en común con los otros productos. Ésta es la característica peculiar de la obra de arte, en el sentido de que no se investiga en su esencia, sino que se convierte en parte del mundo de la vida, y por lo tanto ingresa a la experiencia individual.

¹ *Ripristino*: reconstitución del aspecto o de la forma original de un monumento mediante la eliminación de añadidos o superposiciones. Nota de las traductoras.

De esta premisa se desprende un corolario básico: 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, no representa más que una fase suplementaria relacionada con la calificación que la intervención recibe por el hecho de tenerse que realizar en una obra de arte. De ahí la oportunidad de excluir la restauración, como restauración de la obra de arte, del significado común de restauración, y de articular el concepto basado ya no en los procedimientos prácticos con los que se efectúa, sino en relación con la obra de arte de cuyo estado recibe su calificación.

Sin embargo, la obra de arte, aun diferenciándose de todos los demás productos de la actividad humana, conserva siempre la característica, respecto a las cosas de la naturaleza, de ser un producto de la actividad humana. Y como obra de arte y como producto plantea una doble instancia: la instancia estética, que corresponde al hecho básico de la artisticidad por la cual la obra es obra de arte; y la instancia histórica, que refleja su condición de producto humano en un tiempo y un lugar determinados. Además, el hecho de presentarse al reconocimiento de una conciencia en un tiempo y lugar determinados, le confiere a la obra de arte una segunda historicidad que poco a poco se transfiere en el tiempo.

En este punto se puede definir la restauración, como restauración de la obra de arte, en los siguientes términos: constituye el momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte en su consistencia física y en su doble polaridad estético-histórica, con vista a su transmisión en el futuro.

De esta definición surge que el imperativo de la restauración, como aquel más general de la conservación (que no obstante se presenta como restauración preventiva), se dirige en primer lugar a la consistencia material en la cual la imagen se manifiesta. Se plantea así el primer y fundamental axioma: sólo se restaura la materia de la obra de arte.

Pero los medios físicos a los que se confía la transmisión de la imagen no están separados de ésta, sino que son coextensivos de ella: no existe la materia por un lado y la imagen por otro. Y, sin embargo, aunque sea coextensiva de la imagen, no en todo y para todo tal coextensión podrá declararse intrínseca a la imagen. Cierta parte de estos medios físicos tendrá, por ejemplo, una función de soporte, como los cimientos para la arquitectura, la tabla o la tela o el muro para la pintura.

Entonces, si el estado de una obra de arte es tal que su conservación exige el sacrificio o la sustitución de cierta cantidad de los medios físicos con los que se expresó, la intervención deberá realizarse conforme a lo que exija la instancia estética. Pero, por otro lado, tampoco deberá subestimarse la instancia histórica y ésta, además, no se detiene en la primera historicidad; es decir, la que se fundó con el acto de la formulación de la obra, sino que deberá también considerar a la segunda historicidad, que comienza inmediatamente después del acto de la formulación, y continúa hasta el momento y lugar en el que fue reconocida en la conciencia.

La conciliación entre las dos instancias representa la dialéctica de la restauración precisamente como momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte como tal. De ahí el segundo principio de la restauración: debe apuntar a restablecer la unidad potencial de la obra de arte, siempre que sea posible lograrlo sin cometer una falsificación artística o una histórica, y sin borrar ninguna huella del paso de la obra de arte en el tiempo.



ANTIGUO TEATRO DE SAGALASSOS. Turquía. Imagen: Dominio público.

Problemas generales

La materia de la obra de arte

Si subjetivamente se restaura sólo la materia de la obra de arte, como se postuló en el primer axioma, la materia, dado que representa contemporáneamente al tiempo y lugar de la intervención de restauración, requerirá una definición que no puede tomarse de las ciencias naturales, sino que debe obtenerse por vía fenomenológica. Desde este punto de vista, la materia se entiende como “aquello que permite la epifanía de la imagen”. Reportada y circunscrita a la epifanía de la imagen, explicita el desdoblamiento entre estructura y aspecto.

Tomemos el ejemplo de una pintura sobre tabla, cuya madera está tan carcomida que ya no ofrece un soporte conveniente: la pintura será entonces la materia como aspecto; la tabla, la materia como estructura, aunque la división puede ser mucho menos clara, ya que, debido al hecho de estar sobre una tabla, la pintura adquiere características particulares que podrían desaparecer una vez transferidas a otro soporte. Por lo tanto, la distinción entre aspecto y estructura resulta ser mucho más sutil que lo que puede parecer a primera vista, y por razones prácticas no siempre será posible mantener una separación rígida. Tomemos otro ejemplo: un edificio derribado a causa de un terremoto, y que en la gran cantidad de elementos supervivientes y en testimonios auténticos se preste aún a una reconstrucción o anastilosis. En este caso, el aspecto no puede considerarse como sólo la superficie externa de los sillares, sino que éstos deberán permanecer como sillares, no sólo en la superficie. Sin embargo, la estructura interna de los muros se podrá cambiar para protegerlos de futuros sismos, y así también la estructura interna de las columnas, si las hay, o de las traveses. Tal es el caso de la reconstrucción de la iglesia de San Pedro en Alba Fucens. En cambio, el caso es inverso para la reconstrucción del templo E de Selinunte, en el que algunos fragmentos de las columnas



IGLESIA DE SAN PEDRO A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX. Alba Fucens, Roma. Imagen: Dominio público.



TEMPLO E DE SELINUNTE. Sicilia. Imagen: Valerie Magar.

yacían en el suelo desde hacía mucho más que un milenio, con un deterioro completamente diferente del que habrían sufrido si hubieran permanecido en obra, lo cual determinó la imposibilidad de devolver las partes supervivientes del monumento a su aspecto original. De hecho, los fragmentos corroídos y de colores diversos en el lado en el que yacían en el piso, en relación con aquellos expuestos al aire y al sol, no logran reconstruir la unidad monolítica que postula la columna, incluso si pareciera que se hubiere mantenido la estructura antigua.

En realidad, también la estructura se tuvo que modificar de manera violenta con cemento armado, y con ello no se satisfizo ni la instancia estética ni la instancia histórica, de acuerdo con la cual, en este caso, el monumento debería conservarse ahora como reliquia, en el estado en el que había sido transferido a lo largo del tiempo.

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 inmanencia, ha hecho considerar idénticos al mármol sin cortar de una cantera dada y al 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. El hecho de que la materia pueda ser la misma no es suficiente para autorizarnos a completar un monumento inconcluso o alterado, ya que la historicidad que adquiriría la materia por el nuevo uso no debe ser retrocedida en el tiempo, o se cometería una falsificación histórica, además de estética. Es evidente que con base en tal aclaración, el hecho de haber reconstruido la Stoa de Atalo en Atenas con el mismo mármol que se utilizó de origen agrava el error, mientras que la reconstrucción en ladrillo de algunos tramos del Coliseo realizada en el siglo XIX, que fue emprendida sólo para garantizar lo estático de las partes originales que habían sobrevivido, es una muestra de una intervención honesta, por completo fiel a la instancia histórica, aunque, estéticamente, la diferencia de color sea demasiado fuerte. En cambio, la solución de Valadier para las partes desaparecidas del Arco de Tito debe considerarse perfecta, ya que armonizan cromáticamente con las partes originales y varían en la materia empleada (travertino, en lugar de mármol).



STOA DE ATALO. Atenas. Imagen: Dominio público.

Por lo tanto, la materia de la obra de arte nunca es única, incluso cuando la obra es de un material homogéneo —madera, mármol, bronce— debe investigarse como estructura y como aspecto, y en tal caso debe preverse y realizarse la intervención de restauración.

La obra de arte como unidad

El segundo principio postulado para la restauración contempla el restablecimiento de la unidad potencial de la obra de arte. Por lo tanto, el concepto unidad, en referencia a la obra de arte, exige una aclaración sustancial. Y entonces, dado que la obra de arte debe reconocerse como unidad, ¿qué unidad le concierne, aquella del todo o aquella del total? Y dado que le corresponde la unidad del todo, ¿ésta deberá conceptualizarse como la unidad orgánico-funcional que caracteriza al mundo físico desde el núcleo atómico hasta el hombre?

En primer lugar, se enfatiza que, incluso si parece que la primera pregunta concierne a la esencia de la obra de arte, en realidad es una pregunta que surge sólo *a posteriori*, cuando la obra está en el mundo y tiene recepción en una conciencia. Sólo en ese momento, y aún más al tener que practicar una intervención técnica como aquella de la restauración, surge el problema de saber si se debe atribuir la unidad del todo, la unidad verdadera o la unidad del total a la obra de arte. Si de hecho la obra de arte no se tuviera que concebir como un todo, debería considerarse como un total, y por lo tanto debería estar compuesta de partes: esto sería equivalente a volver a proponer para la obra de arte el concepto geométrico que ya, para lo bello, fue refutado por Plotino. Pero la obra de arte en realidad puede presentarse como compuesta de partes, hasta el punto en que, como para un políptico, estas partes pueden separarse materialmente unas de otras, ya que en principio se concibieron como separadas. Sin embargo, incluso en este caso es inevitable concluir que las partes no son verdaderamente autónomas, sino que la partición tiene un valor de ritmo, y en el contexto se pierde el valor individual para fusionarse y reabsorberse en una sola obra. De lo contrario, si las partes permanecen cada una por su propia cuenta, y sólo se abordan materialmente, la obra resultante es un compendio, y aquella reunión tendrá sólo una razón histórica, pero no una validez estética.

Aparece entonces como una ilación necesaria que la atracción especial que la obra de arte ejerce sobre sus partes, cuando está compuesta de partes, es ya la negación implícita de éstas como constitutivas de la obra de arte. Tomemos el caso de una obra de arte que, mucho más que un políptico o una pieza de orfebrería, está compuesta de partes que tomadas por separado no tienen ningún valor formal particular, sino que sólo, a lo sumo, son la fuente de un hedonismo genérico conectado a la belleza de la materia, a la pureza del corte, y así sucesivamente. Tomemos el caso límite; es decir, el de las teselas de los mosaicos y de los sillares de una arquitectura. Sin explicar ahora el valor del ritmo, que sería un retorno a la esencia, queda, desde el punto de vista asumido que es el de la recepción de la obra de arte, que tanto las teselas de los mosaicos como los sillares, una vez disueltos por la concatenación formal en la que el autor los dispuso, permanecen inertes y no conservan ninguna huella, o apenas una huella escasa, de la unidad en que habían sido cimentados por el artista. Por lo tanto, el mosaico y la construcción de sillares representan el caso que demuestra con mayor elocuencia la imposibilidad de que la obra de arte se conciba como un total, cuando en su lugar debe realizar un entero.

Y, sin embargo, esta unidad del entero que debe atribuirse a la obra de arte no puede después conceptualizarse siguiendo los pasos de la unidad funcional u orgánica del mundo de la naturaleza, que puede experimentarse y llevarse a leyes universales, dado que la obra de arte siempre está replegada en sí misma y no se puede experimentar, sino sólo contemplar. Por lo tanto, si un animal no tiene una extremidad, está mutilado o bien deforme; pero la imagen de un animal al que no se le puede ver una extremidad no está mutilada ni deforme, es sólo

la imagen que se ve. Un gato de angora podrá tener un ojo azul y uno verde, y sólo si se le ve de perfil, se supondrá, sobre una base estadística, que el ojo que no se ve también tiene el mismo color, pero un gato de angora pintado de perfil no tiene el otro ojo ni del mismo color ni de otro, simplemente no tiene el otro ojo, porque en la imagen aparece como un gato sólo por un valor semántico limitado a aquello que ha relevado la imagen, no en su unidad orgánica-funcional por la cual un gato tiene dos ojos.



GATO BLANCO Y JARDÍN DE MARIPOSAS. Arthur Heyer (1872-1931), óleo sobre tabla.
Imagen: Dominio público.

Las proposiciones anteriores adquieren una importancia fundamental justo para la restauración, ya que establecen los límites infranqueables de la intervención de restauración en sí misma y, al mismo tiempo, garantizan la extensión de la intervención legítima.

Se puede deducir que si la unidad que compete a la obra de arte es la del entero y no aquella del total, incluso si se rompe físicamente, deberá continuar subsistiendo en potencia como un todo en cada uno de sus fragmentos, y esta potencialidad será exigible en proporción directa a la traza formal que sobreviva en el fragmento.

En segundo lugar, se infiere que si la forma de cada obra de arte individual es indivisible, cuando la obra de arte se separe materialmente se podrá intentar desarrollar la unidad potencial original que cada uno de los fragmentos mantiene en proporción con la supervivencia formal, aún recuperable en éstos.

Con estos dos corolarios se niega que se puede intervenir en la obra de arte mutilada y reducida a fragmentos "por analogía", porque el procedimiento por analogía exigiría como principio la equiparación de la unidad intuitiva de la obra de arte con la unidad orgánica o funcional con la que pensamos la realidad existencial basada en la experiencia.

En consecuencia, la intervención de restauración dirigida a rastrear la unidad original, desarrollando la unidad potencial inmanente en los fragmentos, debe ser contenida para llevar a cabo sólo las sugerencias implícitas en los fragmentos mismos, o fundamentadas en testimonios auténticos del estado original de la obra. Pero esta intervención integradora cae naturalmente bajo la instancia estética y bajo aquella histórica que, en la conciliación recíproca, deberán determinar el momento en el que se tendrá que detener la intervención y la manera de equilibrarla para evitar tanto una ofensa estética como una falsificación histórica.

Tres principios esenciales se basan en la necesidad de esta conciliación. Con el primero de ellos se exige que la integración siempre sea fácilmente reconocible. Por lo tanto, la integración debe permanecer invisible a la distancia a la que debe contemplarse la obra de arte, pero reconocible de inmediato, y sin la necesidad de subsidios especiales, tan pronto como se llegue a una observación cercana. El segundo principio está vinculado con lo que se ha dicho sobre el tema de la obra de arte, es decir, que ésta es insustituible sólo mientras colabora directamente con el aspecto figurativo de la imagen, en la medida en que es aspecto y no del todo por ser estructura. Por último, en el tercer principio se prescribe que toda intervención de restauración no debe hacer imposible; de hecho, debe ser capaz de facilitar las eventuales intervenciones futuras. Sin embargo, sigue habiendo un caso que no se subsume en automático a los tres principios expuestos antes, como en el que, o por el estado extremo de fragmentación de la obra, o por una prevalencia del interés histórico sobre aquel estético, se prefiere no proceder a completar algo. En otras palabras, surge el problema de las lagunas. De hecho, es evidente que incluso si se renuncia a desarrollar el aspecto figurativo residual de la imagen, sería muy difícil dejar a la obra de arte mutilada en el estado en que la tradición de los años la ha dejado. Se plantea así, más allá del restablecimiento de la unidad potencial de la imagen, el problema de las lagunas.

El problema de las lagunas

También este problema surge sólo por parte del usuario de la obra de arte; más aún, es específicamente el problema de la recepción histórica de la obra de arte sin intervención actual o con la mínima intervención.

Una laguna, por lo que respecta a la obra de arte, es, fenomenológicamente, una interrupción en el tejido figurativo, como lo es una interrupción en el texto de una obra que no se ha transmitido íntegramente. Pero aquello en lo que difiere la laguna de la obra de arte de la laguna del texto es que la laguna de la obra de arte asume una importancia en sí, como un aspecto figurativo negativo. La laguna, de hecho, tendrá una conformación, por fortuita que sea, y también podrá tener un color si es sólo una interrupción de la materia como aspecto. Por ejemplo, si consiste sólo en la caída de la capa pictórica o del revestimiento de mármol que cubre una estructura arquitectónica. Como tal, con la conformación (o también con el color) que presenta a la vista, se inserta en el tejido figurativo como figura sobre un fondo, y de inmediato hace retroceder el tejido figurativo como fondo, en lugar de ser figura. Con ello, a la mutilación de la imagen se añade una pérdida de valor intrínseca de la imagen, por la cual las partes intactas también sufren. Por haber intuido confusamente aquello que aquí se expone en términos de la *Gestalt-psychologie*, derivó la primera solución empírica de la "tinta neutra", cuando se rechazaron las integraciones de fantasía y analogía. Con la tinta neutra se buscaba apagar la emergencia en primer plano de la laguna, y se buscaba colocarla en sordina con una tinta que tuviera el menor timbre posible. El procedimiento era honesto, pero empírico e insuficiente.

De hecho, fue fácil objetar que no existe una tinta neutra; que cualquier presunta tinta neutra en realidad influía en la distribución cromática de la pintura, en la cual cada color no tiene un valor de manera aislada, sino por el contexto cromático en donde se encuentra inserido. La solución no podía separarse de la selección de un color, sino de la espacialidad de la pintura, dado que en la retrocesión de la pintura como fondo que determinaba la laguna era necesario obtener que fuera la laguna —por medio de la percepción— la que se convirtiera en fondo de la pintura.

No se trataba, por lo tanto, de atenuar la laguna o de diluir sus márgenes, que de todas era la peor solución, con lo cual se diluía la totalidad de la pintura subsistente, sino que era necesario elegir, respecto del contexto cromático en el que se insería la laguna, un tono que no hiciera avanzar sino retroceder, y cuando la estática del color lo permitiera, darle a la laguna un nivel más bajo en relación con la superficie de la pintura. De este modo, sin ilusionarse por abolir la laguna, se obtiene que la laguna no se proyecte hacia adelante y no se insiera en el contexto pictórico: simbólicamente permanece como el espacio blanco del fondo en donde cayó la palabra. La solución, en cambio, con la que se reconstituye la continuidad figurativa del contexto pictórico, solución que deberá ser siempre reconocible a simple vista, se asimila con la palabra o las palabras entre corchetes con las que la filología literaria propone reconstruir la continuidad en el sentido de un texto mutilado.

La probidad y la conveniencia para la percepción del método sugiere entonces, de una vez a otra, soluciones simples y adecuadas, como exponer el lienzo o la superficie de la tabla original en la pintura, o de la estructura del muro o del enlucido de un fresco, y la urdimbre de un tapiz o una alfombra.

En cuál de los tiempos de la obra de arte debería de situarse la intervención de restauración

Ya se ha aclarado que la historicidad de la obra de arte es doble, y ahora se puede puntualizar con mayor precisión que son tres los tiempos que deben considerarse para que la intervención de restauración pueda inserirse legítimamente en la obra de arte.

El primer tiempo consiste en lo que permanece la manifestación de la obra de arte mientras es formulada por el artista. El segundo tiempo abraza el intervalo que hay entre el fin del proceso creativo (sin prejuicio del punto, acabada o no, en que la obra haya sido dejada por su autor) y el momento en el que nuestra conciencia recibe la obra de arte. Por último, el tercer tiempo consiste en la recepción misma por parte de la conciencia.

También en este caso, por el hecho de no haber definido bien los tiempos relativos a la obra de arte, han derivado intervenciones de restauración presuntuosas, inoportunas y dañinas. La confusión más sencilla es aquella que identifica el tiempo de la obra de arte con el presente histórico en el que el artista, el observador o ambos viven.

Pero una vez diferenciada en sus tres fases, y dado que la temporalidad de la obra de arte ha entrado a formar parte del mundo de la vida, una confusión de este tipo se vuelve imposible. Resulta claro que de ningún modo la intervención de restauración podrá reinserirse en el momento de la formulación de la obra, retroceder en el tiempo y transformarse de restauración a creación. Ésa es la restauración de fantasía. El segundo momento de la temporalidad de la obra de arte propone, en cambio, problemas sutiles cuando se considera el intervalo que discurre entre el fin del proceso creativo y la recepción de la obra. Parecería de hecho que este lapso no puede volver a estar en la consideración de la obra de arte como objeto estético, porque

ésta ya se ha convertido en inmutable e invariable; pero argumentando de este modo se descuidaría el hecho básico del carácter físico de la obra de arte: dicho carácter físico puede ser mínimo, pero no puede faltar jamás. En relación con la intervención de restauración, es justo este carácter físico el que podrá haber sufrido alteraciones particulares. Pero además de este caso, existe el hecho de las alteraciones, modificaciones que la obra pudo haber experimentado en varias ocasiones a lo largo de su transmisión en el tiempo.

Tanto las primeras alteraciones como las segundas deberán de ser consideradas a la luz de las dos instancias, histórica y estética, pero no podrán nunca dar lugar a la pretensión de insertar la intervención de restauración en este segundo tiempo, siempre anterior a la recepción actual. Por supuesto, aclarado de este modo resolvería una pretensión absurda ya que el tiempo es irreversible, y sin embargo es la pretensión lo que está en la base de la repristinación del siglo XIX.

Excluyendo entonces el primer y segundo tiempos para la intervención de restauración, el único momento legítimo para la acción de restauración es aquel del presente mismo de la conciencia receptora. La restauración, para ser una operación legítima, no deberá de asumir el tiempo como reversible, ni abolir la historia. Además, la acción de restauración, y por la misma exigencia que impone el respeto de la compleja historicidad que compete a la obra de arte, no deberá de plantearse como secreta y casi fuera de tiempo, sino que deberá permitir el modo de ser identificada como evento histórico, tal y como lo es por el hecho de ser una acción humana y de insertarse en el proceso de transmisión de la obra de arte en el futuro. 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.

Problemas de restauración según la instancia histórica

Si la conciliación de la instancia histórica y de la instancia estética representa la dialéctica de la restauración, y esto no puede realizarse legítimamente sin aquella conciliación, es necesario evidenciar los problemas específicos que plantean una y otra parte, para valorar hasta qué punto la conciliación podrá practicarse sin arbitrariedad o prepotencia. Será entonces necesario, desde el punto de vista de la instancia histórica, iniciar con la consideración de límite extremo; es decir, a partir del momento en el que el sello formal impreso en la materia prácticamente haya desaparecido y el monumento mismo se encuentre casi reducido a un mero residuo de la materia con la que fue compuesto.

Por lo tanto, el primer grado que debe considerarse en la obra de arte para los fines de la instancia histórica proviene de la ruina. Sin embargo, sería un error creer que de la realidad tangible de la ruina pueden extraerse las normas mismas de su conservación, porque con ésta no se define una verdadera realidad empírica, sino que se enuncia una característica que compete a algo pensado al mismo tiempo desde el ángulo de la historia y de la conservación; es decir, no sólo limitado a su consistencia presente, sino en su pasado, del cual extrae el único valor, aquella presencia actual carente en sí de valor o con muy escaso, y en el futuro, el cual debe asegurarse: en cuanto vestigio o testimonio de la obra humana y punto de partida de la acción de conservación. Una ruina será, por lo tanto, todo aquello que testimonia la historia humana, pero con un aspecto muy diferente y casi irreconocible con respecto al original.

Éste es el único caso en el que por la degradación de la obra de arte en ruina, también puede asimilarse a la ruina de una obra de arte la ruina de lo que nunca fue obra de arte y ni siquiera obra del hombre, pero que, aunque sea un elemento natural, constituye un testimonio histórico: como el tronco seco del roble de Torcuato Tasso en San Onofrio en Roma, que se debe conservar para el futuro como si fuera la ruina de una escultura de madera.



44 A. ROMA. Quercia del Tasso.

EL ROBLE DE TORCUATO TASSO. Roma. Imagen: Dominio público.

Es evidente que la restauración, cuando se refiere a la ruina, sólo puede consistir en la consolidación y conservación de la materia de que consta la ruina. Sin embargo, no debe considerarse obvio el juicio del momento en que la obra de arte casi desaparece para convertirse en ruina —como lo era la *meta sudans* en Roma—, y cuando en cambio los vestigios formales supervivientes la rescatan de ser definida como ruina y permiten una intervención de restauración no limitada a la pura conservación. Es discutible el ejemplo de la iglesia de Santa Clara en Nápoles, completamente destruida en su maravillosa recreación (no restauración, nótese) del siglo XVIII, y reaparecida tras los bombardeos como una iglesia gótica angevina, además con mutilaciones gravísimas e irreparables que no podían ni siquiera contar con la supervivencia de soluciones arquitectónicas análogas; hubiera sido mejor si se conservara como ruina en lugar de ser restituida a una forma que, tal y como ahora se ve tras la intervención innovadora (no restauración, ni recreación), ciertamente no tuvo nunca. La conservación como ruina habría mantenido aquello que es cierto en el monumento, una eficacia evocadora infinitamente más rica de la que permiten las reintegraciones esquemáticas y rígidas que recibió.



META SUDANS. Roma. *Imagen: Valerie Magar.*



BASÍLICA DE SANTA CLARA. Nápoles. *Imagen: Dominio público.*

Pero el problema crucial, conforme a la instancia histórica, consiste en la conservación o remoción de los añadidos y, en segundo lugar, en la conservación o remoción de las reconstrucciones. Claro, mientras que en el caso de la ruina la mayoría de las veces la instancia histórica será única, en los añadidos y las reconstrucciones el problema no es sólo histórico sino también estético. Sin embargo, el problema debe examinarse en el campo histórico, en primera instancia.

Desde el punto de vista histórico, el añadido y la interpolación sufrida por una obra humana no es sino un nuevo testimonio del quehacer humano y del tránsito de la obra de arte en el tiempo: en este sentido, el añadido no difiere, por esencia, de aquello que es el cepo original y tiene los mismos derechos a ser conservado. En cambio, la remoción, aunque también sea el resultado de una acción realizada en un determinado momento y se insiera igualmente en la historia, en realidad destruye un documento y no se documenta a sí misma, por lo que podría llevar a la destrucción y por tanto a la obliteración de un traspaso histórico importante al futuro, y en cualquier modo a la falsificación de un dato.

Por lo tanto, de las consideraciones precedentes se deriva que la conservación de los añadidos debe ser la norma, y su remoción la excepción. Todo lo contrario de aquello que el empirismo del siglo XIX y los siempre recurrentes vándalos (véase por ejemplo la reciente, así llamada, restauración del Santo Domingo de Siena) aconsejarían para las restauraciones.

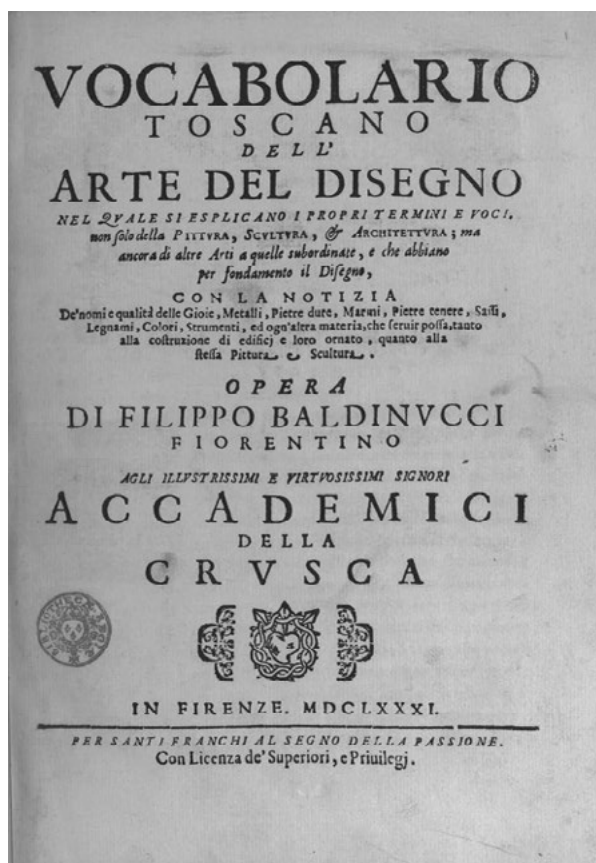
La pátina según la instancia histórica

Existe un caso en que el añadido identificable en la obra de arte no se presenta necesariamente como el producto de una acción, y es aquella alteración o sobreposición que ha recibido el nombre de pátina.

La pátina no representa una concepción romántica incluida en el siglo XIX dentro del gusto por la pintura antigua, sino que se encuentra ya como noción articulada y definida en el siglo XVII en el *Vocabolario delle arti del disegno* de Baldinucci, cuando encontró una acogida natural en los talleres o estudios de los artistas. Incluso antes del siglo XVII, sería arbitrario afirmar que no fuera identificada y que los artistas no contaran con ella, con las modificaciones, siempre bien conocidas, aunque no exactamente previsibles, que el paso del tiempo genera en la materia de la obra de arte. En ciertos casos, como para la pintura y escultura griegas, ciertos procedimientos documentados históricamente, aunque desconocidos en la materia, atestiguan que la pérdida de tono, el apagado de una materia demasiado brillante, se deseaba sin esperar a la obra del tiempo, con los procedimientos del *atramentum* de Apelles y la *ganosis* de las estatuas. Pero al tener que examinar la pátina en su legitimidad o ilegitimidad para la restauración, y no ya dentro de determinadas tradiciones histórico-artísticas, desde el punto de vista histórico se debe reconocer que es un modo de falsificar la historia en sus testimonios (como lo son también las obras de arte), si éstos son depurados de su antigüedad, si se obliga a la materia a adquirir una frescura, un corte limpio, una vehemencia que contradiga la antigüedad que la obra atestigua.

Cualquier privilegio de la materia sobre la actividad del hombre que la ha forjado no se puede admitir por la conciencia histórica, dado que la obra tiene valor por la actividad humana que la ha forjado y no por el valor intrínseco de la materia: valor comercial que es irrelevante en la recepción de la obra como obra de arte.

Por lo tanto, desde el punto de vista histórico, la conservación de la pátina como conservación de aquel particular ofuscamiento que la novedad de la materia recibe a lo largo del tiempo y que es, por lo tanto, testimonio del tiempo transcurrido, no sólo es aconsejable sino requerida de manera obligatoria.



VOCABULARIO TOSCANO
DE LAS ARTES Y EL DISEÑO.
Filipo Baldinucci.
Imagen: Dominio público.

Problemas de restauración según la instancia estética

Sometiendo a la instancia estética a los mismos problemas que se han examinado a la luz de la instancia histórica, resultará evidente que la ruina sólo puede tratarse como ruina, y la intervención de restauración debe desarrollarse, por lo tanto, únicamente en dirección de la conservación y no de la reintegración. Por esto, en este primer grado de la acción de restauración no puede haber materia de confrontación entre instancia histórica e instancia estética.

La situación cambia cuando se pasa al problema de la conservación o a la remoción de los añadidos y de las reconstrucciones, ya que éstos raramente estarán superpuestos a las ruinas, y más bien sobre obras perfectamente vitales, en las que la tentación de repriminación puede actuar con mucha fuerza.

Como afirmación general, en lo que respecta a la instancia estética, el añadido debería de ser retirado. Se invierte el problema en relación con lo que se reconocía con base en la instancia histórica. Pero la contradicción, en la mayoría de los casos, será más aparente que real. De hecho, el imperativo de la remoción del añadido no puede ser obligatorio más que en el caso de un añadido que se haya realizado sin una reelaboración del texto completo, ya sea pictórico, escultórico o arquitectónico, sino como una irrupción irrespetuosa del monumento, únicamente debida a un vulgar utilitarismo o a una moda veleidosa.

En cualquier caso en el que el añadido o la modificación se haya hecho de tal modo que se moldee otra vez el texto precedente en una nueva unidad formal, o que represente una inserción explícitamente elaborada de forma que concilie dos figuraciones teóricamente discordantes, el imperativo de la conservación será tan perentorio para la instancia estética como para la instancia histórica.

Véase el caso de la fachada de Santa María en Cosmedin, en Roma, exquisitamente reelaborada en el siglo XVIII y cancelada sin pensar, cuando el monumento, en su versión más antigua, no presentaba ninguna preeminencia sobre la nueva forma recibida. Más aún lo sería el caso del interior de San Juan de Letrán, con el magnífico revestimiento plástico que le dio Borromini. Y los ejemplos podrían ser infinitos, ya que en la mayoría de los casos las modestísimas y provinciales arquitecturas románicas y góticas desde el Renacimiento y hasta el siglo XVIII han sido transformadas en monumentos de notable, y a veces excepcional, valor arquitectónico.



BASÍLICA DE SAN JUAN DE LETRÁN. Roma. Imagen: Valerie Magar.

Ni siquiera en una pintura o una escultura se puede asegurar que el añadido o la reconstrucción deban siempre removerse. Véase el ejemplo de la *Madona* de Lippo Dalmasio en el Baraccano en Boloña, repintada y completada por Cossa; o la *Madona del Bordone* de Coppo di Marcovaldo (iglesia de Santa María de los Sirvientes en Siena), repintada en parte cerca de 50 años después, por un discípulo de Duccio di Buoninsegna; y entre las esculturas, aquella del púlpito de Nicola Pisano en Siena, reconstruida con los añadidos muy elaborados de Riccio. Se trata siempre de casos en los cuales la remoción de los añadidos sería una locura, incluso para la instancia estética.

Incluso en aquellos casos en los que parece evidente que se deba promover sin duda alguna la remoción de un añadido, como para las coronas impuestas a las imágenes sacras, a menudo con graves daños materiales por los clavos y las abrasiones, ésta se debe a veces postergar. El ejemplo más característico es el del famoso *Volto Santo* de Lucca (San Martino), cuyo multisecular adorno forma parte de la imagen y de las almenas del sepulcro de Cecilia Metella, o en el arco de Augusto en Rímini. Las nuevas entidades híbridas resultantes tienen el derecho de ser respetadas también por la instancia estética.



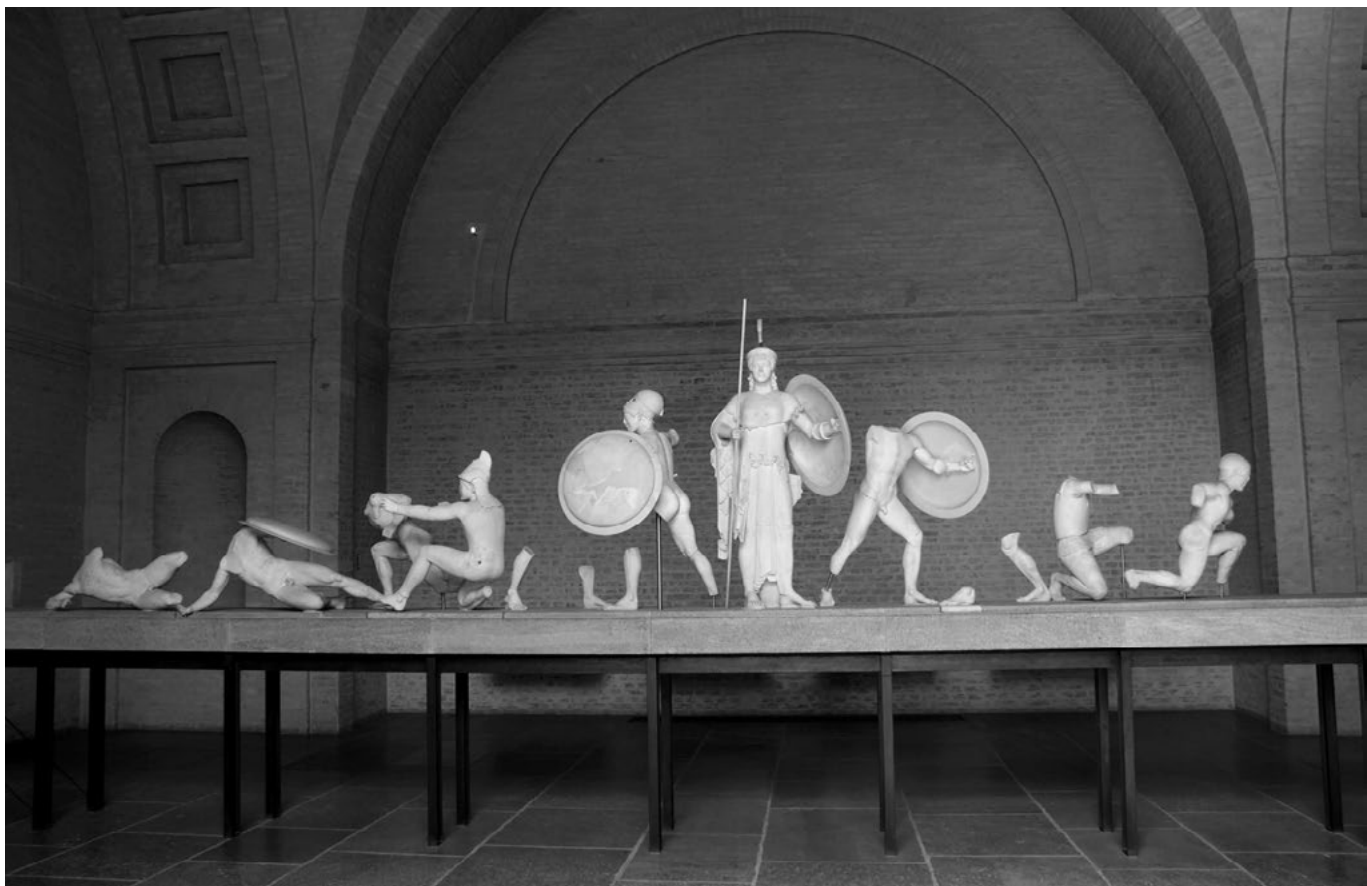
MADONNA DEL BARACCANO. Pintura al fresco, Francesco del Cossa, 1472, Bolonia. *Imagen: Dominio público.*



SEPULCRO DE SANTA CECILIA METELA. Roma. Imagen: Valerie Magar.

Si se pasa el problema de los añadidos al de las reconstrucciones, aunque no siempre se pueda mantener una distinción clara, no cabe duda de que la reconstrucción, por la dosis mayor o menor de arbitrariedad y de fantasía que contiene, debería de poder eliminarse, siempre y cuando su supresión pudiera dar lugar a una restitución del estado *quo ante*. Pero por desgracia esta restitución casi nunca será posible, tanto en arquitectura como en escultura, ya que la reconstrucción altera los puntos del contexto antiguo con el que se vinculaban, de tal modo que la remoción de la reconstrucción dejaría a la obra con una nueva mutilación, con frecuencia más nociva, visible, que la reconstrucción misma. Esto se puede decir especialmente para el uso común hasta el siglo XIX de completar las estatuas antiguas mutiladas con fragmentos añadidos y elaborados *ex novo*. Para aplicar estos nuevos fragmentos, la fractura antigua debía cortarse o nivelarse, o incluso ajustarse para encajar de modo que, al retirar ahora el fragmento añadido, aquel corte mecánico descubierto constituyera una nueva mutilación, mientras que era más fácil eliminar la reconstrucción o el añadido mentalmente.

Así sucedió con el *Apolo Belvedere* en el Vaticano, y también sería el caso de las estatuas de los frontones de Eginá (Munich, Staatliche Antikensammlung) si se retiraran los añadidos por Thorvaldsen. Fue también un grave error recomponer, más allá de las copias, el *Laocoonte*, de acuerdo con una versión conceptualmente más cercana a la original, ya que el grupo, antes de la última intervención, era aquel transmitido de Miguel Ángel a Montorsoli en el siglo XVI, y que había adquirido su lugar en la historia del arte.



FRONTÓN DEL TEMPLO DE AFAYA, Egina. Gliptoteca de Múnich. Imagen: Dominio público..

La pátina según la instancia estética

Pudiera parecer que para la instancia estética, en un solo caso resultaría legítima la conservación de la pátina; es decir, cuando el apagamiento de la excesiva viveza de los colores bajo el velo del tiempo haya sido previsto de forma expresa por el autor. Pero sería un grave error limitar la conservación de la pátina a estos casos muy raros para determinar si hay más de una excepción. En realidad, el problema de la conservación de la pátina, desde el punto de vista estético, se resuelve con base en la propia fenomenología de la obra de arte.

La clave para la solución la ofrecerá la materia que constituye a la obra de arte. Puesto que la transmisión de la imagen se produce por hecho y acto de la materia, y que el papel de la materia es ser transmisora en sí y por sí, nunca deberá prevalecer sobre la imagen, sino estar subordinada a ésta. Por esto, la pátina, desde un punto de vista estético, es la imperceptible impalpable sordina que el tiempo sobrepone a la materia, que se ve constreñida a mantener su rango más modesto en el seno de la imagen. Con esto se legitima, también desde el punto de vista estético, la conservación de la pátina. Sólo entonces, en segunda instancia, se puede descender del puro enunciado teórico para indicar aquella clase de casos en los cuales la pátina no constituye sólo el sojuzgamiento de la materia a la epifanía de la imagen, sino incluso una potenciación cromática, como ocurre con la arquitectura. Hace más de cuatro siglos que se reconoció esta contribución de la belleza del tiempo a los monumentos, admitida por poetas y pintores que han capitalizado el flujo cromático de la pátina y que, por ejemplo, no hace muchos años, la costosa e irrespetuosa limpieza del Coliseo quiso destruir.

Por último, es necesario destacar el extremo peligro y la extrema dificultad que para una pintura implica la remoción de la pátina, tan estrechamente unida a barnices y veladuras, que puede provocar su ruina si se trata impulsivamente, como si todo lo que retiraran los disolventes de mediano poder debiera considerarse, para las pinturas antiguas, una superposición indebida. El clamor desatado, por desgracia en vano, por las agresivas limpiezas realizadas en algunas de las obras maestras de la pintura italiana y flamenca en la National Gallery de Londres demuestra los daños incalculables e irremediables que produce el empirismo disfrazado de falso cientificismo, en la restauración como en otros campos.

La restauración preventiva

La restauración preventiva es una dirección inusual que podría también inducir al error de creer que puede existir una especie de profilaxis que, aplicada como una vacuna, puede inmunizar a la obra de arte en el transcurso del tiempo. Al contrario, por restauración preventiva debe entenderse todo aquello que busca prevenir la necesidad de una intervención de restauración, de modo que la restauración preventiva no resulta menos importante que la restauración efectiva. Las autoridades dedicadas a la conservación de las obras de arte deberían dirigirse hacia la restauración preventiva.

La importancia de la restauración preventiva, como prevención y salvaguarda, está naturalmente afirmada en la definición de restauración, identificada en el momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte, y ya no con base en los procedimientos técnicos exigidos por la intervención de restauración.

Como prevención y salvaguarda de la obra de arte, la restauración preventiva toma las direcciones más variadas, y la definición de estas direcciones deberá deducirse de la naturaleza de la obra de arte. En la medida en que la obra de arte se define en primer lugar en su doble polaridad, histórica y estética, la primera línea de investigación será aquella relativa a determinar las condiciones necesarias para el disfrute de la obra, como obra de arte y como monumento histórico.

En segundo lugar, la obra de arte se define por la materia o por las materias de las que está compuesta: aquí la investigación deberá centrarse en el estado de consistencia de la materia, y sucesivamente en las condiciones ambientales, en la medida en que permitan, hagan precaria o amenacen directamente a la conservación.

Es claro, en este punto, que al igual que en la restauración efectiva, deberán confluir en la restauración preventiva los resultados, descubrimientos, las invenciones científicas que estén relacionadas con los campos que interesen a la subsistencia de la obra de arte: de las investigaciones sobre la luz y sobre los efectos de la luz, y la elección de fuentes de iluminación; e igualmente para el calor, la humedad, las vibraciones, los sistemas de acondicionamiento, de embalaje, de suspensión, de desinfestación.

En este sentido, la lista jamás podrá ser definitiva, sino que requerirá de actualizaciones continuas.

*



PANTEÓN DE AGRIPA
Roma
Imagen: Valerie Magar.



L'inserzione del nuovo nel vecchio

CESARE BRANDI

Publicación original: Cesare Brandi (1967) "L'inserzione del nuovo nel vecchio", in: *Struttura e architettura*, Giulio Einaude editore s.p.a., Torino, pp. 225-232.

L'inserzione del nuovo in un contesto antico sembra riposare su una prassi così vetusta e ininterrotta, da non potere essere impugnata se non in base ad un principio che ne sia implicita condanna. E cioè, concesso che dalle epoche più antiche a noi note è rigorosamente accertabile lo stratificarsi e l'intersecarsi delle espressioni artistiche anche su uno stesso monumento, una norma che lo vieti per il nostro tempo deve basarsi su un postulato, che non potrà non suonare almeno simbolicamente condanna retroattiva per la prassi invalsa fino al nostro tempo. La tesi che esplicitamente sosteniamo è invece la seguente: non potersi inserire nuove espressioni artistiche in un contesto antico, anche se lo stesso contesto risulti da stratificazioni di epoche diverse e conseguentemente di espressioni a differente tenore formale, ma che tale divieto non si riverbera sul passato, se non sul passato abbastanza recente di circa un secolo e mezzo or sono.

A questo punto occorrerà specificare che per monumento intendiamo qualsiasi espressione figurativa, sia architettonica, pittorica, scultorea, ed anche qualsiasi complesso ambientale che sia particolarmente caratterizzato da monumenti singoli o semplicemente dalla qualità del tessuto edilizio di cui consta, anche se non in relazione ad una sola epoca.

Occorre ora prevedere un'osservazione e cioè, che il criterio da noi enunciato altro non è che un'estensione delle misure filologiche per la restituzione di un testo nella sua edizione critica; ma il riferimento alla critica testuale è valido solo fino ad un certo punto, in quanto che nella critica del testo vale la norma di espungere qualsiasi aggiunta o corruzione del testo stesso, in qualsiasi tempo sia questa avvenuta, mentre, nella nostra formulazione, si avverte una tolleranza inspiegabile per il passato e un'intolleranza non meno inspiegabile per quanto è avvenuto in un passato più recente e per il nostro presente. Occorre dunque esplicitare quello che appunto si presenta inspiegabile in termini di corretta filologia.

Per prima cosa dovremo quindi chiarire il punto di vista da cui intendiamo trattare il problema. È già evidente, a questo proposito, che non ci muoveremo dai canoni della critica del testo, anche se codesti canoni saranno applicati per distinguere quel che c'è di autentico o di spurio nelle sovrapposizioni che si sono succedute nel tempo sul monumento. Ma il punto di vista di chi si muove ad appurare il testo genuino di un'opera è chiaramente il punto di vista di chi intende risalire nel tempo fino ad avvicinarsi con la massima approssimazione a quello che fu il testo genuino, e allora, per far questo, non è necessario, anzi è proibito tassativamente intervenire sullo strumento che tramanda il monumento letterario o scientifico che si vuole ricondurre alla lezione più pura. Nelle arti figurative invece noi ci troviamo di fronte all'opera che è anche il *medium* attraverso cui si trasmette alla percezione, onde qualsiasi intervento sull'opera è anche intervento sul modo di trasmettersi dell'opera stessa nel tempo.



PANTHEON. Roma, ca. 1860. *Immagine: Pubblico dominio.*

Nessuno penserebbe di modificare la lezione risultata spuria o comunque interpolata in un codice dantesco sul codice stesso: ma, se noi togliamo le orecchiette del Pantheon, modifichiamo per sempre il testo storico di un'opera, anche se è per ricondurlo alla lezione originaria.

Ora, questa differenza è sostanziale fra la critica letteraria e la critica del testo monumentale.

Già da qui vediamo che, se siamo autorizzati sulla base dei canoni della filologia a non ammettere nuove inserzioni, il parallelismo non può spingerci sino a cancellare quelle precedenti, donde nasce un secondo problema che è al tempo stesso un quesito: con quale diritto abbiamo ristretto le inserzioni intoccabili fin circa ad un secolo e mezzo fa? È evidente che una restrizione simile non potrà assolutamente basarsi su un criterio di gusto, di apprezzamento personale o anche comune ad un'epoca.

Ma pure la norma di conservare le aggiunte o inserzioni anteriori ad un secolo e mezzo fa non si può dedurre da premesse filologiche e non si può invocare per sole ragioni di salvaguardia storica.

Si sa che ogni opera d'arte è monumento che si presenta in modo biforme, come monumento storico e come monumento d'arte. Se l'istanza estetica ha la priorità, in quanto è in base a questa che l'opera d'arte è opera d'arte, occorre il temperamento con l'istanza storica, proprio perché è tassativo di non distruggere il passaggio dell'opera nel tempo che è il modo stesso di trasmissione storica che ha avuto il monumento d'arte. Ciò abbiamo compiutamente espresso nella nostra *Teoria del restauro*, ma appunto in questa teoria, proprio perché riguarda i principi e la prassi relativi alla conservazione e trasmissione al futuro di un'opera d'arte, non poteva non rientrare che marginalmente la eventualità di nuove inserzioni, se non ed in quanto erano necessarie per la statica dell'opera o per una continuità di lettura del testo figurativo.

La questione, come l'abbiamo sollevata ora, prescinde invece da codeste inserzioni, la cui legittimità occorre dare per scontata, e verte proprio su quelle aggiunte che vorrebbero rappresentare una nuova espressione artistica inserita in un antico contesto.

Non è dunque il punto di vista del filologo, a cui in parte ci siamo ricollegati, ma il punto di vista opposto, quello che potremmo chiamare, con una parola che ingiustamente è alquanto screditata, del creatore. Da un lato il critico intima di non manomettere l'opera, dall'altra l'artista pretende di riprenderla, interpolarla, continuarla.

Una simile discrepanza è evidente allora che non avviene ad uno stesso livello, in quanto che il modo di porsi in situazione verso l'opera d'arte è nei due casi completamente diverso. Nel primo, accogliamo l'opera d'arte come opera d'arte così come ce l'ha trasmessa il tempo, e interrogandola nelle sue strutture cerchiamo di desumere le sue varie fasi: nel secondo, facciamo ridiscendere l'opera d'arte ad oggetto a cui, in tutto o in parte, intendiamo dare una nuova formulazione.

Nel primo modo, consideriamo l'opera d'arte, oltre che come unità o complesso artistico, storicamente; nel secondo, la consideriamo in tutto o in parte, come cosa *in fieri*, che noi possiamo continuare, aumentare, svolgere. In questo caso non consideriamo l'opera storicamente, ma come cosa su cui intendiamo fare storia, darle un nuovo corso storico oltre che artistico.

La diversità radicale di questi due punti di stagione è dunque irriducibile.

Il problema non si pone neanche per un momento come possibilità, se, con un intervento attuale creativo, l'opera d'arte possa risultare più "bella", ma se questo intervento sia legittimo, e in secondo luogo, se si opta per la negativa, perché sia illegittimo ora e si riconosca legittimo per il passato e solo per un certo passato.

Ma con questa interrogazione noi abbiamo con ogni evidenza spostato il piano del ragionamento. È chiaro che il punto di vista filologico non era sufficiente per risolvere il quesito, e che neppure può esserlo un punto di vista, per così dire, creazionistico, che faccia affidamento sulla possibilità di ricreare o di reinserirsi di un artista attuale su un'opera del passato. Il piano di ragionamento al quale siamo giunti è quello in cui si interroga l'opera d'arte non più soltanto come monumento d'arte o monumento storico, ma in quanto incide e si presenta nella coscienza storica attuale del monumento. Nel caso di una poesia o di un romanzo la possibilità di traduzione e anche di rifacimento, di aggiunta, di interpolazione, può essere sempre ammessa in quanto che ciò non rappresenta la distruzione dello strumento unico della trasmissione del testo originario. Ma quando lo strumento è unico, al tempo stesso strumento e opera d'arte in sé e per sé, qualsiasi intervento che ne modifichi o ne alteri l'aspetto storico, deve potersi giustificare non sulla base di gusto o di un'alternativa personale. Ogni modificazione inserita su un'opera del passato deve potersi giustificare alla coscienza universale: tale è l'atto o la serie di atti che restituisce il testo critico di un'opera, tale è l'atto o la serie di atti che intervengono per la conservazione e la trasmissione di un'opera d'arte al futuro. Di questi atti si dà e si deve dare pubblica giustificazione e chiunque li compie ne assume la responsabilità di fronte alla storia e, corrispettivamente, rappresenta la coscienza critica dell'epoca. Ma chi può assumersi di rappresentare la coscienza artistica di un'epoca? E chi darà una tale investitura?

Con quale diritto e su quale basi si inserirà qualcosa di nuovo in un'opera d'arte del passato, non già per ragioni statiche o di conservazione, ma per renderla più "bella"? Già la parola è così equivoca, da dovere essere messa fra virgolette. Ma se questi dubbi si elevano per il momento attuale, come non estenderli al passato?

La ragione di questa esclusione non può essere in nessun modo una maggiore fiducia negli artisti del passato rispetto a quelli attuali, e neppure risiedere in una semplice, per quanto degna, ermeneutica di conservazione del patrimonio artistico. La ragione deve essere implicita, non già nell'opera, ma nel modo con cui ci deve mettere di fronte all'opera nel passato e nel tempo presente. Arrivati a questo punto abbiamo già risolto il problema.

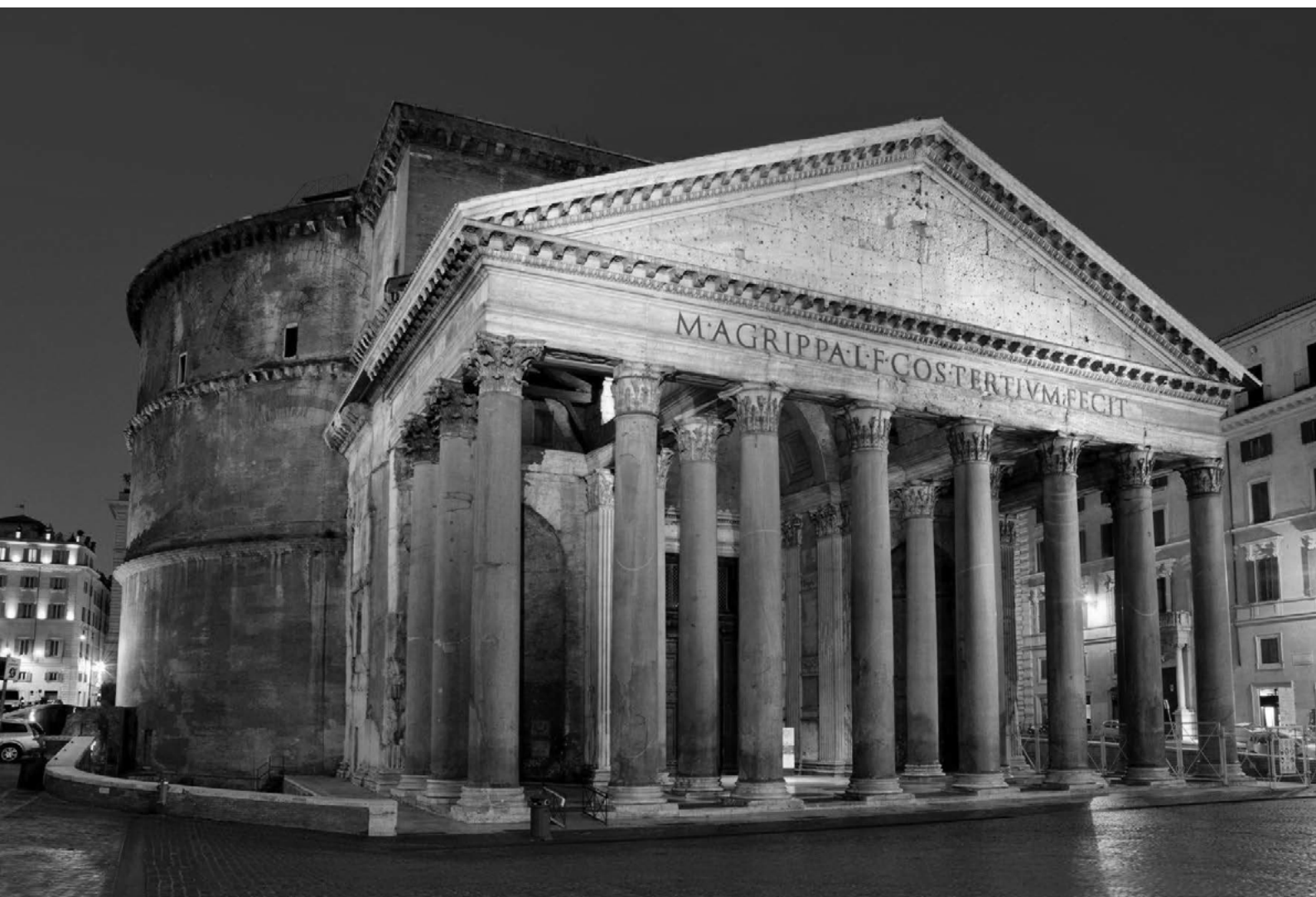
Infatti la considerazione storica del monumento in sé e per sé è conquista abbastanza recente, ed è conquista che si deve al grande storicismo ottocentesco. Allo stesso momento in cui il vitale slancio dell'arte rinascimentale si esauriva nell'obitorio neoclassico, sorgeva l'attitudine a guardare al passato non più come fonte di ispirazione ma di scienza. Certo, il movimento ebbe radici già nel Settecento: la scienza nasce anche prima, con Galileo. Storia e altissima storia si era avuta fin dall'antichità. Ma la coincidenza dell'esaurirsi di una civiltà figurativa altissima come era stata quella del Rinascimento attraverso il Barocco e fino al Neoclassico, con l'insorgere di una rigorosa scienza del passato che vagliava le fonti e tutto nel modo di porsi in situazione verso un monumento.

Il Bernini poteva benissimo mettere le orecchie al Pantheon, a quello stesso Pantheon, a cui si ispirava, come al più perfetto dei monumenti classici, per la chiesa dell'Ariccia, e, così facendo, reinventava il Pantheon nella spazialità barocca, lo *svolgeva* plasticamente in quelle direttive spaziali che solo la sua fantasia vedeva implicite dove non erano implicite affatto. Facendo questo alterava il Pantheon: non la coscienza dell'epoca di cui era altissimo interprete. Il Bernini, non accettava ancora di considerare il Pantheon come un monumento per così dire "a porte chiuse", da conservare e basta. Dal VII secolo, quando divenne Sancta Maria ad Martyres, conservare il Pantheon significò attivarlo o reinserirlo nella coscienza religiosa del tempo, e, solo così inserito, poté essere conservato, ma non conservato come un idolo immutabile, perché la coscienza storica del monumento come testimonianza intangibile non era ancora nata.

Certo, non lo si doveva impoverire, e il papa che ne tolse i bronzi fu biasimato, ma continuare ad attivarlo oltre che nella coscienza religiosa in quella artistica del tempo, era più che legittimo. E la sistemazione ne fu un'altra testimonianza, con la splendida fontana che certo non prescinde dalle proporzioni e dalle forme del Pantheon, ma ne tiene conto fondamentale in una specie di gravitazione spaziale e luminosa.

I monumenti si disegnavano e si studiavano al tempo stesso che si distruggevano per fare, con le loro pietre, dei nuovi. E se qualche voce isolata si muoveva a biasimo, come Michelangiolo per le colonne del vecchio San Pietro, più tardi per le pietre tolte al Colosseo per Palazzo Barberini, erano voci isolate, di rispetto per il passato, non per la coscienza storica del passato.

Ma quando con Neoclassicismo la tradizione del Rinascimento si spezzò, ecco sopravvenire la coscienza dell'opera d'arte come fatto di storia e di stile, che già aveva avuto il primo affaccio nel Settecento, con le cineserie e con il Gothic Revival, e, in assenza di una tradizione formale nuova, invasero il campo e contemporaneamente tutti gli stili del passato. Ma questo invadere, e non in forma di rinascimento, ma di prelievo, di forme storicamente già concluse, era la dimostrazione che alla coscienza del monumento come di qualcosa di vivo su cui ci si poteva inserire e che si poteva continuare in un altro linguaggio, si era sostituita la coscienza del monumento come cosa a sé, storicamente definito e perseguibile nelle sue forme, così da potersi ripetere o trapiantare indifferentemente al tempo e al luogo. Ossia la coscienza storica del monumento, quale, in sede più scientifica, veniva a corrispondere nelle grandi ricerche documentarie.



PANTHEON. Roma. Immagine: Valerie Magar.

Questa coscienza storica del monumento, una volta acquisita alla nostra civiltà, non può più essere invalidata. Proprio perché non è un apprezzamento transeunte, ma un modo di porsi scientifico della coscienza verso il monumento, non se ne può recedere, di più di quanto si possa recedere dal sistema copernicano al tolemaico o dalla teoria della relatività e della meccanica quantistica al determinismo del Superuomo di Laplace.

Non dunque una minore fiducia negli artisti di oggi, ma il necessario riconoscimento di uno *status* irreversibile della coscienza storica attuale ci impedisce di intervenire sui monumenti del passato altrimenti che con atti di consolidamento e di salvaguardia per la trasmissione al futuro. Ed allora si comprenderà anche la ragione di quella esclusione dalla irremovibilità che abbiano fatto per gli interventi eseguiti da circa un secolo e mezzo. È il periodo approssimativo, in cui, all'esaurimento della grande tradizione rinascimentale, coincide, sulle onde del Romanticismo, la rinnovata presa di coscienza del passato e della storia, per cui si cominciò a manomettere i monumenti, o per modernizzarli o per abbellirli: ma l'uno e l'altro fatto non era un modo nuovo di riviverli e plasmarli in una cultura figurativa autonoma, ma odi sincronizzarli ad un'epoca prescelta e prefigurata, o di inserirli in una cultura figurativa d'accatto, come,

eccettuato per la pittura o la scultura, fu d'accatto tutta l'architettura dell'Ottocento. Così si dette il caso aberrante che il restauro "scientifico" nacque come ripristino, donde gli arbitrî di Viollet-le-Duc. Ma anche gli arbitrî del ripristino altro non sono che la dimostrazione, sia pura portata a conclusioni aberranti, che la coscienza del monumento come monumento storico era ormai divenuta così imperativa e prevalente, anche nella coscienza comune, da identificare il monumento solo nella sua ipotetica fase primigenia, e da sentirsi autorizzati a cancellare tutto il resto.

Conclusione aberrante, ma a cui sarebbe stato impossibile pervenire, senza la premessa dell'assoluta prevalenza del monumento come testimonianza storica da conservare e tramandare nella sua genuinità.

Si facciano monumenti nuovi, ma si conservino quelli antichi come la tradizione storica genuina ce li ha tramandati: ed è questo non già l'imperativo dei conservatori, ma l'imperativo che è rispettoso tanto dell'autonomia del nostro tempo quanto della tradizione storica a cui dobbiamo d'essere quello che siamo.

*



Versión del texto
en ESPAÑOL



La inserción de lo nuevo en lo viejo

CESARE BRANDI

Publicación original: Cesare Brandi (1967) "L'inserzione del nuovo nel vecchio", in: *Struttura e architettura*, Giulio Einaude editore s.p.a., Torino, pp. 225-232.

Traducción de Valerie Magar

La inserción de lo nuevo en un contexto antiguo parece basarse en una práctica tan antigua e ininterrumpida, que no puede ser desafiada, excepto sobre la base de un principio que contenga implícitamente su condena. De hecho, considerando que desde las épocas más antiguas que conocemos se puede distinguir rigurosamente la estratificación e intersección de expresiones artísticas, incluso en un mismo monumento, una norma que lo prohíba para nuestro tiempo debe basarse en un postulado que no podrá dejar de sonar, al menos simbólicamente, como una condena retroactiva por la práctica difundida hasta nuestros días. La tesis que apoyamos explícitamente es, en cambio, la siguiente: no se pueden insertar nuevas expresiones artísticas en un contexto antiguo, incluso si el mismo contexto es el resultado de estratificaciones de diferentes épocas y, en consecuencia, de expresiones con diferente contenido formal, pero que esta prohibición no se refleja en el pasado, sino en el pasado bastante reciente de hace aproximadamente un siglo y medio.

En este punto es necesario especificar que por monumento nos referimos a cualquier expresión figurativa, ya sea arquitectónica, pictórica, escultórica, y también cualquier complejo ambiental que se caracterice en especial por monumentos individuales o simplemente por la calidad de su tejido constructivo, incluso si no pertenece a una sola época.

Aquí es necesario considerar una observación; es decir, que el criterio que enunciamos no es más que una extensión de las medidas filológicas para la restitución de un texto en su edición crítica; pero la referencia a la crítica textual es válida sólo hasta cierto punto, ya que en la crítica del texto la norma es eliminar cualquier adición o corrupción del texto mismo, en cualquier momento que esto haya sucedido, mientras que, en nuestra formulación, se advierte una tolerancia inexplicable por el pasado, y una intolerancia no menos inexplicable por lo que sucedió en un pasado más reciente y por nuestro presente. Por esto, es necesario hacer explícito lo que de hecho parece inexplicable en términos de filología correcta.

En primer lugar tendremos, entonces, que aclarar el punto de vista desde el cual pretendemos abordar el problema. En este sentido, resulta evidente que no nos moveremos desde los cánones de la crítica del texto, incluso si éstos se aplicarán para distinguir aquello que es auténtico o falso en las superposiciones que se han sucedido en el tiempo sobre el monumento.

Pero el punto de vista de aquellos que se mueven para descubrir el texto genuino de una obra es claramente el de quienes intentan retroceder en el tiempo para acercarse lo más posible a lo que era el texto genuino, y entonces, para hacer esto, no es necesario, de hecho está estrictamente prohibido, intervenir en el instrumento que transmite el monumento literario o científico que se desea regresar a la lección más pura. En las artes figurativas, en cambio, nos encontramos frente a la obra que es también el *medio* a través del cual se transmite a la percepción, por lo que cualquier intervención sobre la obra también es una intervención en la forma de transmitir la obra misma en el tiempo.

Nadie pensaría en modificar la lección que resultó falsa o que fue interpolada en un texto de Dante en el texto mismo: pero si eliminamos las orejitas¹ del Panteón, modificamos para siempre el texto histórico de una obra, incluso si es para regresarlo a la lección original.



UNA VISTA DEL PANTEÓN. Giovanni Battista Piranesi, 1756-1757. Museo Metropolitano de Nueva York. Imagen: Dominio público.

Ahora, esta diferencia es sustancial entre la crítica literaria y la crítica del texto monumental.

Desde este punto vemos que si estamos autorizados sobre la base de los cánones de la filología a no admitir nuevas inserciones, el paralelismo no puede empujarnos mas que a eliminar aquellas anteriores, de donde surge un segundo problema, que a la vez es una pregunta: ¿con qué derecho hemos restringido las inserciones intocables hasta hace aproximadamente un siglo y medio? Es evidente que una restricción similar no podrá nunca basarse en un criterio de gusto, de apreciación personal o incluso común de una época.

¹ En el siglo XVII se añadieron a los lados del frontón dos campanarios, que por algún tiempo se consideraron como obra de Gian Lorenzo Bernini. A estos campanarios se les conoció popularmente como *orejas de asno*. Se eliminaron en 1893. Nota de la traductora.

Pero incluso la norma de conservar las adiciones o las inserciones de hace más de un siglo y medio no puede deducirse de premisas filológicas, y no se puede invocar únicamente por razones de salvaguarda histórica.

Se sabe que toda obra de arte es un monumento que se presenta de una doble manera, como monumento histórico y como monumento de arte. Si la instancia estética tiene prioridad, ya que es sobre la base de esto que la obra de arte es una obra de arte, resulta necesario conciliar con la instancia histórica, precisamente porque es imperativo no destruir el paso de la obra en el tiempo, que es el modo mismo de transmisión histórica que tuvo el monumento de arte. Esto lo expresamos debidamente en nuestra *Teoría de la restauración*, pero justo en esta teoría, precisamente porque se refiere a los principios y a la práctica relacionados con la conservación y transmisión al futuro de una obra de arte, la eventualidad de nuevas inserciones no podría incluirse más que al margen, y sólo en la medida en que eran necesarias para la estabilidad de la obra o para una continuidad de lectura del texto figurativo.

La cuestión, como la hemos planteado ahora, prescinde en cambio de estas inserciones, cuya legitimidad debe darse por sentada, y se centra justo en aquellos añadidos que quisieran representar una nueva expresión artística insertada en un contexto antiguo.

No es, por lo tanto, el punto de vista del filólogo al que estamos parcialmente conectados, sino el punto de vista opuesto, aquello que podríamos llamar, con una palabra injustamente desacreditada, del creador. Por un lado, el crítico insiste en no alterar la obra; por el otro, el artista pretende retomarla, interpolarla, continuarla.

Resulta entonces evidente que tal discrepancia no tiene lugar en el mismo nivel, ya que la forma de colocarse ante la obra de arte es completamente diferente en estos dos casos. En el primero recibimos a la obra de arte como obra de arte, como el tiempo la ha transmitido, y al cuestionarla en sus estructuras, intentamos deducir sus diversas fases; en el segundo, reducimos nuevamente la obra de arte al estado de objeto al que, en su totalidad o en parte, pretendemos dar una nueva formulación.

En el primer modo consideramos a la obra de arte históricamente, más allá de como una unidad o un conjunto artístico; en el segundo, la consideramos en su totalidad o en parte, como algo *en progreso*, que nosotros podemos continuar, aumentar, realizar. En este caso no consideramos la obra históricamente, sino como una cosa sobre la que pretendemos hacer historia, darle un nuevo curso histórico además de artístico.

La diversidad radical de estos dos puntos de vista es por tanto irreductible.

El problema no surge ni por un momento como una posibilidad para saber si con una intervención creativa actual la obra de arte puede resultar más “bella”, sino para saber si esta intervención es legítima y, en segundo lugar, si se opta por la negativa, por qué es ilegítima ahora y se reconoce legítima para el pasado y sólo para un pasado determinado.

Pero con esta pregunta, con toda evidencia hemos movido el plano del razonamiento. Resulta claro que el punto de vista filológico no era suficiente para resolver la cuestión, y que tampoco puede serlo un punto de vista, por así decirlo, creacionista, que confíe en la posibilidad de recrear o reintegrar a un artista actual en una obra del pasado. El plano de razonamiento al que hemos llegado es aquél en el que la obra de arte ya no se interroga sólo como monumento artístico o monumento histórico, sino porque afecta y se presenta en la conciencia histórica actual del monumento. En el caso de un poema o una novela, siempre se puede admitir la posibilidad de traducción e incluso de modificación, de adición, de interpolación, ya que esto

no representa la destrucción del instrumento único de transmisión del texto original. Pero cuando el instrumento es único, al mismo tiempo instrumento y obra de arte en sí mismo y por sí mismo, cualquier intervención que modifique o altere su aspecto histórico debe poder justificarse no sobre la base del gusto o de una alternativa personal. Toda modificación inserida en una obra del pasado debe poder justificarse ante la conciencia universal: tal es el acto o serie de actos que restituye el texto crítico de una obra; tal es el acto o serie de actos que intervienen para la conservación y transmisión de una obra de arte al futuro. De estos actos se da y debe darse justificación pública, y quien los realice asume la responsabilidad de frente a la historia y, en consecuencia, representa la conciencia crítica de la época. ¿Pero quién puede asumir que representa la conciencia artística de una época? ¿Y quién dará tal investidura?

¿Con qué derecho y sobre qué base insertará algo nuevo en una obra de arte del pasado, ya no por razones estáticas o de conservación, sino para hacerlo más “bello”? Dado que la palabra es tan equívoca, debemos ponerla entre comillas. Pero si estas dudas se plantean para el momento presente, ¿cómo no extenderlas al pasado?

El motivo de esta exclusión no puede ser de ninguna manera una mayor confianza en los artistas del pasado respecto a los actuales, ni puede recaer en una simple, sin importar cuán digna, hermenéutica de conservación del patrimonio artístico. La razón debe estar implícita, no en la obra, sino en la manera en la cual se debe confrontar la obra en el pasado y en el tiempo presente. Llegados a este punto ya hemos resuelto el problema.

De hecho, la consideración histórica del monumento en sí y por sí es una conquista bastante reciente, y es una conquista que se debe al gran historicismo del siglo XIX. En el momento mismo en que el impulso vital del arte renacentista se extinguía en la morgue neoclásica, surgía la actitud de mirar el pasado, ya no como una fuente de inspiración sino como una ciencia. Ciertamente el movimiento ya tenía sus raíces en el siglo XVIII: la ciencia nació incluso antes, con Galileo. La historia y la historia elevada se tenían desde la Antigüedad. Pero la coincidencia del fin de una civilización figurativa tan elevada como la del Renacimiento por medio del Barroco y hasta el Neoclásico, con el surgimiento de una ciencia rigurosa del pasado que analizó las fuentes, radicaba en la forma de colocarse ante un monumento.

Bernini podía sin problema ponerle las orejas al Panteón, a ese mismo Panteón con el cual se inspiró como el más perfecto de los monumentos clásicos para la iglesia de la Ariccia y, al hacerlo, reinventó el Panteón en la espacialidad barroca; lo *desarrollaba* plásticamente en aquellas directrices espaciales que sólo su imaginación veía implícitas cuando no eran en absoluto implícitas. Al hacer esto alteró el Panteón: no la conciencia de la época de la que era el más alto intérprete. Bernini aún no aceptaba considerar al Panteón como un monumento, por así decir “a puerta cerrada”,² que sólo debía conservarse sin más. A partir del siglo VII, cuando se convirtió en *Santa María ad Martyres*, conservar el Panteón significó activarlo o reinsertarlo en la conciencia religiosa de la época, y sólo insertado de este modo podría conservarse, pero no como un ídolo inmutable, porque la conciencia histórica del monumento como testimonio intangible aún no había nacido.

² Este término tiene implicaciones jurídicas, como muchas de las referencias de Brandi. Un proceso jurídico se puede realizar a puerta cerrada, cuando por cuestiones de reservación de los hechos o de orden público se considere necesario. Llega también a la mente la obra teatral homónima de Sartre, de 1944. Nota de la traductora.



PANTEÓN. Roma. Imagen: Valerie Magar.

Por supuesto, no se le debía empobrecer, y se culpó al papa que removió las placas de bronce,³ pero continuar activándolo, más allá de la conciencia religiosa en aquella artística de la época, era más que legítimo. Y el ordenamiento que se hizo fue otro testimonio, con la fuente espléndida que ciertamente no prescinde de las proporciones y las formas del Panteón, sino que la considera de manera fundamental en una especie de gravitación espacial y luminosa.

Los monumentos se diseñaban y estudiaban al mismo tiempo que se destruían para hacer otros nuevos con sus piedras. Y si alguna voz aislada se alzaba en desaprobación, como Miguel Ángel para las columnas del antiguo San Pedro, y más tarde para las piedras tomadas del Coliseo para el Palacio Barberini, se trataba de voces aisladas, de respeto por el pasado, no por la conciencia histórica del pasado.

Pero cuando con el Neoclasicismo se rompió la tradición del Renacimiento y surgió la conciencia de la obra de arte como un hecho de historia y de estilo que ya había tenido su primera aparición en el siglo XVIII, con las chinerías y el revival Gótico y en ausencia de una tradición formal nueva, de manera contemporánea invadieron el campo todos los estilos del pasado. Pero esta invasión, y no en forma de renacimiento sino de muestra de formas ya históricamente concluidas, era la demostración de que la conciencia del monumento como

³ En el siglo XX se removió la cubierta de bronce que protegía la cúpula del Panteón. Nota de la traductora.

algo vivo con capacidad de insertarse y continuarse en otra lengua, había sido sustituida por la conciencia del monumento como una cosa en sí, históricamente definida y que podía seguirse en sus formas de modo que pudiera repetirse o trasplantarse indistintamente del tiempo y del lugar. Es decir, la conciencia histórica del monumento que, en el lugar más científico, correspondía a las grandes investigaciones documentales.

Esta conciencia histórica del monumento, una vez adquirida en nuestra civilización, ya no puede ser invalidada. Justo porque no es una apreciación transitoria, sino una forma de planteamiento científico de la conciencia hacia el monumento, ya no se puede retroceder, como tampoco se puede retroceder del sistema copernicano a uno ptolemaico o de la teoría de la relatividad y de la mecánica cuántica al determinismo del súper hombre de Laplace.

Por lo tanto, no es una confianza menor en los artistas de hoy, sino el reconocimiento necesario de un estado irreversible de la conciencia histórica actual lo que nos impide intervenir en los monumentos del pasado de cualquier modo que no sea con actos de consolidación y salvaguarda para la transmisión al futuro. Y entonces se comprenderá también la razón de esa exclusión de la inamovilidad que han hecho para las intervenciones realizadas desde hace más o menos un siglo y medio. Es el periodo aproximado cuando, ante el agotamiento de la gran tradición renacentista, coincidió, en las olas del romanticismo, la renovada toma de conciencia del pasado y de la historia, por lo que comenzamos a manipular los monumentos, a modernizarlos o embellecerlos: pero cualquiera de los dos hechos no era una nueva forma de revivirlos y moldearlos en una cultura figurativa autónoma, sino sincronizarlos con una edad elegida y prefigurada, o insertarlos en una cultura figurativa de segunda mano, como, a excepción de la pintura o la escultura, fue aceptada toda la arquitectura decimonónica. Así se dio el caso aberrante de que la restauración "científica" naciera como una repristinación con los abusos de Viollet-le-Duc. Pero aun los abusos de repristinación no son nada sino la demostración, aunque se llegue a conclusiones aberrantes, de que la conciencia del monumento como monumento histórico se había vuelto tan imperativa y prevalente, aun en la conciencia común, que el monumento se identificó sólo en su fase hipotética primigenia, y que les permitía sentirse autorizados a eliminar todo lo demás.

Conclusión aberrante, pero a la que hubiera sido imposible llegar sin la premisa de la prevalencia absoluta del monumento como un testimonio histórico que se debía conservar y transmitir en su autenticidad.

Que se hagan nuevos monumentos, pero que se conserven los antiguos como la tradición histórica genuina nos los transmitió: y éste ya no es el imperativo de los conservadores, sino el imperativo que es respetuoso tanto de la autonomía de nuestro tiempo como de la tradición histórica a la que le debemos ser quienes somos.

*



GIULIO CARLO ARGAN
Imagen: Dominio público.



Pour une politique de conservation des centres historiques

GIULIO CARLO ARGAN

Publication originale: Giulio Carlo Argan (1975) «Pour une politique de conservation des centres historiques», in: *Historic districts. Identification, social aspects and preservation. Papers presented at the Seventh General Assembly of the International Centre for Conservation, Rome, Italy, 1973*, National Trust for Historic Preservation, Washington D.C., pp. 34-39.

Toute hypothèse méthodologique pour la sauvegarde des centres historiques doit tenir compte du fait, pleinement démontré par la recherche scientifique et par l'expérience pratique, qu'aucun centre historique, et mieux, aucun plan urbain remontant à l'époque pré-industrielle, ne peut être adapté aux exigences fonctionnelles et de trafic de notre époque et, à plus forte raison, de l'avenir. Aucune des tentatives réalisées dans ce sens n'a obtenu un succès suffisant pour compenser les graves sacrifices qu'elles ont imposés: éventrement des tracés de la ville ancienne, démolition de quartiers entiers, perte de toute l'architecture improprement qualifiée de mineure ou de la construction courante, démontage et reconstruction en d'autres lieux des édifices monumentaux. Ces adaptations, contraires aux principes élémentaires de conservation et de restauration, n'ont conduit à aucun résultat pratique appréciable: à peine réalisées, elles se sont révélées insuffisantes et souvent néfastes, parce qu'elles ont entraîné une intensification du trafic et une réduction continue des capacités de fonctionnement des centres urbains. Comme il n'est pas difficile de prévoir une augmentation continue du trafic automobile, ces adaptations successives auront bientôt fait de détruire pratiquement les centres historiques sans avoir résolu aucun problème. Le Corso del Rinascimento et la Via della Conciliazione à Rome sont de tristes exemples du lamentable résultat esthétique et de la piètre utilité pratique des opérations dites d'adaptation.

La première condition pour la sauvegarde des centres historiques est donc une situation urbanistique qui implique des choix et des engagements précis sur le plan politique et économique. Le principe fondamental de cette solution urbanistique doit consister en ce que les centres d'affaires doivent être déplacés hors du périmètre des centres historiques, qui devront être réservés, moyennant des interventions à caractère principal de conservation, à des activités tranquilles. Cette solution semble la seule possible pour les raisons suivantes: (1) la non-adaptabilité démontrée des centres historiques; (2) les dommages objectifs que le trafic lourd et intense provoque aux fondations des édifices anciens; (3) les dommages non moins objectifs que le trafic cause à l'image visuelle de la ville historique, réduisant ou éliminant ainsi la raison principale de sa conservation. Il est évident, en effet, que l'image d'une ville historique ne doit pas être conservée comme un document dans des archives, mais comme une valeur culturelle qui a sa raison et sa fonction propres.

La solution urbanistique

La solution urbanistique n'exclut pas l'utilisation, mais bien l'exploitation indiscriminée de l'aire des centres historiques. Ceux-ci doivent donc, si l'on veut les conserver, être soustraits à la spéculation. Deux difficultés se présentent: (1) le prix élevé du terrain dans les centres urbains; (2) la répugnance à séparer le centre de la vie active de ce qui est encore toujours considéré comme le centre moral de la ville.

La première difficulté est, en fait, un cercle vicieux: le prix élevé du terrain dans les centres historiques est déterminé par le fait que ceux-ci tendent à attirer les activités «riches», c'est-à-dire précisément ces organes de direction des affaires dont la seule présence met en danger la conservation de l'image de la ville. Si les centres des affaires ne pouvaient plus coïncider avec les centres historiques, le prix du terrain dans ces derniers diminuerait considérablement.

La seconde difficulté naît du préjugé que les centres historiques sont les centres «moraux» des villes et que par conséquent c'est là que doivent nécessairement s'installer les fonctions industrielles et commerciales, considérées comme les plus qualifiées et les plus qualifiantes. Or cela n'a aucune importance que l'on ne reconnaisse pas au centre historique la valeur de centre moral. Il doit en effet être considéré comme un «bien culturel» qui doit être conservé selon les mêmes critères scientifiques que les œuvres d'art. Il est donc logique que s'y installent les fonctions sociales et culturelles, et il est important qu'il conserve sa fonction résidentielle, puisqu'il faut poser en principe qu'une ville, avant d'être un instrument de production et de consommation, est d'abord le lieu d'habitation d'une communauté.

Pour pouvoir poser le problème sur le plan de l'urbanisme, il est naturellement nécessaire de libérer les centres historiques de leur fonction actuelle de centres d'affaires, ce qui implique une forte intervention financière de la part des autorités publiques comme l'état et les communes. Mais sans une telle intervention le problème de la sauvegarde des centres historiques n'a aucune possibilité de solution positive.

La notion de centre historique

La notion de centre historique n'est pas facile à définir. Elle ne peut être limitée à quelques monuments et à leur milieu immédiat, ni à quelques quartiers anciens qui ont eu la fortune de survivre, ni aux édifices de certaines époques ou de certains styles. Elle ne peut être séparée des contenus sociaux ni des fonctions traditionnelles, du moins lorsque celles-ci ont encore une justification dans l'économie urbaine. Comme la mutation radicale dans les dimensions, les structures, les fonctions, la composition sociale elle-même, des villes s'est produite avec l'industrialisation, il est évident qu'il faut entendre par centre historique la totalité de l'ensemble urbain antérieur à l'époque industrielle, tout en admettant évidemment que la rigueur des restrictions, l'intensité et la méthode d'intervention s'échelonnent selon le degré varié d'intérêt historique et esthétique des diverses zones.

Les habitants

On sait que les formes se conservent difficilement lorsque changent les contenus. Il existe sans aucun doute une tendance, dans les couches pauvres et moyennes habitant les centres historiques, à se déplacer vers les quartiers modernes populaires de la périphérie. Dans certaines limites, il s'agit d'une tendance spontanée; mais il existe également une forte pression visant à éloigner des centres historiques, pour en faire l'objet de spéculation, la population qui les habite traditionnellement. La tendance spontanée à son tour est au moins en partie déterminée par le désir de trouver de meilleures conditions d'habitation

et d'hygiène: conditions que, toutefois, il ne serait nullement impossible de réaliser, par des travaux opportuns de réhabilitation, dans les centres historiques eux-mêmes. Il faut considérer en outre que le transfert de la population du centre à la périphérie ne correspond pas à une amélioration, mais à un abaissement du niveau de vie, et que l'on ne facilite pas, mais complique au contraire, de cette manière, l'accès de la population ouvrière à son lieu de travail.

Le processus de substitution des couches pauvres du centre par des couches plus aisées, faites d'amateurs du «pittoresque» de la vieille ville, est une solution partielle et artificielle. En pratique elle sert à conserver seulement les façades des maisons tandis qu'elle élimine toutes les infrastructures tertiaires et les activités sociales (artisanat, petit commerce). Une telle solution, qui d'ailleurs ne pourrait jamais être généralisée, entraîne en outre une augmentation du trafic automobile dans les vieilles rues et finit inévitablement par transformer également l'aspect extérieur des bâtiments du fait de surélévations, agrandissements, etc.

L'espace des centres historiques

La programmation et les projets de réhabilitation et de conservation des centres historiques ne peuvent considérer seulement l'aspect des maisons et des rues, mais doivent viser à la structure et à l'articulation de l'espace. L'espace des centres historiques, comme nous le voyons aujourd'hui, n'est plus qu'un vague reflet de ce qu'était l'espace originel, lorsque presque toutes les maisons «respiraient» par derrière grâce aux cours, jardins et potagers. Tous ces espaces libres, qui étaient essentiels à la salubrité des quartiers, ont été, les uns après les autres, «aveuglés» par la construction de corps de bâtiments, de magasins, de remises. Une réhabilitation en profondeur des centres historiques devrait éliminer toutes les superstructures et rouvrir tous les espaces fermés. Le problème a un aspect démographique, car il réduirait la densité excessive de la population; il a un aspect économique, puisqu'il réduirait notablement le revenu des superficies en cause; il a un aspect fonctionnel parce que la libération de ces espaces permettrait de garer des voitures qui stationnent aujourd'hui dans les rues dont elles réduisent les bandes de circulation; il a un aspect hygiénique et esthétique, du fait qu'il augmenterait sensiblement le pourcentage de «verdure» par citadin. Il est évident que ce processus de réactivation de ce que nous pourrions appeler la respiration cutanée des tissus urbains des centres historiques réclamerait lui aussi des interventions financières de la part des organismes publics. Mais, ici aussi, l'acceptation de charges et d'engagements précis est la condition principale de la conservation et de la restauration des centres historiques.

Analyse des centres historiques

Il résulte de ce que nous venons de dire que le problème ne se laisse pas localiser à quelques édifices ou quartiers, mais exige une analyse de l'ensemble du centre historique et le choix de principes méthodologiques clairement définis. Une telle méthodologie comporte une série d'opérations: relevé de l'état de fait, programmation, projets, interventions opérationnelles.

Le relevé intégral de certains quartiers ou de centres historiques dans leur entièreté a déjà été réalisé dans diverses villes italiennes à l'initiative des communes ou des Facultés d'architecture. Je rappellerai le relevé de Turin (arch. Cavallari Murat), de Bologne (arch. Cervellati), de Ferrare (arch. Bottoni), de Gênes (Faculté d'architecture), de Tarente (arch. Gambino). Il y en a certainement d'autres qui, n'ayant pas été publiés, ne me sont pas connus. Chaque fois, le travail a été réalisé en équipe, selon un critère interdisciplinaire. On peut donc affirmer qu'une méthodologie a été définie et que les matériaux réunis constituent une base et un guide extrêmement utiles pour l'étude de toute intervention, même de proportions

modestes. L'analyse a été faite, chaque fois, maison par maison, étendue également aux extérieurs et identifiant, dans chaque cas, les annexes à conserver et celles à démolir. La rue a toujours été considérée comme un organisme architectural unitaire, dont il faut relever et examiner tous les aspects, y compris les pentes et la nature du pavement. Il s'agit là d'un élément très important, qui n'a reçu que depuis peu l'attention qu'il mérite. La défiguration des rues des centres historiques dépend en grande partie du remplacement du pavement ancien par un autre. Le dommage est d'autant plus grave dans les villes médiévales, notamment en Toscane et en Ombrie, où le pavement original en terre cuite est divisé en diverses bandes, souvent à gradins, pour le passage des personnes, des animaux, des véhicules, de l'eau d'écoulement, etc.

Outre qu'il fixe l'état actuel, le relevé met en lumière tous les restes de murs anciens et permet d'établir les typologies et les morphologies courantes (portes, fenêtres, balcons, cheminées, etc.) qui constituent le «dialecte» de la construction locale, dont la connaissance est précieuse pour toute intervention architecturale. Non moins importante pour l'établissement de projets de restauration est la collecte systématique d'échantillons de matériaux (pierre, briques, enduits, tuiles, bois, fers, etc.) en vue du «rapiéçage» des anciens tissus fatigués ou usés. En effet, un critère essentiel veut que l'on tienne compte, dans les projets de restaurations individuelles comme dans la politique générale de sauvegarde, de certains éléments fondamentaux pour l'unité de l'image de la ville: les couleurs dominantes, la texture des murs, des couvertures, etc.

Organismes nationaux de conservation

Du point de vue technique, la restauration d'édifices anciens de qualité modeste ne diffère pas de celle d'un monument, de même que la restauration d'une vieille toile ou d'un vieux tableau ne diffère pas, techniquement, de celle d'un chef-d'œuvre. La difficulté majeure dans la restauration de bâtiments courants consiste surtout dans le contrôle de l'opération, dans le respect des techniques traditionnelles et dans l'interdiction de recourir à des corps de métiers et des modes de travail qui ni garantiraient pas la rigueur de l'exécution. Dans ce cas aussi, le problème est, essentiellement, d'ordre économique. Il ne pourra recevoir de solution satisfaisante tant que l'on ne créera pas, dans chaque pays, un Organisme spécial pour la sauvegarde des centres historiques, qui n'aura pas seulement des attributions défensives et prohibitives, mais aussi de documentation, de programmation, d'élaboration de projets et d'exécution des travaux. Entre les organismes des divers pays devrait exister une coordination, de telle manière que leurs activités soient guidées par les mêmes principes méthodologiques, même si la pratique devra nécessairement s'adapter aux exigences de chaque pays. L'activité de cet organisme devrait être autonome, c'est-à-dire distincte de celle des organismes étatiques, régionaux et communaux qui s'occupent de la programmation urbanistique et des organismes techniques qui s'occupent de la restauration des monuments. Dans chaque pays, l'organisme de sauvegarde des centres historiques devrait disposer de fonds considérables, ou, tout au moins, devrait être en mesure de pourvoir, grâce à des fonds publics, à: (1) la récupération progressive du sol des centres historiques, afin de les soustraire progressivement à l'action destructrice de la spéculation; (2) l'entreprise directe de grands travaux et la subvention de travaux de réhabilitation que les propriétaires des immeubles entreprendraient dans le cadre des projets de l'Organisme et selon des critères précis de conservation; (3) la documentation de base; (4) la programmation générale et l'élaboration des projets de restauration; (5) l'exécution, par un service technique propre, d'une partie des travaux.

La constitution de ces organismes spéciaux est nécessaire parce que la notion de «centre historique» est, en fait, une notion neuve, pas encore tout à fait précisée, qui comprend une grande variété de cas et exige des modalités de procédure et d'intervention diverses selon les cas. Il est clair, en effet, que l'on peut trouver dans un même centre historique

des quartiers d'importance historique et artistique différente, des zones encore socialement actives où les interventions doivent avoir un caractère de pure conservation, et des zones mortes irrécupérables, dans lesquelles on ne peut empêcher le développement d'une nouvelle architecture qui, toutefois, devra respecter certaines limites de densité, de hauteur, de volumes. Un principe fondamental des organismes de sauvegarde des centres historiques devrait être la collaboration active avec la population des centres historiques, afin, aussi, de solliciter, dans les limites des possibilités, leur participation économique: il s'agit, en somme, de persuader les habitants des centres historiques qu'ils se trouvent dans une situation privilégiée et non dans une situation d'infériorité.

Manque de travail spécialisé

Une difficulté particulièrement grave sur le plan opérationnel est le manque de techniciens du bâtiment capables d'exécuter les travaux de réhabilitation et de restauration qui exigent le recours à des techniques aujourd'hui abandonnées et très peu pratiquées. Le développement, également dans le bâtiment, de la grande industrie, a pratiquement éliminé les métiers traditionnels, sans lesquels il est objectivement impossible de mener à bien les travaux de réintégration des bâtiments dans les centres historiques. La difficulté est insurmontable, à moins que les organismes de sauvegarde ne disposent eux-mêmes des moyens techniques et du personnel spécialisé. La restauration des monuments, comme celle des œuvres d'art, est aujourd'hui, à juste titre, considérée comme une discipline scientifique, appliquée aux niveaux les plus élevés du patrimoine artistique. Mais il existe cependant des niveaux inférieurs du point de vue de la qualité, beaucoup plus étendus quantitativement, où la restauration se ramène pratiquement à des opérations mécaniques. En ce qui concerne l'Italie, il ne me paraît pas du tout impossible d'assurer la formation d'artisans des techniques traditionnelles. Il y a dans notre pays quantité d'écoles d'art de caractère professionnel, qui dispensent actuellement un enseignement artisanal de caractère générique et qui constituent pour le budget de l'état une charge quasi improductive. Il serait facile de les réformer et de les transformer en écoles spécialisées où se conserveraient et se transmettraient les techniques traditionnelles et se formeraient d'excellents ouvriers restaurateurs: maçons, stucateurs, menuisiers, forgerons, etc. Ces ouvriers ne seraient certainement pas voués au chômage. Il suffit de penser combien d'édifices et d'œuvres d'art de l'ancien artisanat se détruisent aujourd'hui faute d'ouvriers capables de les restaurer; et, en tout cas, leur restauration est très coûteuse. Si l'on disposait d'écoles pour former des artisans spécialisés et d'un organisme d'état pour les employer dans les travaux de réintégration des bâtiments des centres historiques, ces techniciens ne courraient pas le risque de rester sans travail. En fait, une action programmée et organisée de réhabilitation et de conservation des centres historiques n'aurait pas de limites dans le temps.

La structure d'un Organisme public pour la sauvegarde des centres historiques en Italie pourrait être, approximativement, la suivante:

(1) Un *groupe directeur* ayant pour mission: (a) d'assurer les contacts avec les organes politiques et administratifs intéressés à l'urbanisme (Travaux Publics) et à la sauvegarde des monuments et des œuvres d'art (Instruction Publique); (b) d'élaborer et de proposer des lois spéciales de protection pour les centres historiques; (c) d'administrer les fonds destinés à soustraire les centres historiques à la spéculation et à assurer l'exécution et la subvention des travaux, de la documentation, etc.; (d) de programmer sur le plan national l'action de sauvegarde et l'intervention directe.

(2) Un *centre de documentation* chargé de coordonner et de promouvoir le relevé systématique des centres historiques.

(3) Un *groupe chargé des projets*, qui étudie les plans techniques d'intervention dans le cadre du programme général.

(4) Un *groupe opérationnel* chargé de diriger les travaux de restauration architecturale et éventuellement de les exécuter lui-même.

(5) Un *groupe d'inspection* pour le contrôle continu de l'état de conservation des centres historiques.

Photographies

Ce sont généralement les structures destinées à un usage public, telles que la Cathédrale de Florence en Italie, qui sont les monuments principaux ou centraux d'un environnement.



DUOMO DE FLORENCE. Image: Domaine public.

Il est fréquent que les constructions principales d'un lieu soient les dernières à disparaître. Le Siège du Bureau des Douanes des Etats-Unis, à New York, se trouve maintenant encadré de gratte-ciels, alors que l'Eglise de la Madone de Pompéi à Milwaukee, Wisconsin, est entourée de stations de parking et est à côté d'une usine.



BUREAU DE DOUANE DES ÉTATS-UNIS, New York. Image: *Domaine public.*



MADONE DE POMPÉI À MILWAUKEE. Image: *Domaine public.*

Peu de quartiers ont retenu leur homogénéité. Les intrusions sont parfois extrêmes, comme dans ce quartier de Chicago, Illinois, ou, au contraire, restant en harmonie avec le cadre plus ancien, tel qu'à Georgetown, un quartier de Washington.



CHICAGO, 1920. *Image: Domaine public.*



GEORGETOWN. Washington. *Image: Domaine public.*

Le sens de lieu d'une ville ou d'un monument historique peut dériver de caractéristiques géographiques saillantes, telles que les fjords dans lesquels Bergen en Norvège est construite.



BERGEN. Image: Domaine public.

Une caractéristique essentielle d'un quartier historique est un sens de temps et de lieu. Il est illustré ici par les rues tranquilles de Nantucket, Massachusetts.



NANTUCKET. Image: Domaine public.



Versión del texto
en INGLÉS



A policy for the preservation of historic centers

GIULIO CARLO ARGAN

Original publication: Giulio Carlo Argan (1975) "A policy for the preservation of historic centers", in: *Historic districts. Identification, social aspects and preservation. Papers presented at the Seventh General Assembly of the International Centre for Conservation, Rome, Italy, 1973*, National Trust for Historic Preservation, Washington D.C., pp. 17-24.

Any hypothesis for a methodology for the protection of historic centers must consider the fact –proven by scientific research and practical experience– that no historic center, no urban settlement dating from the preindustrial era can be adapted to modern traffic and functional requirements, not to such problems of the future. All the attempts that have been made in this direction have not had enough success to compensate for the serious sacrifices they have imposed: demolition of ancient road patterns, destruction of entire quarters, loss of architecture improperly defined as minor or current, dismantling of monuments and their reconstruction on other sites. These adaptations, contrary to any elementary principle of conservation and restoration, have brought no appreciable practical results. As soon as they were carried out, they proved inadequate and often damaging, as they provoked an intensification of traffic and an always lessening adaptability of the urban center. Because it is easy to foresee a continuous increase of motorized traffic, it is also easy to see that within a short time the successive adaptations will have practically destroyed the historic centers without having solved a single problem. The Corso del Rinascimento and the Via della Conciliazione in Rome are examples of the worst aesthetic results and minimal practical utility of such adaptations.

The urbanistic solution

The first condition necessary for the preservation of historic centers is, therefore, an urbanistic condition, which implies precise choices and commitments on economic and political levels. The urbanistic solution must have as a fundamental principle the moving of business areas outside the perimeters of historic centers, which are to be reserved, primarily through restoration intervention, to "tranquil" activity. This seems to be the only solution for several reasons: (1) the confirmed inadaptability of historic centers, (2) the indiscriminate damage that heavy and intense traffic causes to the foundations of ancient buildings and (3) the damages that traffic does to the image and visibility of a historic city, reducing and eliminating the principal motive for conservation. The image of a historic city should not be preserved as a document in an archive but as a cultural valuable retaining reason and function.

The urbanistic solution does not exclude utilization but does exclude indiscriminate exploitation of historic areas. These must, therefore, be removed from the speculative market if they are to be conserved. Two obstacles are present, however: (1) the high land prices in urban centers and (2) the reluctance to sever the center from active life, from what is considered even today the spiritual life of the city.

The first obstacle is, in fact, a vicious circle; the high cost of land in historic centers is determined by the fact that "rich" activities, i.e., the administrative organs of businesses whose sole presence endangers the preservation of the urban image, have the tendency of penetrating the centers. When business activities are excluded, the land values will diminish considerably.

The second obstacle arises from the belief that the historic centers are the spiritual centers of the cities and that they must contain the industrial and commercial functions that claim to be the most qualified. In fact, it is of no importance whether historic centers are considered spiritual centers; they should be considered cultural property to be preserved with the same scientific criteria applied to works of art. It is therefore logical that the headquarters of social and cultural organizations be located there. It is also important that housing not be excluded, since before being an instrument of protection and consumption a city is the residence of a community.

Naturally, in order to pose the problem on an urbanistic level, it is necessary to redeem the historic centers from their current functions as business areas. This implies a need for heavy financial intervention on the part of such public enterprises as the nation or the municipality. Without such intervention, the problem of the historic center has no possibility of a positive solution.

The historic center concept

The concept of a historic center is difficult to define. The area cannot be limited to certain monuments and their immediate surroundings, nor to some ancient areas that have luckily survived, nor to some buildings of predetermined period or style. It cannot be separated from social content nor from traditional functions, at least when these still have justification in the urban economy.

Because radical change in scale, structures, functions and social composition of the city took place with industrialization, it is evident that what is meant by *historic center* is the urban entity that existed prior to the industrial age. However, it must certainly be admitted that the restrictions, the intensity and the method of intervention vary in relation to the scales of historical and aesthetic interest in the specific area under consideration.

Inhabitants

It is a fact that forms are not easily conserved when their contents change. Among the poor and middle classes who reside in the historic centers, there is a tendency to move to modern, popular areas on the periphery. Within certain limits the trend is spontaneous, but there is also strong pressure on these classes to move from the historic centers, and the populations that traditionally live there become the objects of speculation. The spontaneous trend is partly determined by the wish to find better and healthier living conditions, although such conditions are possible in the historic center with proper rehabilitation. Further, it must be considered that the transfer of the population from the center to the outskirts does not improve but may lower living standards and that access to jobs for the working class becomes more difficult.

The replacement of the poor classes in the historic centers with the more affluent lovers of the "picturesque" is an artificial and partial solution. In practice, it serves only to conserve facades while eliminating all the tertiary infrastructure, social activities, crafts and small businesses. Such a solution also substantially increases automotive traffic in the ancient streets and, inevitably, finally transforms the exterior aspects of the buildings through increased height, additions, etc.

Open space

Every design and plan for rehabilitation and conservation of a historic center must consider both the image of housing and streets and also the individual structures and articulation of space. The open space in historic centers, as seen today, bears no more than a vague similarity to what it was originally, when almost all houses "breathed" from back gardens and courtyards. All these open spaces which were essential to the well-being of the neighborhood were filled in one after another with buildings and storage facilities. In-depth improvement of historic centers should eliminate all suprastructures and open all closed spaces. The problem has a demographic aspect, because it would reduce the excessive density of the population. It has an economic aspect, as it would considerably reduce the revenue of the areas. It has a functional aspect, because the liberation of these spaces should permit automobile parking which now occupies the streets and reduces the traffic lanes. It has a hygienic and aesthetic aspect, because it would markedly increase the percentage of green space per inhabitant. It is obvious that this process would require financial intervention on the part of public enterprises. However, the assumption of definite commitments and responsibilities is the main condition necessary for the conservation and restoration of a historic center.

Analysis of the historic center

What emerges from this discussion is an understanding that the problem cannot be limited to a few buildings or quarters but requires analysis of the entire historic center and the selection of clear methodological lines. Such methodology includes a series of operations: preparing measured drawings of the building in their current states, programing, designing and determining intervention operations.

Measured drawings of certain sections or of entire historic centers have been completed in a number of Italian cities by individual municipalities or faculties of architecture. Studies of Turin, Bologna, Ferrara, Genoa and Taranto are available and there must be others which, not having been published, are unknown to the author. In every case, the work was carried out by an interdisciplinary team. It can therefore be affirmed that a methodology has finally been defined and that the material gathered constituted an extremely useful base and guide for the study of any building intervention, even of modest proportions.

In each case, analysis was carried out house by house, extending to the interiors and singling out the additions to be conserved or demolished. The street was always considered a single architectonic entity and every aspect was recorded and studied, including the slopes and the pavement texture. (The latter is an important element, which only recently has received deserved attention: The disfigurement of streets in historic centers results largely from new pavement. The harm is even more serious in medieval towns, in Tuscany and Umbria, for example, where the original baked clay pavement is modeled into various paths, often with stairs, for the passage of people, animals, vehicles, running water, etc.). Measured drawings, besides establishing current conditions, bring to light all remains of ancient walls and permit the determination of recurrent typology and morphology (doors, windows, roofs, etc.) that constitute the vernacular of local building. This knowledge is invaluable to each building intervention.

No less important for design and restoration operations is the systematic gathering of sample materials (stones, bricks, tiles, wood, iron, etc.) to provide guidance when it is necessary to mend tissue that is torn or worn down.

An essential criterion for the design of single restoration projects is the consideration of elements fundamental to the unity of the urban image, e.g., dominant colors, walls, roofing textures, etc.

National conservation agencies

Technically, the restoration of a modest building is no different from the restoration of a building of major significance, just as the restoration of a minor canvas is not technically different from that of a masterpiece. The major current difficulty in restoration rests above all in the control of operations to prevent the use of workmen and techniques that do not guarantee strictness of execution. The problem is also essentially economic.

There will not be a satisfactory solution to this problem until every country has an agency for the preservation of historic centers. The agency must have not only binding and protective duties but documentary, programing, planning and executive powers. There should be international coordination among these agencies so that their activities might be guided by the same methodological criteria, even if practice in each country must necessarily correspond to individual requirements. The agency should be autonomous, that is, separate from national, regional or municipal agencies concerned with urban planning from the technical agencies responsible for the restoration of monuments. Each agency should have substantial funds for disbursement or should have public funds to enable it to gradually purchase land in historic centers to remove it from the destructive action of speculation; to assume large projects and subvent rehabilitation that owners undertake within the design of the agency, following precise criteria for conservation; to conduct documentation; to carry out general planning and design for restoration and intervention; and to execute through proper technical machinery part of the work.

The establishment of specialized agencies is necessary because the concept of the historic center is new and not yet well defined. The notion implies a vast listing and requires procedural and operative techniques for each case. It is clear that in a historic center there exist sections of varying historical and artistic importance –areas still socially vital, where intervention must be of a conservative nature, and dead areas that are beyond repair, where new building cannot be prevented but where limits of density, elevation and volume must be respected. A fundamental principle of the agencies should be active collaboration with the local population. They should also solicit within limits economic participation. Essentially, the residents of historic centers must be persuaded that their condition is one of privilege, not of inferiority.

The structure of a public agency for the protection of historic centers in Italy could be as follows:

- (1) *A governing group* with the duty to: (a) maintain contact with political and administrative groups interested in planning (i.e., public works) and in monuments and the arts (i.e., public education); (b) prepare special legislation for the protection of historic centers; (c) administer the funds allocated for the rescue of the historic center from speculation, for the execution of subvention of projects, for documentation, etc.; and (d) plan protection and direct intervention at the national level.
- (2) *A documentation center* to promote and coordinate the systematic recording of historic centers.
- (3) *A design group* to study the technical plan of intervention.
- (4) *An operative group* to direct restoration work and eventually carry it out.
- (5) *An inspection group* to maintain continuous control of the condition of historic centers.

Scarcity of skilled labor

A particularly serious difficulty on the operative level is the scarcity of skilled labor capable of carrying out improvement and restoration operations using techniques that have long been abandoned for common use and today are rarely practiced. The development of large industries, including the building industry, has practically eliminated traditional crafts necessary to the work of building re-integration. The difficulty is insurmountable unless the agencies maintain their own specialized technical machinery and personnel.

Today, the restoration of monuments, like that of works of art, is justly considered a scientific discipline to be applied to the highest levels of the artistic heritage. There are still qualitatively inferior, but quantitatively more extensive, levels where restoration is reduced to mechanical operations.

In Italy it is not impossible to train specialized labor in traditional techniques. There are many professional schools that offer students what is generically a crafts education and that constitute an almost unproductive burden to the national budget. These could easily be converted into specialized schools of traditional techniques for conservation, training worker-restorers, masons, carpenters, plasterers, etc. These students would certainly not be destined to unemployment. Many buildings and works of ancient crafts are being destroyed today because there are no craftsmen capable of restoring them, and, for the same reason, restoration is very costly. If there were schools to train specialized labor and national agencies that hired craftsmen for work on buildings in historic centers, there would be no risk of unemployment. In fact, programmed and organized activity of rehabilitation and conservation of historic centers could continue for all the foreseeable future.

Photographs

The pivotal or focal buildings within a historic environment generally are public structures, such as the cathedral in Florence, Italy.



DUOMO. FLORENCE. *Image: Valerie Magar.*

It is frequently the pivotal buildings of an area that are the last to disappear. The U.S. Customs House, a New York City landmark, now stands in a new environment of 20th-century skyscrapers, while the Blessed Virgin of Pompeii Church in Milwaukee, Wisconsin, today is surrounded by parking lots and has its nearest neighbor a thermostat factory.



UNITED STATES CUSTOM HOUSE. New York. *Image: Public domain.*



BLESSED VIRGIN OF POMPEII CHURCH. Milwaukee.
Image: Public domain.

Few districts continue to exist in complete homogeneity. The intrusions can be extreme, as in this area of Chicago, Illinois, or more in keeping with their surroundings, as in Georgetown, Washington, D.C.



CHICAGO. *Image: Public domain.*



GEORGETOWN. Washington *Image: Public domain.*

The sense of place in a historic district can arise from geographic features, such as the sea and mountains between which Bergen, Norway, is built.



BERGEN. *Image: Public domain.*

One mark of a historic district is a sense of time and place, here seen in the quiet streets of Nantucket, Massachusetts.



NANTUCKET. *Image: Public domain.*



Versión del texto
en ESPAÑOL

Para una política de conservación de los centros históricos¹

GIULIO CARLO ARGAN

Publicación original: Giulio Carlo Argan (1975) "A policy for the preservation of historic centers", in: *Historic districts. Identification, social aspects and preservation. Papers presented at the Seventh General Assembly of the International Centre for Conservation, Rome, Italy, 1973*, National Trust for Historic Preservation, Washington D.C.

Traducción de Valerie Magar y Magdalena Rojas

Cualquier hipótesis metodológica para la salvaguarda de los centros históricos debe considerar el hecho, plenamente demostrado por la investigación científica y por la experiencia práctica, de que ningún centro histórico, y de hecho ningún asentamiento urbano que date de la era preindustrial puede adaptarse a los requerimientos funcionales y al tráfico de nuestra época ni, con mayor razón, del futuro. Todos los intentos que se han ejecutado en este sentido no han tenido el suficiente éxito como para compensar los graves sacrificios que han impuesto: destrucción de antiguos trazos de la ciudad antigua, demolición de barrios enteros, pérdida de toda la arquitectura inapropiadamente calificada como menor o de la construcción actual, desmantelamiento de monumentos y su reconstrucción en otros sitios. Estas adaptaciones, contrarias a los principios elementales de conservación y de restauración, no han llevado a ningún resultado práctico apreciable. Tan pronto como se han realizado, han demostrado ser insuficientes e incluso nefastas, porque condujeron a una intensificación del tráfico y a una reducción continua de las capacidades de funcionamiento de los centros urbanos. Dado que no es difícil predecir un continuo incremento del tráfico automotor, esas adaptaciones sucesivas pronto habrán prácticamente destruido los centros históricos sin haber resuelto problema alguno. El Corso del Rinascimento y la Via della Conciliazione en Roma son tristes ejemplos del lamentable resultado estético y de la escasa utilidad práctica de las operaciones llamadas adaptaciones.

La primera condición necesaria para la salvaguarda de los centros históricos es, por lo tanto, una situación urbana que implica decisiones y compromisos precisos en el ámbito político y económico. El principio fundamental de esta solución urbanística debe consistir en el traslado de las áreas de negocios fuera del perímetro de los centros históricos, que deberán ser

¹ Este texto, originalmente escrito en italiano, se tradujo al francés con motivo de la Asamblea General del ICCROM en 1973. La traducción estuvo a cargo de Paul Philippot, según la correspondencia existente en el archivo del ICCROM. La traducción al inglés se realizó para su publicación por parte del National Trust for Historic Preservation. Los textos en estas traducciones tienen varias diferencias, incluyendo el orden de algunos párrafos. La traducción al español se hizo desde la versión en francés. Nota de las traductoras.

reservados, mediante intervenciones con carácter principal de conservación, a actividades tranquilas. Ésta parece ser la única solución posible por los siguientes motivos: (1) la no-adaptabilidad demostrada de los centros históricos; (2) los daños objetivos que provoca el tráfico pesado e intenso en los cimientos de los edificios antiguos; y (3) los daños no menos objetivos que el tráfico causa a la imagen visual de la ciudad histórica, reduciendo y eliminando así el principal motivo de su conservación. Es evidente, en efecto, que la imagen de una ciudad histórica no debe conservarse como un documento en un archivo, sino como un valor cultural que tiene una razón y función propias.

La solución urbanística no excluye el uso, pero sí la explotación indiscriminada del área de los centros históricos. Éstos deben, por lo tanto, si se les quiere conservar, ser removidas del mercado especulativo. Sin embargo, hay dos obstáculos: (1) el precio elevado del suelo en los centros urbanos; y (2) la renuencia a separar el centro de la vida activa de lo que se considera, aún hoy, como el centro moral de la ciudad.

El primer obstáculo es, de hecho, un círculo vicioso: el alto costo del suelo en los centros históricos es determinado por el hecho de que tienden a atraer actividades “ricas”; es decir, justo aquellos órganos administrativos directivos de las empresas, cuya sola presencia pone en peligro la conservación de la imagen de la ciudad. Si los centros de negocios ya no coincidieran con los centros históricos, el valor del suelo en éstos disminuiría considerablemente.

El segundo obstáculo surge del prejuicio de que los centros históricos son los centros “morales” de las ciudades y que, por consiguiente, es allí que deben necesariamente instalarse las funciones industriales y comerciales, consideradas como las más calificadas y las más calificantes. Sin embargo, no es importante si no se le reconoce al centro histórico ese valor de centro moral. Debe de hecho considerarse como un “bien cultural” que debe conservarse con los mismos criterios científicos que se aplican a las obras de arte. Resulta por lo tanto lógico que se instalen allí las funciones sociales y culturales, y es importante que conserve su función residencial, ya que una ciudad, antes de ser un instrumento de producción y consumo, es el lugar de habitación de una comunidad.

Para poder plantear el problema desde el punto de vista del urbanismo, es naturalmente necesario liberar a los centros históricos de su función actual como centros de negocios, lo cual implica una fuerte intervención financiera por parte de las autoridades públicas, como el Estado o los municipios. Pero sin tal intervención, el problema de la salvaguarda de los centros históricos no tiene ninguna probabilidad de solución positiva.

El concepto de centro histórico

El concepto de centro histórico no es fácil de definir. El área no puede ser limitada a algunos monumentos o a sus alrededores inmediatos, tampoco a algunos barrios antiguos que tuvieron la fortuna de sobrevivir, ni a los edificios de un periodo o estilo determinados. No se puede separar de los contenidos sociales, ni de las funciones tradicionales, al menos cuando éstas aún tienen justificación en la economía urbana. Debido a que el cambio radical en las dimensiones, las estructuras, las funciones y la composición social misma de las ciudades se produjo con la industrialización, es evidente que se debe entender como centro histórico a la totalidad del conjunto urbano que existió previo a la era industrial, admitiendo evidentemente que el rigor de las restricciones, la intensidad y el método de intervención varían en función del grado de interés histórico y estético de cada área.

Los habitantes

Sabemos que las formas difícilmente se conservan cuando sus contenidos cambian. Existe sin duda una tendencia, entre las clases pobre y media que residen en los centros históricos, a trasladarse hacia los barrios modernos populares de la periferia. Dentro de ciertos límites, se trata de una tendencia espontánea, pero existe también una fuerte presión que busca alejar de los centros históricos a la población que tradicionalmente vive ahí, para convertirlos en objeto de especulación. La tendencia espontánea, por su parte, está al menos parcialmente determinada por el deseo de encontrar condiciones mejores y más saludables para vivir; condiciones que, sin embargo, no serían para nada imposibles de realizar por medio de trabajos oportunos de rehabilitación en los centros históricos mismos. Además, se debe considerar que la transferencia de población del centro a la periferia no representa una mejora, sino una disminución del nivel de vida, y que no se facilita, sino que de este modo se complica, por el contrario, el acceso de la población trabajadora a su lugar de trabajo.

El proceso de sustitución en los centros históricos de las clases pobres por clases más acomodadas, compuestas por amantes de lo “pintoresco” de la ciudad antigua, es una solución parcial y artificial. En la práctica sirve únicamente para conservar las fachadas de las casas, mientras que elimina toda la infraestructura terciaria y las actividades sociales (artesanías y pequeños negocios). Esta solución, que además no podría generalizarse, lleva además al incremento del tráfico automotor en las calles antiguas e, inevitablemente, termina transformando el aspecto exterior de los edificios con el aumento de su altura, ampliaciones, etcétera.

El espacio de los centros históricos

La programación y los proyectos de rehabilitación y de conservación de los centros históricos no sólo deben considerar el aspecto de las casas y de las calles, sino que deben apuntar a la estructura y a la articulación del espacio. El espacio de los centros históricos, como lo vemos en la actualidad, no es más que un vago reflejo de lo que fue el espacio original, cuando casi todas las casas “respiraban” por la parte trasera, gracias a los patios, jardines y las huertas. Todos estos espacios libres, que eran esenciales para la salubridad de los barrios, fueron “cegados”, uno tras otro, por la construcción de edificios, tiendas e instalaciones de almacenamiento. Una rehabilitación profunda de los centros históricos debería eliminar todas las superestructuras y volver a abrir todos los espacios cerrados. El problema tiene un aspecto demográfico, porque reduciría la excesiva densidad poblacional. Tiene un aspecto económico, ya que reduciría considerablemente el ingreso de tales superficies. Tiene un aspecto funcional, porque la liberación de estos espacios permitiría estacionar los automóviles que ahora ocupan las calles, reduciendo los carriles de circulación. Tiene un aspecto higiénico y estético, porque aumentaría sensiblemente el porcentaje de “espacio verde” por habitante. Es evidente que este proceso de reactivación de lo que podríamos llamar la respiración cutánea de los tejidos urbanos requeriría, también, de intervenciones financieras por parte de los organismos públicos. Sin embargo, aquí también la aceptación de cargas y compromisos precisos es la condición principal para la conservación y restauración de los centros históricos.

Análisis de los centros históricos

Emerge de lo que acabamos de mencionar que el problema no puede limitarse a la localización de unos cuantos edificios o barrios, sino que exige un análisis del conjunto del centro histórico y la elección de principios metodológicos claramente definidos. Esa metodología incluye una serie de operaciones: documentación del estado de conservación, programación, proyectos, operaciones de intervención.

El levantamiento integral de algunas secciones o de la totalidad de los centros históricos se ha completado en varias ciudades italianas, por iniciativa de los municipios o de las facultades de arquitectura. Recordaré los relevamientos de Turín (arquitecto Cavallari Murat), de Boloña (arquitecto Cervellati), de Ferrara (arquitecto Bottoni), de Génova (facultad de arquitectura) y de Taranto (arquitecto Gambino). Sin duda habrá otros que, al no haber sido publicados, son desconocidos para el autor. En todos los casos, el trabajo fue realizado en equipo, bajo un criterio interdisciplinario. Puede afirmarse, por lo tanto, que por fin se ha definido una metodología y que el material reunido constituye una base y una guía extremadamente útiles para el estudio de cualquier intervención, incluso de proporciones modestas. En cada caso, el análisis se practicó casa por casa, extendiéndose también a los interiores e identificando, en cada caso, las adiciones por ser conservadas o demolidas. La calle siempre fue considerada como un organismo arquitectónico unitario, del cual se deben relevar y examinar todos los aspectos, incluyendo las pendientes y la naturaleza del pavimento. Se trata aquí de un elemento importante, que sólo recientemente ha recibido la atención merecida. El desfiguramiento de las calles en los centros históricos depende en gran parte del reemplazo del pavimento antiguo por otro. El daño es aun más grave en las ciudades medievales, particularmente en Toscana y Umbría, en donde el pavimento original de barro cocido se divide en bandas, a menudo con escalones, para el paso de personas, animales, vehículos, agua, etcétera.

La documentación, además de determinar el estado actual, pone de manifiesto todos los restos de muros antiguos y permite establecer las tipologías y morfologías recurrentes (puertas, ventanas, balcones, chimeneas, etcétera) que constituyen el "dialecto" de la construcción local, cuyo conocimiento es invaluable para cualquier intervención arquitectónica. De igual importancia para el establecimiento de proyectos de restauración es la recolección sistemática de muestras de materiales (piedra, tabiques, enlucidos, tejas, maderas, hierros, etcétera), con vista a posibles "remiendos" de antiguos tejidos desgastados o usados. En efecto, un criterio esencial requiere que se tomen en cuenta, tanto para los proyectos de restauración individuales como para la política general de salvaguarda, ciertos elementos fundamentales para la unidad de la imagen urbana: los colores dominantes, la textura de los muros, de las cubiertas, etcétera.

Organismos de conservación nacionales

Desde el punto de vista técnico, la restauración de edificios antiguos de calidad modesta no difiere de aquella de un monumento, del mismo modo que la restauración de una tela vieja o de una pintura antigua no difiere, técnicamente, de aquella de una obra de arte. La mayor dificultad en la restauración de edificaciones actuales consiste sobre todo en el control de la operación, en el respeto de las técnicas tradicionales y en la prohibición del uso de gremios y modos de trabajo que no garanticen el rigor de la ejecución. En este caso, el problema es también, esencialmente, de orden económico. No podrá tener una solución satisfactoria hasta que no se cree, en cada país, un organismo especial para la salvaguarda de los centros históricos, que no solamente tenga atribuciones defensivas y prohibitivas, sino también de documentación, programación, elaboración de proyectos y ejecución de trabajos. Deberá haber coordinación entre los organismos de diferentes países, de tal forma que las actividades sean guiadas por los mismos principios metodológicos, incluso si la práctica deberá necesariamente adaptarse a las exigencias de cada país. La actividad de ese organismo deberá ser autónoma, es decir, separada de los organismos estatales, regionales o municipales encargados de la planificación urbana y de los organismos técnicos responsables de la restauración de monumentos. En cada país, el organismo de salvaguarda de los centros históricos deberá contar con fondos considerables, o al menos deberá tener la capacidad de proveer, gracias a fondos públicos: (1) para la recuperación progresiva del suelo de los centros históricos, para removerlos progresivamente de la acción destructiva de la especulación; (2)

para asumir de manera directa grandes proyectos y subvencionar trabajos de rehabilitación que los propietarios de los inmuebles emprendan en el marco de los proyectos del organismo, y de acuerdo con criterios precisos de conservación; (3) para llevar a cabo la documentación de base; (4) para la programación general y la elaboración de proyectos de restauración; y (5) para la ejecución, por medio de un servicio técnico propio, de una parte de los trabajos.

El establecimiento de estos organismos especiales es necesario porque el concepto de “centro histórico” es, de hecho, un concepto nuevo, que no está por completo definido y que comprende una gran variedad de casos y exige modalidades de procedimiento y de intervención diversas, según los casos. Resulta claro, en efecto, que en un mismo centro histórico se pueden encontrar barrios de importancia histórica y artística diferente, zonas que aún están socialmente activas, en donde las intervenciones deben tener un carácter de pura conservación, y zonas muertas irrecuperables, en donde no se puede impedir el desarrollo de una nueva arquitectura que, sin embargo, deberá respetar ciertos límites de densidad, de altura y de volúmenes. Un principio fundamental de los organismos de salvaguarda de los centros históricos deberá ser la colaboración activa con la población de los centros históricos, con la finalidad, también, de solicitar, en la medida de sus posibilidades, su participación económica: se trata, en esencia, de persuadir a los residentes de los centros históricos de que se encuentran en una situación privilegiada y no en una situación de inferioridad.

Escasez de trabajo especializado

Una dificultad particularmente grave a nivel operativo es la escasez de técnicos de la edificación especializados, capaces de realizar trabajos de rehabilitación y de restauración que exigen el uso de técnicas que hoy en día se encuentran abandonadas y que se practican ya muy poco. El desarrollo, igualmente en la edificación, de la gran industria, prácticamente eliminó los oficios tradicionales, sin los cuales es objetivamente imposible ejecutar de manera adecuada los trabajos de reintegración de los edificios en los centros históricos. Esta dificultad no se puede sobrellevar, a menos que los organismos de salvaguarda dispongan de medios técnicos y de personal especializado. Hoy en día, la restauración de monumentos, al igual que la de las obras de arte, se considera justamente como una disciplina científica, aplicada en los más altos niveles del patrimonio artístico. Pero existen, sin embargo, niveles inferiores desde el punto de vista de la calidad, mucho más extendidos cuantitativamente, en donde la restauración se reduce casi a operaciones mecánicas. En lo que concierne a Italia, no me parece del todo imposible asumir la formación de artesanos de las técnicas tradicionales. Existen en nuestro país numerosas escuelas de arte con nivel profesional, que ofrecen una enseñanza artesanal de tipo genérico y que constituyen para el presupuesto del Estado una carga prácticamente improductiva. Sería fácil reformarlas y transformarlas en escuelas especializadas, en las que se conservarían y transmitirían las técnicas tradicionales, y se formarían excelentes obreros restauradores: albañiles, estucadores, carpinteros, herreros, etcétera. Con toda certeza, estos obreros no estarían destinados al desempleo. Basta pensar en cuántos edificios y obras de arte de artesanía antigua se destruyen en la actualidad por falta de obreros capaces de restaurarlos; y en todo caso, su restauración es muy costosa. Si se dispusiera de escuelas para formar artesanos especializados, así como de un organismo estatal para emplearlos en los trabajos de reintegración de los edificios de los centros históricos, esos técnicos no correrían el riesgo de quedarse sin trabajo. De hecho, una acción programada y organizada de rehabilitación y de conservación de centros históricos no tendría límites en el tiempo.

La estructura de un organismo público para la salvaguarda de los centros históricos en Italia podría ser, aproximadamente, la siguiente:

(1) Un *grupo dirigente* con la misión de: (a) asegurar los contactos con los órganos políticos y administrativos interesados en el urbanismo (Obras Públicas) y en la salvaguarda de los monumentos y de las obras de arte (Educación Pública); (b) elaborar y proponer legislación especial para la protección de los centros históricos; (c) administrar los fondos destinados a sustraer a los centros históricos de la especulación, y asegurar la ejecución y la subvención de trabajos, documentación, etcétera; y (d) planificar a nivel nacional la acción de salvaguarda e intervención directa.

(2) Un *centro de documentación* encargado de coordinar y promover el registro sistemático de los centros históricos.

(3) Un *grupo encargado de proyectos* que estudie los planos técnicos de intervención en el marco del programa general.

(4) Un *grupo operativo* encargado de dirigir los trabajos de restauración arquitectónica y eventualmente de ejecutarlos él mismo.

(5) Un *grupo de inspección* para el control continuo del estado de conservación de los centros históricos.

Fotografías

Los edificios cruciales o focales con un entorno histórico, generalmente son estructuras públicas, como la catedral en Florencia, Italia.



DUOMO. Florencia. Imagen: Valerie Magar.

Es frecuente que los edificios cruciales de un área sean los últimos en desaparecer. La aduana de Estados Unidos, punto de referencia en Nueva York, ahora se encuentra en un nuevo entorno de rascacielos del siglo XX, mientras que la iglesia de la Bendita Virgen de Pompeya en Milwaukee, Wisconsin, en la actualidad está rodeada de estacionamientos y tiene como vecina cercana a una fábrica de termostatos.



ADUANA DE ESTADOS UNIDOS. Nueva York. Imagen: Dominio público.



BENDITA VIRGEN DE POMPEYA.
Milwaukee.
Imagen: Dominio público.

Algunos distritos siguen existiendo en una homogeneidad completa. Las intrusiones pueden ser extremas, como en esta área de Chicago, Illinois, o más en consonancia con sus alrededores, como en Georgetown, Washington D.C.



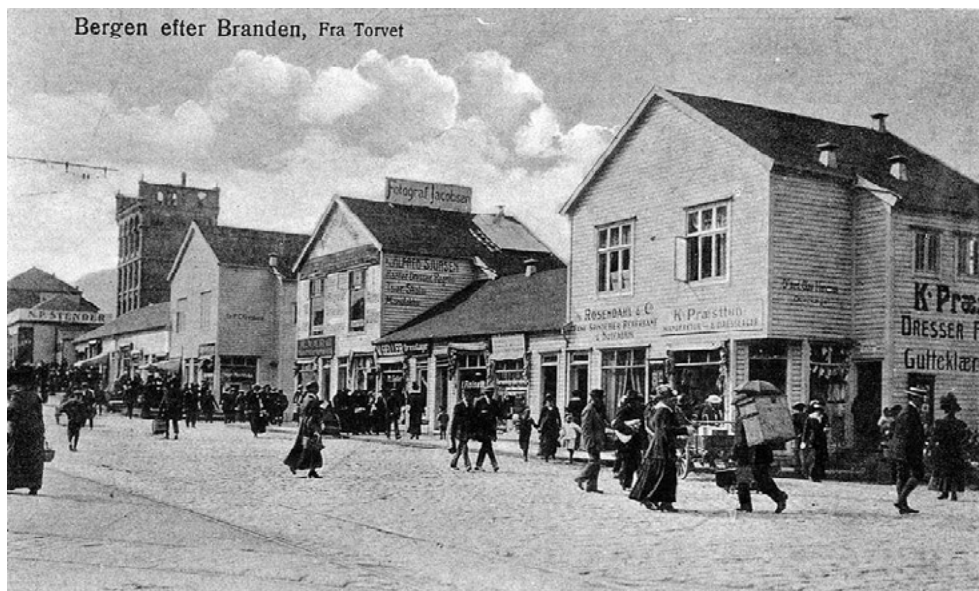
CHICAGO. Imagen: Dominio público.



GEORGETOWN. Imagen: Dominio público.

El sentido de un lugar en un distrito histórico puede surgir de características geográficas, como el mar y las montañas entre las que Bergen, Noruega, está construida.

Un signo de un distrito histórico es el sentido de tiempo y lugar, aquí observable en calles tranquilas de Nantucket, Massachusetts.



BERGEN. Tarjeta postal. Imagen: Dominio público.



NANTUCKET. Imagen: Dominio público.



YOLANDA MADRID ALANÍS



YOLANDA MADRID ALANÍS

Yolanda Madrid Alanís es restauradora perito del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y profesora de la misma institución desde 1996. Tiene una maestría en Teoría crítica en 17, Instituto de Estudios Críticos. Recibió el premio “Paul Coremans” del INAH, en 1999, al mejor trabajo de restauración, y la mención honorífica, en 2013, en la misma categoría. Ha realizado estancias becadas en el extranjero en The Better Image (1997) y en el Museo de Arte Reina Sofía (1998). Participa en diversos foros, coloquios y publicaciones de varias instituciones nacionales e internacionales. Es titular del seminario de Configuraciones teóricas en la licenciatura, y docente en la maestría de Acervos documentales, ambos en la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete” (ENCRyM). Es miembro del consejo asesor científico de *Conversaciones...* desde 2018.

Portada interior: DETALLE DEL FRONTÓN OESTE DEL TEMPLO DE AFAYA, EGINA. Gliptoteca de Múnich.
Imagen: ©Antikensammlungen und Glyptothek in München, fotografiado por Renate Kühling.



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 incompreensión, 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).

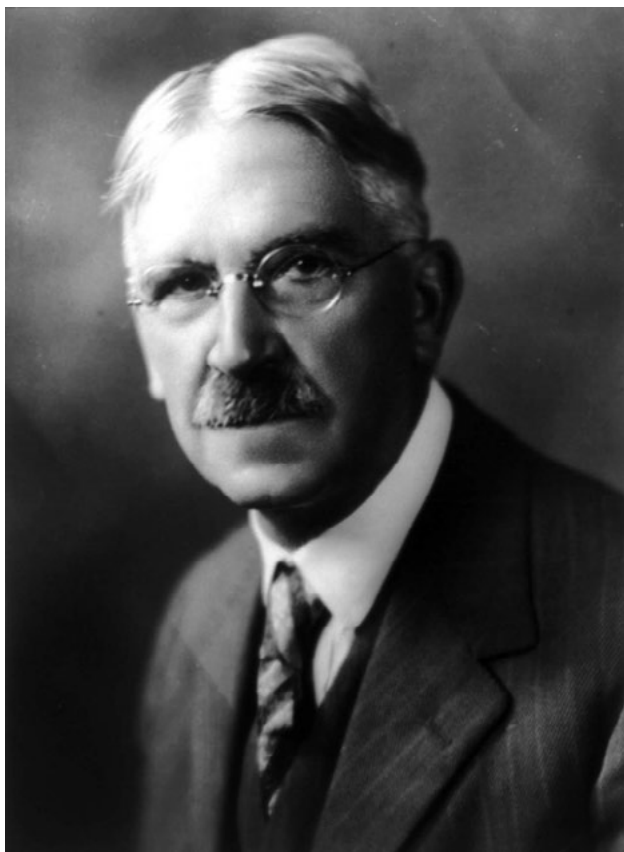
En el medio mexicano de la conservación se ha menospreciado tanto a la figura de Cesare Brandi como a la de Benedetto Croce, por estimar que sus propuestas son de corte historicista y arcaico, connotaciones que se asignan a ambos autores; curioso es que se critican haciendo énfasis en aquello que Croce 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 el 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 perenne 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, *Carminé*, 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 trasmutan 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 Critica. Revista de Literatura, Historia y Filosofía* (14) [<https://statusquaestionis.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 Critica. Revista de Literatura, Historia y Filosofía* (37) [<https://statusquaestionis.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+istanza.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.

Versión del texto
en INGLÉS



An interpretation on the ideas of Cesare Brandi in the *Theory of restoration*

YOLANDA MADRID ALANÍS

Translation by Valerie Magar

Abstract

Some of the fundamental concepts of the Brandi's theory are analyzed with the aim of producing an interpretation which will detail its content and philosophical guides. The concept of Restoration, of work of art, of cases, of material and image, and of oneness are discussed, using different sources from philosophy, aesthetics, pragmatism, hermeneutics and phenomenology.

Keywords: *Cesare Brandi, theory of Restoration, philosophical guides, interpretation.*

Introduction

This document is part of a reflection on the uses of the theory of Restoration employed by the National School of Conservation in Mexico (Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía "Manuel del Castillo Negrete", ENCRyM), which I am formulating as a final project in a Master in Critical Theory.¹ Given that Cesare Brandi's *Theory of restoration* has been a constant reference in Mexico, I decided to reread and interpret it, with the aim of detailing some of its sources and going deeper into the understanding of his ideas.

The analysis is viable because there are explicit references by the author in several sections of the text itself, because his impact at an international level has been extensively studied, and because we are familiar with some of the philosophical sources that he employed to develop his theoretical concepts. Although part of his written production has already been translated into several languages, his philosophical references have seldom been made explicit. I consider it pertinent to make this interpretative reflection, because it is a text that is still valid in the Mexican context, although addenda have been made with other perspectives in mind, and because this can give rise to international multidisciplinary studies aimed at developing an in-depth panorama of Brandi's thought. Due to the text's limited extension, the concepts that I have used are limited to the definition of Restoration, work of art and monument, material and image, oneness, which includes potential whole and the visual oneness and finally the cases.² The other relevant aspect is to focus readers' attention on the analysis of other versions that are different from the Spanish translation published by

¹ Master program in Critical theory at the Instituto de Estudios Críticos (Mexico).

² The terms used here are those employed in the translation by Cynthia Rockwell, in Cesare Brandi's *Theory of restoration* (2005). Note from the translator.

Alianza Editorial (Brandi, 1995), which is the one that has most widely-read in Mexico. It is my belief that aforementioned translation employed an over elaborate grammatical structure that is irregular and unclear. It may be that the very expressive language of Cesare Brandi in his original text has resulted in incomprehension, a degree of superficiality in its use and a broad rejection in Mexico since the end of the 1990s.

As a text, in any of its versions, its critical fortune has been present in the language of conservators, who have sometimes been closer to the interpretive studies made by Paul Philippot. But its seminal vein is undeniable, as Stanley Price pointed out in the introduction to the English version (Brandi, 2005), derived from his critical approach to Restoration, his aesthetic phenomenological perspective that ponders the subject in relation to the object, by his vision of its content, which he calls substance; and for his call for a code of professional practice, at the beginning of the growth of the discipline as such, at the international level.

The tradition in Cesare Brandi's thought is complex to wield. I have analyzed the influence of Benedetto Croce's book *Aesthetics as science of expression and general linguistic*. If we assume that Brandi was influenced by Croce, and if we follow the thought proposed by the latter in that book, we could assume that Brandi read authors such as Goethe, Winckelmann, Kant, Schiller, Schelling, Hegel, Schopenhauer, Schleiermacher and Nietzsche, to mention a few. Giuseppe Basile provided a biographical note in which he stated that Brandi found inspiration in the reflections of Plato, Kant, Husserl, Heidegger, Sartre, Arnheim, Jacobson and Barthes (Roig y González, 2008: 234), not to mention Henri Bergson who was also a central figure regarding his conception of time. For my reflections in this text, I selected three of his sources: Croce, Husserl and Dewey.



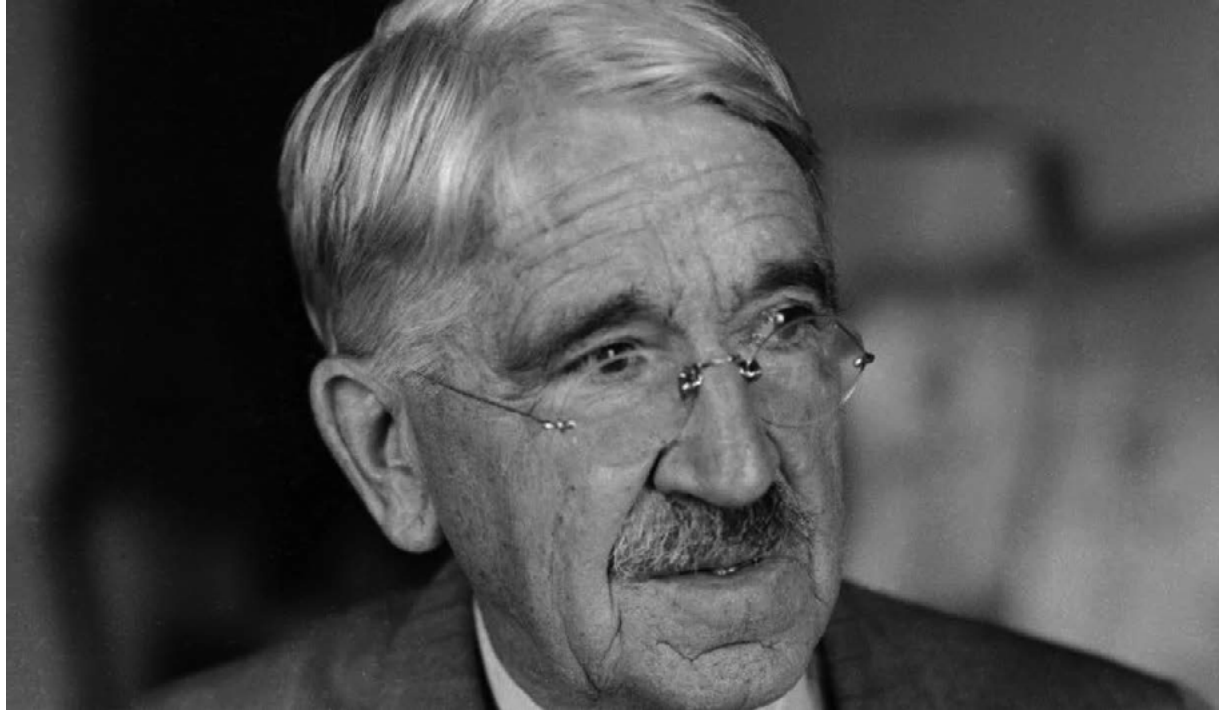
BENEDETTO CROCE. Image: Public domain.

In Mexican Conservation, the figure of Cesare Brandi, as well as that of Benedetto Croce, have been undervalued; their proposals have been deemed historicist and archaic, connotations that are also used to describe both authors. Curiously, the criticism emphasizes what Croce, and then Brandi, did not really consider in their philosophical development, but there are almost never allusions to their contributions. There is an exception in the case of Croce, whom the British philosopher and historian R.G. Collingwood (2004: 269) considered to be a crucial character in the definition of Italian history, with a solid philosophical intelligence, which led to his historical position with the use of descriptive science, as *contradictio in adjecto*, since he equated history with art. These qualities could be attributed to Brandi's work. This has great implications because, according to Croce's definition, history was not a science, at least not as it was defined at that time by the German School, thus disqualifying naturalism, which had been in vogue since the 19th century. Departing from the Crocean thought, the definition of history is recognized as a type of knowledge that is different from that of nature because history does not seek laws or concepts, because it does not use induction or deduction, nor does it require demonstrations (Collingwood, 2004: 272). History narrates, and with Croce and other philosophers over time, it transits to an independence that allows it disassociated itself from philosophy and science. With Brandi, Conservation and Restoration leaned toward independence in its undertakings, moving away from the visual arts and from science and resuming the proposal of a communion between the humanistic and natural disciplines for the investigation and intervention treatment of cultural objects and works of art.

Brandi, although a student of Croce, defined himself to be far from the aesthetic positions of English empiricism and of Italian idealism; he was closer to the Husserlian phenomenology, to Dewey's pragmatism and to a hermeneutical trend, under which Restoration operates. Brandi himself mentioned that he was introduced to Husserl a result of his initial contact with Jean-Paul Sartre in 1939, from whom he took the idea of intentionality, which made it possible to trace the Hegelian presuppositions to the ideas of Kant, Husserl and Heidegger. This was a position that was easy to maintain in Italy at that time because, as Brandi mentioned, nobody or very few spoke about phenomenology and existentialism (Brandi in Catalano, 1998: 15). It seems to me that in general terms, it could be pointed out that phenomenology is an intellectual attitude of a critical philosophical order, which takes the experience lived intentionally as the starting point of the process resulting in the acquisition of knowledge. This experience produces a moment of consciousness that unveils a link between the well-disposed subject and the object with which the phenomenal experience is realized. The object is a reality perceived by the subject, who puts in brackets the real world and his belief in the possibility of disassociating himself from the object. The subject makes a suspension of criticism (*epoché*), to locate the essence of the object that he perceives.

Regarding John Dewey, as a pragmatist he argued that what is recognized or called reality, even as a world, is our object of knowledge and, therefore, is closely tied with the self. Man transmutes as a result of his relationship with different events and visions because what he observes, hears and feels, impacts and transforms each moment of his life, since it is both an individual and a collective experience. The latter translates his approach to reality through those things he is taught that allow him to grasp what his environment has to offer to produce artifacts, using his knowledge and experience. In that context, art is experience. I believe that the expression about Dewey made by Jordi Claramonte in the prologue to *Art as experience* is conclusive, because it points out that one of the characteristics of Dewey's thought is to recognize that aesthetics is based on the needs of the human being. It "is delimited by its vital functionality, it is connected with the fundamental rhythms of the relationship between

the living entity in its constant and defining interaction with its environment”³ (Claramonte in Dewey, 2008: XIV). This constant relationship supports the universality of the aesthetic experience to which Dewey alludes, and which, it seems to me, permeates Cesare Brandi greatly.



JOHN DEWEY. *Image: Public domain.*

It would also be helpful to remember that the critical analysis was a proposal credited to Camillo Boito, who associated it, in part, with historical studies with the purpose bringing knowledge in the present and in the future (Boito, 2017: 33). Its relationship with respect to hermeneutics can be attributed to the influence of Heidegger and Schleiermacher. For the moment, however, I will not go into the details of those influences. Without endeavoring to explain everything, since that would merit extensive research of itself, I hereby present an interpretive outline for the purpose of taking the first steps in clarifying the above-mentioned authors, as well as their concepts, and which I will try use in support of Brandi’s ideas for the benefit of those conservators who are interested in returning to the original text and delving into the understanding of Cesare Brandi’s concepts.

Definition of Restoration

Brandi said that no intervention, however minimal, can be relegated only to the field of practice, because it betrays the “theoretical assumptions that guide our actions, even if our consciousness contains them without us realizing it”⁴ (Brandi, 2008: 97). Hence, Restoration implies an intervention on an object, using direct and indirect actions, decided upon by means of theoretical precepts. His definition of Restoration says that it consists of:

³Original quotation: “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”.

⁴Original quotation: “presupuestos teóricos que guían nuestra acción, aunque nuestra consciencia los contenga sin darse cuenta”.

the methodological moment in which the work of art is recognized, in its physical being, and in its dual aesthetic and historical nature, in view of its transmission to the future. (...) Restoration should aim to re-establish the potential oneness of the work of art, as long as this is possible without committing artistic or historical forgery, and without erasing every trace of the passage through time of the work of art (Brandi, 2005: 48-50).

It is possible to break down the definition into its various components. Restoration constitutes the methodological moment. There seems to be a clear allusion here to the thoughts of Benedetto Croce, who defined Aesthetics, from the point of view of an anti-positivist and anti-metaphysical philosophy, as the methodological moment of historiography. It is an idea that he elaborated in his chapter "Philosophy and methodology, in theory and history of historiography," which he described again in his *Aesthetic* (1985: 116). In the chapter on "Beginnings, periods and character of the history of Aesthetics", section III, after sketching the history of Aesthetics, he subdivided it into four periods. These periods, he argued, are the same as for modern philosophy, a new philosophy that can be defined as "the methodological moment of Historiography". Croce pointed out that what matters is "to enunciate the coincidence of Aesthetics with philosophy" (Croce, 1985: 116) and therefore with history. From this the possibility of considering that Aesthetics is philosophy is derived. Thus, for Brandi to speak of Restoration, is to think of philosophy. This assumes that in all three cases there is a need for a methodological moment linked to study and reflection, to the interpretation of the traces of the past that have come down to us through various types of testimonies.

It is worth remembering that Brandi pointed out that he attempted to arrive at the concept of Restoration by deduction from the concept of art; here again this leads me to assume the influence of Croce, not only because of the above-mentioned methodological moment, but also because Croce considered "the paleographer and the philologist, restorers of texts in their original state, and the restorer of paintings and sculptures [who strive] to conserve or return to the physical object all of its primal energy" through reintegrating the missing elements by working from the historical interpretation, "which revives the dead, [then] completes the fragments."⁵ In other words, through the interpretation of what is illegible, the original oneness of the work is sought, in order to make it legible again. Although this same expression, making the work legible, will be found in Philippot and in Brandi, it should be emphasized that, for both of them, the Restoration of a work of art transcends philology and historicism, suggesting a moment of consciousness and recognition of the phenomenon as an aesthetic experience, in which the moment of creation and fruition are defined hermeneutically. And, when referring to the primordial unity, for Brandi it will be the original one in the work of art, or the initial state for Philippot; it will become clear that this can only be an idea or horizon of the past, which must be approached conceptually, and never in its material aspect because it has been transformed in a natural manner as it ages. This supports a hermeneutic concept of historicist Restoration, transferred from aesthetics by Brandi.

But what does this methodological moment imply? Croce assumed that philosophy could not be contemplated without two fundamental elements, the historic aspect and historiography, which are both processes that represent the inseparable moment that occurs during philosophical reflection, and that imply the recognition of the past and a methodological process conditioned by the historic aspect (Croce, 1939: 253). The author continued by pointing out that, in the history of philosophy, which is the history of contemplation, there is a contrast

⁵ These definitions are found in *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generarle. Teoria e storia*, and in *La poesía*, referred in Catalano (1998: 13).

and an incessant struggle of critical knowledge (which he also called philosophy of the spirit). In it, there seems to be a unity between philosophy and history, where historical judgment is also a unity between what is recognized individually and what becomes universal, with a subject and a predicate, representation and concept. With this he tried to show that this is not where pure judgment is, but rather in the one that happens from history, in the moment in which the problem of knowledge originates (Croce, 1939: 267), which has a historical nature.⁶

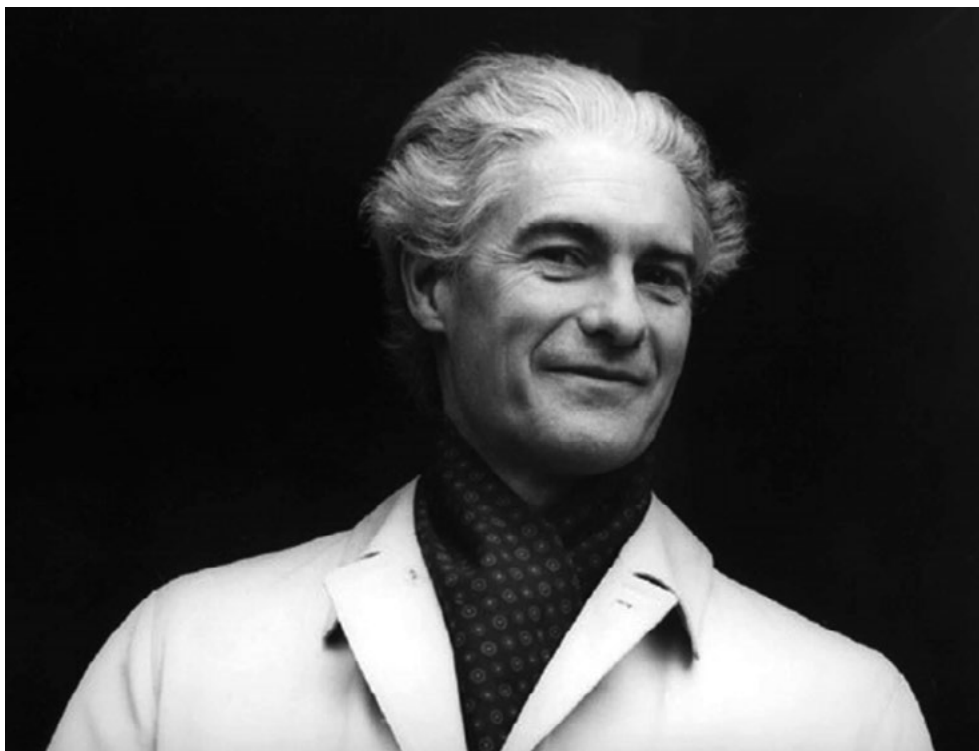
In Croce's methodology a dialectic, different from the Hegelian one of the reconfigured opposites, is proposed, in synthesis, because for him that dialectic is based on different states that require an action in constant movement; it is a bipolar aspect which imposes the need to carry out a critical judgment of the *dual aesthetic and historical nature*, which Brandi places in the case of the Restoration of the work of art. The methodological moment in Brandi is based on theoretical principles, rather than in the empirical-practical sphere (Brandi, 2005: 80) and it is situated in a Crocian dialectic process, supported by the reflection of the restorer upon standing face-to-face with the material of the work of art and the image, the historic and aesthetic, the creation and reception. It is a judgment based on the present to contemplate the past in order to produce knowledge about the work of art and a state of consciousness regarding its existence. It may be necessary to remember that during a trial, some elements are prioritized over others; the primary components acquire a unique relevance, depending on the space and time in which they are analyzed, the secondary factors tend to be forgotten. Then, the trial is built based on documentary evidence (understood in its broad sense for restorers, as traces that are indirect evidence of a past act), in explanations and interpretations.⁷

Therefore, the relationship of philosophy, as thought or reflection, can only be a methodology of historiography, with clarifications of the constitutive categories (aesthetics, logic, economics and ethics) of judgments derived from historical interpretation, which means that the methodology is not empirical (Croce, 1916: 308) as it is placed by Brandi, and it is a response against the trend that looks at phenomena from metaphysics. This allows a transition to the concrete aspect of the phenomenon, which is embodied, for example, in a work of art in the case of Crocean aesthetics and from there to Brandi's Restoration. In both cases, they are looking for the phenomenon not to be understood mechanically or from positivism, because in it there is a historical experience. The philosophical vein to which Brandi resorts, suggests the presence of subjects as receivers, who can have a dialogue with the historical experience in a hermeneutic way or who put themselves in a phenomenological disposition in front of it. It is about reflection that culminates in knowledge; that is the methodological moment. Such a moment occurs in a present that demands the resolution of certain needs or requirements, which are resolved by giving rise to the phenomenological event, to move into thought, knowledge, interpretation and action.

In that methodological moment, as Brandi called it, the recognition of an object takes place, from the artistic creation, which is the work of art as such. However, in my opinion, it is Philippot who explained that methodological moment in his text *Philosophy, criteria and guidelines* (1973). It is curious that, in spite of his wide theoretical production, Philippot does not seem to have a definition of Restoration, which makes me think that he used Brandi's concept, to define the methodology of the modern and critical Restoration, focused on the work of art as Brandi would have it, or on the heritage object as proposed by Philippot.

⁶ See Piñón Gaytán (2002).

⁷ See below the last part of this text, referring to the cases.



PAUL PHILIPPOT, CA. 1960. *Image: ©ICCRROM.*

As for recognition, it is understood in Brandi as the process of an intuitive act, which occurs in the individual consciousness, where the work of art is unveiled. Already in his first essays, Croce defined art as an intuitive vision and representation of the individual; both concepts were used by Brandi. This recognition considers it to be a situation of individual order, linked to different moments: the creative one, where it arises as a result of an intuitive judgment, but also to the moment of reception or use, when it enters the living world. In other words, one could not speak of Restoration if it was done in a creative moment, or in any other stage of its life as an object, without there first having been the recognition of the work of art as such, in the consciousness of those who undertake the intervention treatment.

In this Brandian act, there will be a phenomenological point of view, of Husserlian character, which goes beyond the appearance of the work of art because it is an experience in the living world, an aesthetic experience where object and subject converge. In addition, there is Croce's influence that proposes art as a perennial formation of judgment, of concept and representation of that judgment; intuition is thought, passion, feeling that is contained in the form represented in the work of art, and this is its peculiar character (Croce, 1985: 119-121). In this way, he stands out by considering art only as a means to give and receive pleasure, as mentioned by Collingwood, or to be a representation of natural events, or construction and enjoyment of formal relationships (Collingwood, 2004: 269). It is also possible to recognize echoes of Dewey's ideas, when he mentioned that "the phase of reflection in the rhythm of aesthetic appreciation contains the seed of criticism, and the most elaborate and conscious critique is but its reasoned expansion" (Dewey, 1980: 146). For this reason, in my opinion, Brandi transits between the historical and the aesthetic in a dialectical tension, a philosophical and methodological exercise that entails reflexive critical knowledge. The moment of recognition, then, is unique in the critical, intuitive and individual process, both for the creator and for the spectator-receiver, and also for the restorer who seeks to legitimize a specific moment for his intervention treatment which, according to Brandi, is the current time.

By making a critical judgment, the creative act is questioned, taking up Croce's remarks again; even the analysis of the intentions and feelings that the author put in the creation of the work is put into play. These are recognized-interpreted from his work, from an aesthetic experience, which occurs in the present in the individual phenomenological consciousness (Catalano, 1998: 37). Therefore, this analysis and interpretation must be done in the present, from the standpoint of the viewer or receiver, or from that of the restorer. There, the constructed consciousness informs the restorer about the physical consistency of the work of art to be restored; a value judgment by which the technique of creation, the idea, its reception in the present and the transformations or decay suffered by the work become evident, a "philological and scientific process, which is the only way to clarify the authenticity with which the image was transmitted to us, as well as the state of its material(s)" (Brandi, 2005: 80) and its dual aesthetic and historical nature, which are submitted to judgment, in order to be transmitted to the future. It should be pointed out that for Brandi, authenticity is a sum of factors, elements and evidence found in the work of art, from its creative moment to the present, which is the foundation of the deep reflection on those traces and which sustains the critical decision, based on the interpretation of the restorer.

The judgments can also be universal or individual, according to Croce; in both, there are reasons for these being what they are, and both are inseparable in a real cognition, because the universal incarnates in the individual (Collingwood, 2004: 273). This brings to mind the idea that the tradition, the social, political, economic context in which the artist lives, offers theoretical and practical references, from which he chooses those that seem pertinent to him in order to build his idea and create the work; these allusions sometimes pass intact as part of a tradition that is maintained, and others are reconfigured according to the creativity, style or taste they satisfy, ranging from the universal to the individual. These are also judgments, manifested through the work of art (or cultural object) that the restorer must learn to read, interpret, appreciate and respect, from the collection of information and constant reflection, to approach to provisional certainties on its semantic value and its figurative nature.

Thus, Restoration is presented as bringing the work of art into the present, which has two recognizable aspects: the possible reconstitution of the authentic semantics of the message or substance, and the treatment that is exercised on the materials that constitute the work of art. These phases do not always occur in chronological order (Brandi, 2005: 77). This is clear to conservators who have experienced such a situation; although there is a primary phase of recognition of the material and the substance of the object to be restored, it is evident that the constant proximity, the communion that occurs after the passage of days, together with the processes of research and discussion with specialists in different areas of knowledge, gives rise to other nuances of the observations that are undertaken, offering answers to the questions, illuminating consciousness, clarifying the meaning of the image and the materials present in the cultural object, without the need to separate the phases and their constructions nor to analyze them in any specific order.

Work of art and monument

Brandi states that the work of art is a unique object derived from the unrepeatable singularity of its historical events (sum of the creative moment, the stages of transition in time and the moment of present reception); hence, each case in which restoration treatments are required will have to be considered as a particular case. One can find here new echoes of Dewey's statements. He said that the material belongs to the common world, and although it does not belong to the self, it is used to express and that "the *manner* of saying it is individual, and, if the product is to be a work of art, induplicable" (1980: 108), given that the work of art is not made by a machine. Therefore, although there are many works with the same theme,

their substances will be different, because creative changes are inevitable due to the fact that everyone experiences things from their own perspective, culture and personality (Dewey, 2008: 124). This can be contemplated through a Benjaminian aura, provided by the presence of geniality; or by looking upon that work of art as a product of human activity that has a sensitive manifestation of the idea, which is experienced by a receiver. A work of art is an external representation only if it is able to internalize itself as a work of art, which subsists in the material: canvas, wooden panel, marble and color, but it will never be an absolute manifestation (Brandi, *Carmine*, 1991: 71 in Catalano, 1998: 38); this refers to the need to experience it phenomenologically and even interpret it hermeneutically.

Starting with the reception, it is understood by Brandi as a special product of the activity of man, distinguishing it then from other cultural objects. It is a work of art because there is in it an individual, recognition, which is specific and conscious, which, as Brandi mentions, is unusual because it must be carried out continuously (Brandi, 2005: 47), in a sort of individual recreation, similar to what Croce proposed, from the experience and the judgments produced to validate it. Here, the experience according to Dewey:

it signifies complete interpenetration of self and the world of objects and events. Instead of signifying surrender to caprice and disorder, it affords our sole demonstration of a stability that is not stagnation, but is rhythmic and developing. Because experience is the fulfillment of an organism in its struggles and achievements in a world of things, it is art in germ (...) it contains the promise of that delightful perception which is the aesthetic experience (1980: 19).

Brandi treats the work of art by applying phenomenology, where the work is subjected to an epochè (Brandi, 2005: 90). It is about subjecting things to a suspension of conviction that serves to highlight consciousness. Obviously, there is an echo of Husserl's ideas in this work, departing from the fact that phenomenology is a science where disciplines converge, with a method and an intellectual attitude of a philosophical nature (Husserl, 2015: 31). The real world perceived by the subject transits to a moment of detachment, of separation from reality, from the material of the object and even from his previous knowledge, to live the experience. The *epochè* is a suspension of the belief that there is a reality independent of the subject, given that he cannot stop capturing or feeling the world, but he can suspend the questioning about the reality of what he captures, so that it is a methodological doubt. The suspension also offers the possibility of thinking that reality is not independent of the subject who receives it, because it is the subject who is willing to be impacted by it, because he will always receive the object from what that subject is thinking or elaborating as conjecture; it is not a relation given from what the object puts into play. It continues with the eidetic reduction whose objective is to discover what it is that really makes the thing be what it is, in other words, it is about looking for the essence (eidos) of the work of art or the monument, which is not in the material of the work of art. Therefore, from that suspension of thought, it is possible to recognize the universally valid essence that manifests the work of art and that allows it to become visible in the conscience. This implies a way of questioning, of waiting for an epiphany or intuition, a unique appearance for each person; therefore, its reception and recognition will have different forms.

The idea of the work of art as an object of experience in the living world, a thing that is presented in front of our consciousness, occurs at the moment it enters our perception and experience. Its essence is accepted and is not questioned, instead of thinking about an object of art that declines towards a generic objectivity (Brandi, 2005: 90); therefore, it cannot be the sum of materials and technologies, which do not consider perception and experience. However, pragmatically, everything: its essence, its material composition, its condition and its presentation, which may correspond to that which can be presented in a museum, as a work of art, must be analyzed.

In some texts, Brandi resorts to the concept of *astanza*, which according to Anzellotti, is a neologism created by Brandi to describe an aesthetic basis of the perception of a work of art; to describe an aspect of the work, which is the epiphanic presence that surprises existence, as presence or absence, as an appearance without essence, which therefore remains outside of time and space:

In other words, astanza is an intrinsic quality of art that transcends existence and time, which is shaped by an immutable eternity. The temporality of the astanza is condensed in hic et nunc, an eternity that is the reality of consciousness-work participation. Astanza is that moment in which an artistic expression –or should I say the pure reality of art– appears in consciousness, condensed in an image (...) the conformation of a form of something indefinable, the constitution of the presence of an absence, a sample of the dark side of the world, a figurative constitution of something infigurable. It is evident, therefore, how the astanza is linked to certain forms of perception of the given –a discussion that occupies the whole second part of the Teoria generale della critica– and the relationship between the elements that make up its ‘object.’ Among the diverse arts analyzed by Brandi in relation to the four forms of quotations [or examples] that he identifies (linguistics, linguistic sign linked to the optical citation, optical, audio) (...) together with theater, mime and cinema, they enter the astanza through the linguistic sign related to the optical citations⁸ (Anzellotti, 2016: 56-57).

For all these reasons, Brandi assumes that in the restored work of art there are two times, the time of creation and the time of reception, contested by the intermediate moments that speak of their histories and their contexts, of their natural transformations and derived from their interaction with the human being who uses, enjoys, assigns a new function to, changes and cares for the work of art, until it reaches our present, the moment of Restoration.

On the other hand, the concept of a monument that appears in his text “L’inserzione del nuovo nel vecchio” (Brandi, 2019: 51-56) refers in very Rieglian terms to any figurative expression, including architecture, painting, sculpture, even what is interpreted as a site, conformed by the environment and the creative space. If we recall Riegl’s approach, in *The modern cult of monuments*, we will see that the monument is any object created by man, allowing him to remember certain feats or individual destinies, to which modern man assigns a value. These monuments are of a historical nature, a broad category that subsumes the other types of monuments (ancient, intentional and unintentional). The monument has a core of historical conception, whose meaning is in being the product of “all human activities and all human fate oh which we have evidence or knowledge may claim historical value” (Riegl, 1995: 70). We should also remember that every historical monument is also an artistic monument, because it is clear that there will always be in each object a style that can be identified, a form, a material that accounts for a creative moment, the result of a unique and irreplaceable stage

⁸ Original quotation: “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”.



ALOIS RIEGL.
Image: Public domain.

in visual arts; hence the border between historical and artistic monument is impossible to define from his perspective. It is therefore inevitable to think of Riegl's suggestions in Brandi's ideas, on the concepts of art with defined artistic qualities and a specific historical condition that form Brandi's dual nature remind of the poles: the historical and artistic in the monument in Riegl; although the latter transits in Brandi towards the aesthetic.

The work of art or the monument must be recognized, an act that should not be assumed to be a surrender to caprice in the act of active interpretation, which the self makes of the world, where the aesthetic experience occurs as a product of the struggles and realizations that occur between the self and the world of things; perhaps this concept was taken from Plato. If this were the case, it can be assumed that such a world contains the material, physical things that transmute with time, in front of the world of ideas. In this sense, without the processes of recreation and recognition, the work of art is only potentially so, as Dewey points out, because recognition only occurs in consciousness. However, it also implies a judgment to define that the object is art; in this, what counts is not only the material, but also the way in which the work of art as such is offered to the individual conscience (Brandi, 2005: 48) as experience. Philippot (1966: 3) mentioned that the experience of the work of art consists in the comparison between the current state and the lived representation of the original image, with the hermeneutical circle appearing not closed, mobile and vicious, in which one circulates and with which there is a constant dialogue to refine and expand horizons, and produce new knowledge. The hermeneutic transit allows recognizing the work of art as such; it can be exempted from the phenomenological world and move to the real world, in relation to the recognition that has taken place (Brandi, 2005: 90) to understand it, something that will imply perception, search for the essence, consciousness, recognition and interpretation.

It can be observed that Brandi's conception of the work of art implies a considerable amount of concepts that are barely recognizable as elements that must be considered in the use of his theory, basically because they are not analyzed in depth or their understanding is assumed based on common sense. In Mexico, since the 1970s, the notion of works of art has been transferred to cultural heritage, disdaining the idea of intervening in the latter, due to the strong impact of anthropology on the regulation and legislation on the nation's cultural heritage. This opened infinite possibilities for Conservation, although in some cases it has left the work of art in a defenseless state, by not being recognized as something unique, derived from the intention and creative action of a man in a specific chronotope, which can provoke an aesthetic experience in us. The work of art, as a thing of the past, is always present; following Benedetto Croce, it is material and image that are transformed with time; it is a work that potentially lives in the experience of the individual who recreates it, a concept based on the precepts by Dewey, unique and unrepeatable in Brandian terms. In it, "[t]he oppositions of individual and universal, of subjective and objective, of freedom and order, in which philosophers have reveled, have no place (...). Expression as a personal act and as an objective result are organically connected with each other" (Dewey, 1980: 82), where, Brandi affirms, material and image coexist.

Material and image

Matter can be defined as structure and appearance, as a medium that contains the message of the image; both material and image are two sides of the same coin. Appearance and structure represent the two functions of material in a work of art, and the distinction between them, for example, in an easel painting is very subtle, since both provide its image. The type of support that is selected will offer the person who produces the representation a different appearance that causes different aesthetic experiences; a fibred wood will produce textures that will not be present in a painting on a metal sheet. So it can be said that the structure, with respect to what Brandi pointed out, is basically what corresponds to the support; therefore, he will point out that anything that needs to be changed in this structure-material can be done, since in principle this will not affect the work of art. However, his argument is questionable based on the previous explanation.

The material-aspect is composed by the elements that are located on top of the support and that conform the image, which is what is represented through the material; this material-aspect should not be modified in a Restoration treatment. If, due to some decay, the material is compromised, the aspect must always prevail over the structure (Brandi, 2005: 51), because aspect is the one that gives meaning to a work of art, not its structure. This can never imply contempt for this material-structure, because it is a historical trace, a testimony with historic-artistic values, as Riegl conceived it, and a technological and historic testimony associated with the creative moment. According to Dewey, form and substance (material and image) are indivisible, given that "the work itself *is* matter formed into esthetic substance" (Dewey, 1980: 109). According to him, both the critic and the theorist draw distinctions between these only for the purpose of analyzing the artistic product; but it emphasized that the creative act is what it is because of how it was made, there is no distinction there "but perfect integration of manner and content, form and substance" (Dewey, 1980: 109). Derived from this approach, we could assume that Brandi used Dewey and he added that it is historical evidence, as Croce had proposed. For Croce, according to Collingwood, there is an identity between art and history, because art narrates or represents what is possible, while history narrates or represents what has really happened. Croce would later clarify that in an artistic representation, the real is dialectically distinguished from the possible through thought, so that it is much more than representation or artistic intuition, it is a philosophical concept and, therefore, it represents judgment and time, universal and individual, pure intuition (Croce alluded to by Collingwood, 2004: 271).

As we saw, Dewey recognized the presence of substance and form as constituent elements of the work of art; concepts that Brandi later used in the same manner. When describing the material, Brandi pointed out that it is the material form of the work of art that is restored: “only the material form of the work of art is restored” (Brandi, 2005: 51). As it is stated, it is not only a matter of directly intervening on the material of the work of art; it refers to the material form, in which the substance, the form and the image of the work of art are involved. For those who have only read Brandi’s *Theory of restoration* superficially, Restoration is undertaken only on the material, as a dogma to be followed, without critical reflection. As an example, the following question arises: How can the material of a sculptural relief be intervened without considering its form? For this Brandi stated that a failed investigation of the material can lead to problems that cause errors and the destruction of the object. The example he used is marble from a quarry that is identical to the marble of a sculpture, where the material has become the vehicle for the image; in the first case it is a calcium carbonate, in the second it is the same material that has become history, thanks to the transformation produced by man, which is now an image. In the latter case, the material has two functions: to be structure and appearance, the first being subordinate to the second. Even if the type of material is known and it is extracted from the same place, there is no justification to make a copy of the object; here the author is emphatic in pointing out that this would be an action different from reconstruction and Restoration. The copy, even if it is of the same material, will be a product of its time, not of the past and therefore it will be different from that which is considered a monument; and it can only be considered as a historical and aesthetic falsification.

Dialectically, although the image is what occupies the viewer’s imagination, as Brandi pointed out, a complete analysis of the work must address the appreciation and understanding of the materials used that are the means to obtain the end, which is the image. He mentioned Hegel, as an idealistic aesthete, a current that refused to take the material into consideration; and he mentioned that even Hegel could not avoid referring to the material as something external and given:

appearance itself is essential to the essence. Truth would not be truth if it did not show itself and appear, if it were not truth for someone and for itself, as well as for the spirit in general too. Consequently, not pure appearance in general, but only the special kind of appearance in which art gives reality to what is inherently true can be the subject of reproof. If in this connection the pure appearance in which art brings its conceptions into existence is to be described as ‘deception,’ this reproof first acquires its meaning in comparison with the phenomena of the external world and its immediate materiality, as well as in relation to (...) the inner world of sense (Hegel, 1988: 8).

However, what Brandi asserted is that the material form must be examined in greater depth, since it is a fact that any image is based on a physical means to manifest itself, which implies that it is not an end in itself. But this does not excuse us from considering how materials are used and how this relates to the image (Brandi, 2005: 51). It is worth remembering the clarifying proposal by Paul Philippot, who stated that the material is the one entrusted with the transmission of the image (Philippot, 1966: 1). For his part, Brandi pointed out in the *Carmine* that

The object is the matrix of the image... but, as soon as the image disappears... the constitution of the object is an act of synthesis by consciousness, with which consciousness constitutes itself as an image [so] consciousness and image (of the constituted object) are the same thing... what remains of the image is the cognitive substance of the image [idea or substance]... the image, formulating



GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL
Julius Ludwig Sebbers, 1828.
Image: Public domain.

*itself, will be revealed as a form, and there can be no form that is not image nor an image without form (...) the transfer of the object to the form has a name, and is called style... [as] procedure itself by which the artist of the object achieves the constitution of the symbol, to make it external, fixed, inalienable to the form*⁹ (Brandi quoted by Catalano, 1998: 36).

There is then a direct and inevitable relationship between the inner world and the sensible world, the idea or substance and the external world which is the material; they converge in the essence of the work of art, which is experience to the one who receives it. Hence, it is absolutely incongruous to think that only the material is restored. Because art always pushes the convergence between its content and the material, given that they are both related. Brandi suggested that it would be wrong to assume the material from an ontological position, because it is a phenomenon as experience.

Thus, the conception of the material should not be limited to the physical consistency of the work, because there are elements such as specific lighting conditions for each work, which allow the manifestation of the image. Hence, he condemns the removal of works from their places of origin because that physical place and environment are part of the material that allow it to better present its image. The physical nature, which alludes to the material, also represents the place where the image manifests itself, because it ensures its transmission to the future and ensures the reception of the image in the human consciousness (Brandi, 2005: 49). The material, then, is not only what can be touched, measured and quantified, its conceptualization involves a representation of time and space, in its three great moments: creation, passage of time and current. Phenomenologically speaking, the material transmits and allows the epiphany of the image, close to the judgment of beauty: "*quod visum placent*", as Brandi reminds that the scholars pointed out. Here there seem to be two traditions of thought, the Husserlian phenomenology, which defines that things or bodies are materially perceived, "in the nexus of material experience, the nature that is constituted in it is known in its unitary causal space-time structure"¹⁰ (Husserl, 2014: 12). And Scholasticism, echoed in St. Thomas Aquinas in the *Summa Theologica*; there in "Objections", Article 4, he mentioned:

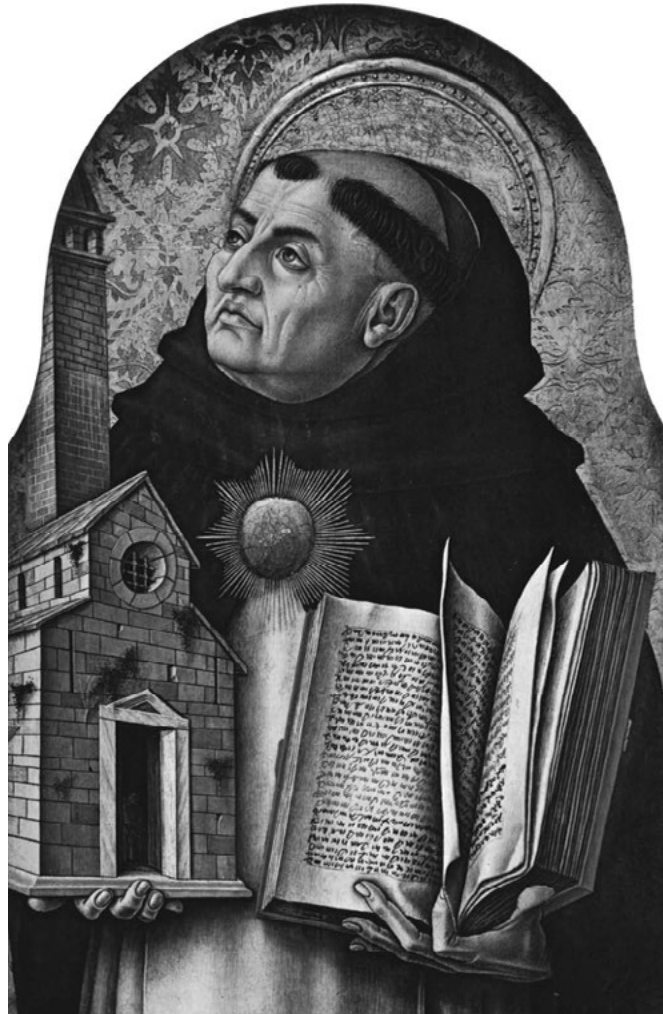
1. Gooness is praised as beauty. But beauty has the aspect of a formal cause. Therefore, goodness has the aspect of a formal cause. (...) I answer (...) first, the form whereby it is a being; secondly, we consider in it its effective power, whereby it is perfect in being, for a thing is perfect when it can reproduce its like, as the Philosopher says (Meteor. iv); thirdly, there follows the formality of goodness which is the basic principle of its perfection. Reply to the objection 1: Beauty and goodness in a thing are identical fundamentally; for they are based upon the same thing, namely, the form; and consequently goodness is praised as beauty. But they differ logically, for goodness properly relates to the appetite (goodness being what all things desire); and therefore it has the aspect of an end (the appetite being a kind of movement towards a thing). On the other hand, beauty relates to the cognitive

⁹ Original quotation: "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 consciencia, con el cual la consciencia se constituye a sí misma como imagen [por lo que] consciencia 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".

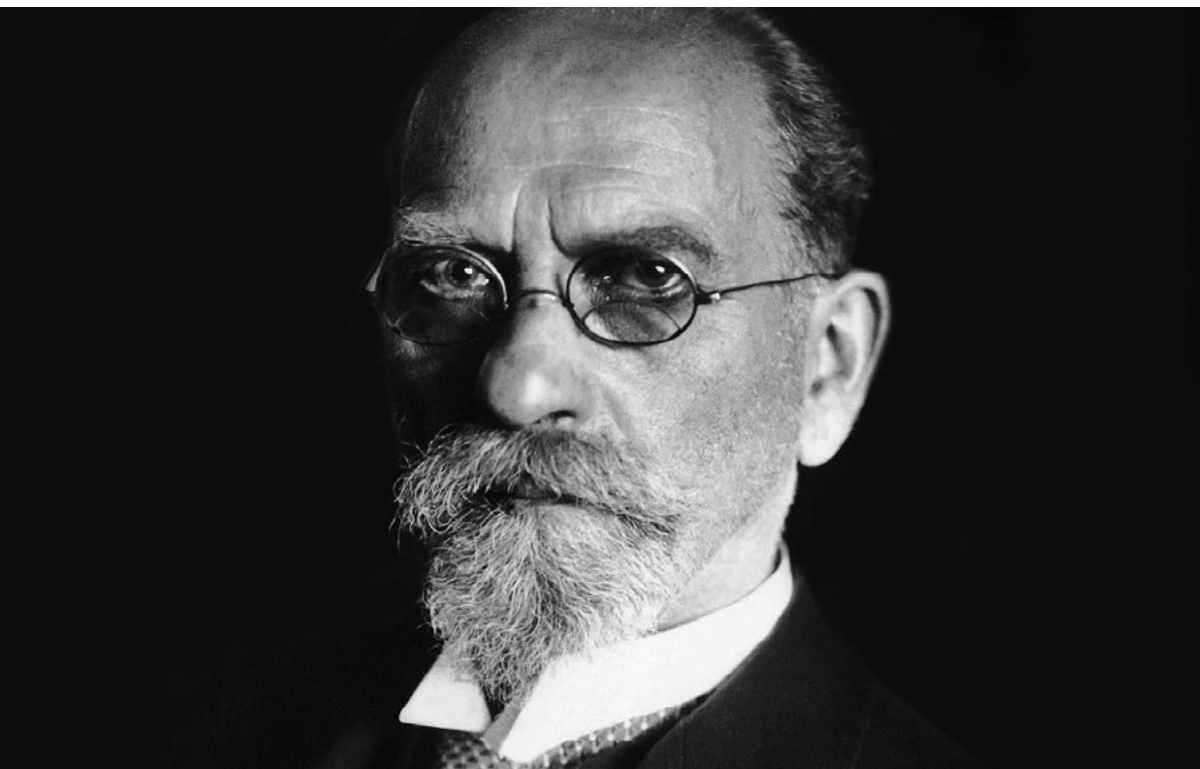
¹⁰ Original quotation: "en el nexo de la experiencia material, la naturaleza que en ella se constituye se conoce en su estructura espacio-temporal-causal unitaria".

faculty; for beautiful things are those which please the eye. Hence beauty consists in due proportion; for the senses delight in things duly proportioned, as in what is after their own kind---because even sense is a sort of reason, just as is every cognitive faculty. Now since knowledge is by assimilation, and similarity relates to form, beauty properly belongs to the nature of a formal cause.

Aquinas points out that beauty derives or is associated with goodness; that which is beautiful pleases the eye, and there exists a being who perceives the beautiful thing and delights in seeing it. Sense is a cognitive faculty, something that is given to the being as understanding, as St. Thomas Aquinas pointed out. Beauty depends on the form and proper proportion, something in which he seems to follow Aristotle. With the human creation, the work of God is exalted, but his level of creative greatness is never reached. In the text by Aquinas a triad of perfection is recognized between goodness, beauty and truth; it is in goodness where form and beauty are subsumed. But goodness and beauty have different references, goodness is associated with the appetite and beauty with the understanding starting from pleasing the sight, of delighting in proportions, measures, and similitude to the form. It is also linked to the form and the end. Then the beautiful thing to which Brandi refers to is associated with the understanding, with the form and with the sensible, with what produces pleasure.



ST. THOMAS AQUINAS. Carlo Crivelli, 1476. The National Gallery.
Image: Public domain.



EDMUND HUSSERL. *Imagen: Public domain.*

Perhaps it is worth asking if this is only valid for the work of art. In this respect, Argan pointed out in 1947, that conservation is not only exercised on the material, but also on the value of a work, so the conservation action should focus on returning it to a condition of visibility, allowing the legibility and appreciation of all formal elements (Catalano, 1998: 19). This proposal seems to have been defined in conjunction with Cesare Brandi. I believe that all objects that are recognized as a product of human action, involve both a material part, transformed by man, and have a particular form that is an idea configured in image or appearance, without these objects necessarily having the quality of artistic works. Although the work of art is experience, it is an unrepeatable, singular entity, it is historical evidence, form-substance or idea that is experienced: material as structure and as appearance or image; where are other cultural expressions? For Philippot the image is that which is embodied in the material, not only of the work of art, it is in any object of human activity which, due to its significance, becomes a historical cultural reference. While, for Dewey, the form is delimited by its function, which is linked to its context and rhythms, similarly to how it was considered by Brandi (2005: 90) and Philippot (1973: 11); if there is a link to its context, it must be unraveled in two moments: the creative context offered by certain material at its disposal and the current context of use, which conceives various meanings in the object, not always linked to the material. Even Dewey (2008: 322) recognized that the problem of philosophical reflection does not concern the presence or absence of the objective material, but its nature and the way in which it operates in the development of an aesthetic experience, because the means of expression in art is neither objective nor subjective (Dewey, 2008: 324), it is the subject of a new experience in which subject and object cooperate in such a way that none exists by itself. Unfortunately, until recently, this had not been discussed in Mexico; while denying the presence of works of art, it remains present in our context defined since the 1970s as a territory of cultural heritage.

Oneness

It is understood that, for Brandi, the **oneness** of the work of art is closed and intuitive. It is not a functional organic oneness, like the one of a living body "from nature." If one looks at a cat in profile, one knows that on the other side there will be an eye like the one we are looking at; that is the functional organic oneness, which does not operate in the case of a work of art because the latter is considered an artistic recreation, which may not have considered placing both eyes on the depicted cat, or if one of the two were lost, we would not know for certain whether the both eyes had the same color. The work of art has parts, which are not autonomous in themselves, but have a value within a formal rhythm and meaning, which is recognized as a **visual oneness**. The value of each part is subsumed in the work itself. Plotinus pointed out that everything that has no shape or is amorphous is ugly, so it is exempt from divine reason; the form then is composed through reason, and it therefore has a certain divinity and is therefore beautiful. This form is a unit of parts, and only thus will it be beautiful; while the parts of this unit are beautiful, they do form a whole (Plotinus, 1992: 2-9). This is a conceptualization that Aristotle had already defined as "the whole is more than the sum of its parts." That is the closed oneness, a whole and not a total as a sum of parts.

Oneness implies seeing the object at a single glance, that is, not seeing it in parts, but perceiving everything simultaneously. According to Husserl, material nature is presented as something closed, and it retains its oneness not only in the context of theoretical experience, but also in the thought of the material natural sciences (Husserl, 2014: 139). This supports Brandi's idea. Paul Philippot offered more clues in this regard, as he pointed out that the original oneness is an idea imagined from the current oneness formed by the altered material, therefore objectively demonstrable, that makes possible the experience with the work of art. The object, on the basis of its formal coherence, denounces on its own the damages it has suffered (Philippot, 1966: 2). For example, when performing a cleaning from the critical point of view, a balance that is most faithful to the original oneness will be sought, which implies the aesthetic oneness of the original image, both defined from a critical interpretation of each case. We will never attempt to bring the material to its original state, because this is only a reference to define the level of change that will occur from the Restoration. Thus, the oneness for Paul Philippot, is the first moment of analysis in the recognition of the object, regardless of its dimensions; it is a whole that brings together the parts, which have artistic relevance as a whole and should not be dismembered. For that reason, he assumed that architecture and altarpieces are a sum of arts (*Gesamtkunstwerk*) that must be analyzed in their whole and complexity as a single entity (1973: 6), as a whole.

On the other hand, the **potential oneness** is one that is reestablished, and acquires an essential character under the perspective of the aesthetic case, during the Restoration treatment, especially in the processes of varnish reduction, when it is affecting the appreciation and legibility of the image, as well as in the intervention treatment of the lacunae present in the work of art, which interrupts the continuity of the composition. Therefore, the potential oneness is associated, in Brandi, with the remains of a relic that survive what was a work of art. If its condition is extremely poor, then it may not be possible to integrate the missing parts in a credible way, as stated by Brandi (2005: 64). In other words, it is linked to fragmented unity, where the oneness subsists "potentially as a whole in each of its fragments, and that potentiality will be demanded in direct proportion to the formal traces that survive in the fragment"¹¹ (Brandi, 2008: 111).

¹¹ Original quotation: "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".

The restorer must be aware of these two terms and avoid using unity for potential oneness, which as we have seen are closely related terms, but with different connotations. The former is based on the recognition of the work of art as such. The latter refers to a moment of reflection and analysis prior to the intervention treatment that would include the reduction of a varnish or the reintegration of lacunae. And the third concept is visual oneness, prefigured as the delimitation of the level of intervention that the restorer hopes to achieve by means of cleaning/thinning a varnish to recover the perception of plans, shapes, details, colors, light, etc. or for the reintegration of lacunae. In this sense, Brandi uses concepts of the *Gestalt* psychology, for the recognition of the problems of missing parts in the paintings, which he defines as lacunae; the laws of *Gestalt* psychology allude to perception, therefore they permitted Brandi, for example, to define reintegration processes based on the use of vertical lines of different colors, which by proximity formed a color similar to the one used in the creation of the work of art, and at the same time allowed the temporal definition between both activities, a criterion that remains valid in our context. The law of contrast allowed him to define the presence of a lacuna, whose color, shape or location generated a contrast with the pictorial or sculptural representation, constituting an element that infringed on the figurative fabric of the work of art; these absences of material, or interruptions in the figurative fabric, constitute relevant figures that attract attention, sending the artistic composition to the back burner. That composition, that creative moment, has past and present experiences, capacities and tastes, with biases and tendencies, as Brandi pointed out using references from Dewey. Therefore the work of art or cultural object possesses a creative unity that reaches our present, transformed by time. In that process of change it can become fragmented, or lose some parts; there the oneness subsists potentially and can be reintegrated, if it has not reached a state of ruin, through a process of Restoration, which will seek to recompose its visual oneness.

Cases¹²

Cesare Brandi opens two chapters dedicated to Restoration with regard to the historical case and with regard to the aesthetic case, which I presume are analogic to the legal world; in other words as spaces of regulation where circumstances or arguments that define a position on a problem between parties are resolved. Brandi's ideas are organized around two judgments in the work of art, which point out that they are in dual positions: the historical and the aesthetic. Brandi calls them cases, *istanza*,¹³ from *in-stare* meaning to be on top of, a continuous perseverance to question, that urges to request or to sue; but it also refers to the series of actions practiced during a trial until the final judgment is executed, an exercise that must be supported in the knowledge of the subject matter. From this it can be derived that Brandi suggested that the restorer is located in the figure of a judge who defines, through the soliciting and constant questioning between the information that refers to the historical and the aesthetic, in the work of art that will be restored.

It is not an aspect of the work of art, neither of qualities, nor moments; it alludes to an attitude of the restorer when faced by these two cases, reasons and arguments that the work of art puts into play. In each case it is possible to refer to qualities and even moments. But what really matters, in this perspective, is the phenomenon that the restorer experiences

¹² In the English translation, there is a footnote on the term case, taken from the *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* (Brandi, 2005: 75).

¹³ "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).

face-to-face, as an object of historical and aesthetic character, to determine a procedure from a critical judgment. The deep knowledge of the arguments of both cases, the archival documents that endorse them, the awareness of the implication that the object has as a work of art are questioned in front of the work of art, its history and its context.

All this will imply weighing the options: does the object analyzed to be restored have substantive arguments of historical character, as for example, a document that testifies to the censorship of an image, or aesthetic character, does the lack of visual oneness in a pictorial representation caused by a partial modification of the formal elements, and derived from the change in taste, style and time of refunctionalization, make the composition appear confusing to the viewer. The restorer as a judge will define if the element of censorship is maintained as a material documentary evidence associated with the written document, taking into account historical arguments, or if the aggregate is removed for the benefit of the visual oneness of the image, thus recovering the legibility of its initial artistic composition and giving greater weight to the aesthetic arguments. As it can be seen in both cases, there are important points presented that come under discussion; this is the problem that restorers face. Therefore, as Brandi pointed out, a deep knowledge of the object is indispensable, and to assume the responsibility for the interpretive, multidisciplinary and subjective process that alludes to our time and present context, a conscious knowledge that guides our interpretation and intervention treatment.

The historical case is the allusion to the phenomena of the production of man in a specific space and time, as well as its existence in a certain chronotope (Brandi, 2005: 48). This case should never be underestimated, as Riegl had already suggested, and its central figure is time, because the passage of the work of art through it leaves traces on the material, affecting it (Brandi, 2005: 61) in a positive or negative manner. For its part, Brandi mentioned that the work of art, as a product of human activity, presupposes a determination from the aesthetic case, which corresponds basically to artisticity (Brandi, 2005: 48), substance and form, material and image. In other words, What makes the work of art a work of art?, an age-old questions which again is echoed in Riegl's system of values. Thus, if under any condition, the work of art requires the sacrifice of some material part as structure, this must be done from the point of view of what the aesthetic requires, because it will always have priority due to its artistic uniqueness contained in the work of art. And once that artistic nature is lost in the work of art, the only thing that remains is a relic (Brandi, 2005: 49). Material as an aspect requires more profound considerations, since it deals with the image, the pictorial representation, which is at the same time sense, meaning, and content; for this, he used the concept of patina and he developed the concept of lacuna from the *Gestalt*, both with implications from history and from aesthetics.

Closing remarks

As I mentioned at the beginning, this text is a fragment of a broader reflection, which includes other fundamental concepts of Cesare Brandi's *Theory of restoration*. It is a first proposal aiming to go into greater detail regarding his ideas and philosophical sources that should be discussed with interdisciplinary groups in order to promote the enrichment and deepening of this reflection.

Regarding his philosophical sources, as was mentioned, the list of authors included in all his publications is very long. I have only advanced arguments on some of them in this text as direct links to Brandi's ideas. This in turn, opens up an immense possibility of lines of research, such as the one I proposed on phenomenological hermeneutics in Heidegger, or the little-explored one about Sartre and Bergson.

Based on a better understanding of the *Theory of restoration*, it is necessary to mention that the use of the translation into Spanish is not recommended, due to its semantic complexity. We suggest consulting the English version or the more recent translation published by the Universidad Politécnica de Valencia and of course the ones in this volume of *Conversaciones...* Additionally, any attempt to understand the ideas of Cesare Brandi without the bibliography produced by Paul Philippot is a serious mistake. However, there is still much work to be done to translate other works on aesthetics, poetry and conservation by Cesare Brandi into Spanish.

Regarding the concepts discussed here, it can be said that the conceptualization of Brandi's Restoration is a critical activity, which requires a historical and aesthetic judgment on the part of the restorer in order to evaluate the meaning of what has happened to the work of art to be treated. It is, as Brandi and Philippot pointed out, a field of knowledge based on the methods of the humanities and on technical knowledge of the exact sciences; an activity that requires observation, description, measurement, quantification, but also constant reflection, sensitivity, and experiences and interaction with the object to be treated, whether it is a work of art or not. These tools allow us to make the most appropriate decisions to restore, based on a hermeneutic-phenomenological interpretation of the monuments themselves, in connection with their oneness, context and history. This journey by the restorer is constant, movable and infinite, as he moves from his horizon to other locations located in different moments and spaces, which allow the comprehension of the creative act, of the events of the past and their current state in all their complexity, which, by the way, at least in the Mexican context is basically analysed from the transformed material aspect; only recently has its link with the social context been given more weight.

This temporary passage is where the additions, reductions and modifications that are associated with concepts such as patina, lacuna and ruin can be inserted and become part of our consciousness; there are elements where it is indispensable to understand the existence of a historical distance, which exists between those different moments and the moment of our interpretation, in which the Restoration takes place.

The critical judgment expressed in several texts by Brandi and Philippot was introduced to the Mexican context without any explanations, as if the meaning of what it means to critically judge a cultural object and our decisions derived from it were obvious, as if its conceptualization as a testimony of the past, as a social element, as an object that provokes an aesthetic experience was not complex enough. As it has been pointed out, this critical judgment, in the Brandian context, implies knowledge, philosophical and methodological reflection, starting from the establishment of a dialectic, in which its poles require arguments to be made, which allow finding the balance in and for the work of art, which are the foundation for decision-making. It is a practical and theoretical exercise, which, from my perspective, also applies to any cultural object, collection or site.

For its part, the concept of the work of art, discarded in the Mexican context because it is not considered to be very inclusive, has led some works of art to suffer intervention treatments that have irreversibly affected them, as a consequence of a lack of awareness of their value and significance implications; this was also due to the absence of a truly critical exercise that is usually enunciated but not implemented. Although this is not under discussion at this time, it seemed essential to put it under the reader's consideration.

In relation to material, it is essential to overthrow the failed idea that only the material of a work of art or cultural heritage is restored; there have been enough arguments to understand that it is inseparable from the image or the aspect, present in all those objects produced by man, monuments according to Riegl, traces in the style of Ginzburg (2003). Everything done

in the material necessarily affects its appearance, in the best case for its benefit; but not foreseeing it could be catastrophic for any historical, documentary, technological and aesthetic evidence. Because both material and image have temporary and contextual connotations that are inseparable in the understanding of the oneness of the work of art and of any cultural object. Finally, we should remind the need to specify the use of the concepts of oneness, potential oneness and visual oneness, all associated with a single phenomenon of perception and conceptualization of the object as a whole, but whose specific connotations are different, depending mainly on the approach to the object, in relation to its state of conservation and the goal of the processes of cleaning and reintegration.

*

References

- 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>] (accessed 7 May 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] (accessed 2 January 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 Critica. Revista de Literatura, Historia y Filosofía* (14) [<https://statusquaestionis.uniroma1.it/index.php/lacritica/article/viewFile/6615/6598>] (accessed 23 August 2018).

Croce, Benedetto (1939) "Il concetto della filosofia come storicismo assoluto", *La Critica. Revista de Literatura, Historia y Filosofía* (37) [<https://statusquaestionis.uniroma1.it/index.php/lacritica/article/viewFile/6211/6194>] (accessed 23 August 2018).

Croce, Benedetto (1985) *Breviario de estética*, trad. José Sánchez Rojas, Espasa Calpe, Madrid.

Croce, Benedetto (1990) *Estetica*, 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>] (accessed 17 September 2018).

Dewey, John (1980) [1934] *Art as experience*, Pedigree Books, New York.

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>] (accessed 20 February 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.



FIDEL MERAZ



FIDEL MERAZ

Fidel Meraz es académico en el Departamento de Arquitectura en la University of the West of England, Bristol. Ha estado vinculado a la docencia durante más de 20 años en México (Universidad Anáhuac) y el Reino Unido (universidades de Nottingham, Nottingham Trent y Suffolk). Ha participado en la planeación y dirección pedagógica de Arquitectura y Diseño, y fungido como examinador externo de programas de estas disciplinas en la India. En la actualidad contribuye en la docencia e investigación en las áreas de teoría, historia y práctica de la arquitectura en los niveles de pregrado, maestría y doctorado. Su investigación va dirigida a aproximaciones filosóficas a la relación entre espacialidad, temporalidad y lugar arquitectónico, así como a temas de memoria colectiva, identidad cultural y percepción de bienestar. Su tesis doctoral ofrece una crítica existencial y fenomenológica a la conservación contemporánea, utilizando como ejemplo el caso de Cesare Brandi. En la práctica, trabajó en diseño y construcción en México, Italia y América Central en diversos proyectos, desde vivienda hasta centros comerciales, desempeñándose tanto en las etapas conceptuales como en la dirección y la supervisión de obras.

Portada interior: **PALACIO DE BELLAS ARTES Y TORRE LATINOAMERICANA.**
Centro Histórico de la Ciudad de México. *Imagen: Domino público.*



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

FIDEL MERAZ

Resumen

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

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

Introducción

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

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

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

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

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

Antecedentes filosóficos de su teoría

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Su concepto de arte, arquitectura y sus consecuencias en restauración

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

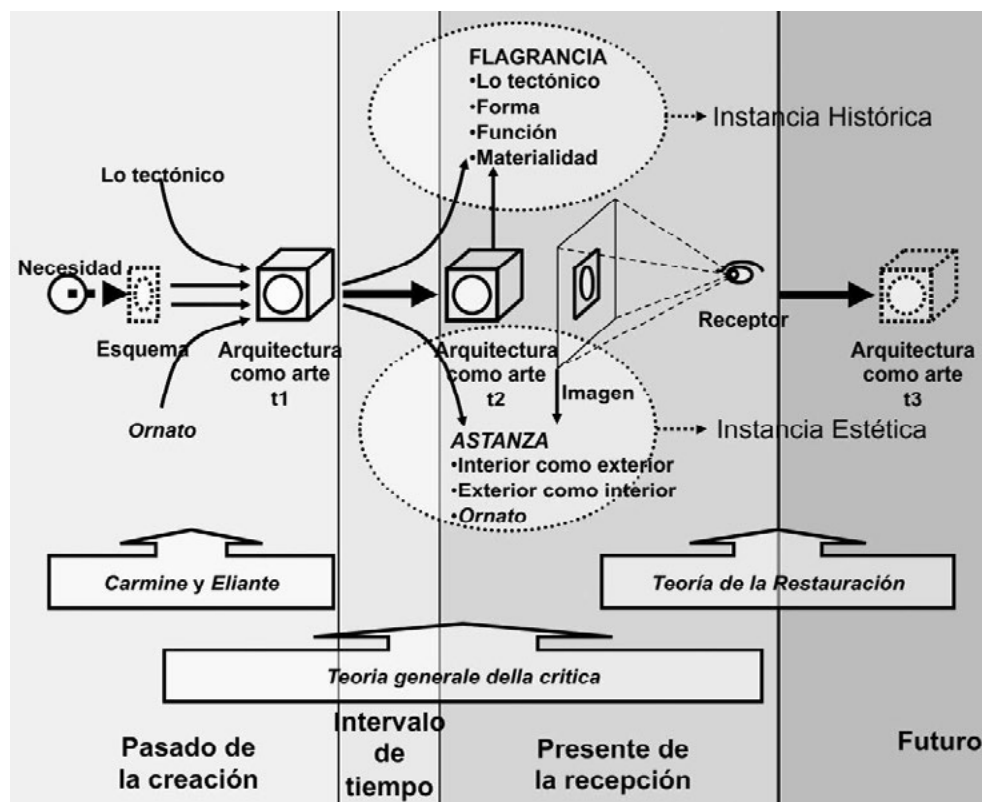


FIGURA 1. LA TEMPORALIDAD DE LA ARQUITECTURA COMO SE DEDUCE DE LAS TEORÍAS DE BRANDI.
Imagen: Diagrama por el autor.

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

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

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

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

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

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

Su debate contra lo nuevo en lo antiguo

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

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

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

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

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

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

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

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

¹¹ Véase también Meraz (2008).

El reto de la posmodernidad al proyecto ontológico de Brandi

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Legado, crítica y revaloración

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Conclusiones

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

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

Referencias

Antonio, Robert J. (1983) "The origin, development, and contemporary status of critical theory", *The Sociological Quarterly* 24 (3): 325-51.

Associazione Amici di Cesare Brandi (2009) [<http://www.cesarebrandi.org>] (consultado el 9 de enero de 2019).

Bohman, James (2005) "Critical theory", in: *Stanford Encyclopedia of Philosophy* [<https://plato.stanford.edu/archives/spr2005/entries/critical-theory/>] (consultado el 26 de marzo de 2019).

Brandi, Cesare (1945) *Carmine o della pittura*, Scialoja, Roma.

Brandi, Cesare (1956) *Elicon. III-IV. Arcadio o della scultura. Eliante o dell'architettura*, Giulio Einaudi, Torino.

Brandi, Cesare (1957) *Elicon II. Celso o della poesia*, Editori Riuniti, Roma.

Brandi, Cesare (1963a) "Restauro", in: *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. XI, Venezia-Roma, pp. 322-332.

Brandi, Cesare (1963b) *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino.

Brandi, Cesare (1964) "Il nuovo sul vecchio", *La Fiera Letteraria*, 27 settembre 1964, p. 6.

Brandi, Cesare (1967) *Struttura e architettura*, Einaudi, Torino.

Brandi, Cesare (1974) *Teoria generale della critica*, Einaudi, Torino.

Brandi, Cesare (1995) *Il restauro, teoria e pratica 1939-1986*, a cura di Michele Cordaro, Editori Riuniti, Rome.

Brandi, Cesare (2005) *Theory of restoration*, trans. Cynthia Rockwell, Nardini, Firenze.

Cangelosi, Antonella y Maria Rosaria Vitale (2008) *Brandi e l'architettura*, Lombardi editori, Siracusa.

Carbonara, Giovanni (1996) *Cesare Brandi. Scritti di architettura*, Testo & Immagine, Torino.

Carboni, Massimo (1992) *Cesare Brandi. Teoria ed esperienza dell'arte*, Editori Riuniti, Rome.

Catalano, Maria Ida (2004) "Una definizione che viene da lontano. Avvio allo 'smontaggio' della Teoria del restauro di Cesare Brandi", *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* (8-9): 102-128.

Charola, Elena y Fernando Henriques (2001) "Jukka Jokilehto, a history of architectural conservation", *Journal of the American Institute for Conservation* 40 (2): 147-172.

Croce, Benedetto (1946) "Cesare Brandi, Carmine o della pittura", *Quaderni della Critica* (4): 81-2.

D'Angelo, Paolo (2006a) *Cesare Brandi critica d'arte e filosofia*, Quodlibet, Macerata.

D'Angelo, Paolo (2006b) "Realtà e immagine in Cesare Brandi", *Attraverso l'immagine. In ricordo di Cesare Brandi*, 13-24, Aesthetica Preprint, Università degli Studi di Palermo, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo.

De Lauretis, Teresa (1975) "The discreet charm of semiotics, or aesthetics in the Emperor's new clothes", *Diacritics* 5 (3): 16.

Dewey, John (1934) *Art as experience*, Minton Balch, New York.

Dorfles, Gillo (1953) "New currents in Italian aesthetics", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 12 (2): 184-196.

Gadamer, Hans Georg (1989) *Truth and method*, Sheed and Ward, London.

Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro [<http://www.iscr.beniculturali.it/home.cfm>] (consultado el 9 de enero de 2019).

Jokilehto, Jukka (1986) *A history of architectural conservation. The contribution of English, French, German and Italian thought towards an international approach to the conservation of cultural property*, PhD dissertation, University of York, York.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Versión del texto
en INGLÉS

Cesare Brandi (1906 to 1988): his concept of restoration and the dilemma of architecture

FIDEL MERAZ

Translation by Valerie Magar

Abstract

*This article offers a theoretical review of the origin of the concept of restoration in Brandi's view, proposing a critique centered on architectural restoration. Brandi's theoretical trajectory is outlined in his approach to the discernment of art in general and architecture in particular, centered around his *Teoria del restauro* (1963b). Through phenomenology, Brandi deduced the essence of the artistic phenomenon without including in restoration other human realities that are integrated into the architecture's existence. His approach was phenomenological in method and ontological in its objectives. The fact that architecture constitutes an important part of human place and its artistic condition, nevertheless broadens the question of what constitutes this human habitable space and which constructions should be conserved.*

Keywords: Aesthetic, restoration, Brandi, criticism, phenomenology.

Introduction

Within the context of the theories of conservation of artistic and historical heritage, Cesare Brandi (Siena, 8 April 1906 – Vignano, 19 January 1988) is mainly known for his *Teoria del restauro* (Brandi, 1963). However, his work also includes essays, travelogues, poetry, criticism and art history, as well as theoretical works. In his role as founder and director of the *Istituto Centrale per il Restauro* he was among those responsible for protecting the artistic and architectural heritage in Italy at the end World War II. Given this responsibility, Brandi always felt committed to defending conservation actions with rigorous theoretical reasoning.

This article offers a theoretical review of the origin of the concept of restoration in Brandi's thought in order to additionally propose a critique, centered on the restoration of architecture, which is considered to be missing from his approach. I will refer mainly to his concept of restoration as defined in the *Enciclopedia universale dell'arte* (1963a). This definition is contemporary and fundamentally the same as the one included in his famous *Teoria del restauro* (1963b); it was published as a compendium of his restoration lessons, in which his proposal is synthesized and where the expression of its principles is more immediate.

In spite of its complexity, his theory is considered to be one of his main conceptual contributions in the field of conservation and restoration, based on the principles of phenomenological philosophy. Like other examples of his theoretical writings, the language used by Brandi may seem obscure and pretentious, and it is possible that this perception is not entirely unjustified.

One of his most ambitious works, his *Teoria generale della critica* (1973), is example enough of the challenge of understanding the issues faced by most, but which Brandi navigated with ease. Thus, the definition of restoration that he offered in his theory presupposes a familiarity with his theoretical and philosophical framework that the average reader, even one from within the world of conservation, does not always possess. It is not rare to find publications, not only from his time, but even current, where even conservation specialists venture to refute his theoretical arguments with the legitimacy that the case would require, without criticizing Brandi from a phenomenological framework. For this same reason, the application of his principles without an informed critical sense, no matter how well-intentioned, can give rise to questionable intervention treatments. Let us establish, then, that his *Teoria del restauro* is based on the philosophical postulates of phenomenology, relating, therefore, to the experience of the reception of art in human consciousness. While Brandi suggests in his postulates that only the material part of the work of art is restored, his theory has represented a challenge for those who expect to find practical guidelines in it, more linked to the practice of restoration than to art criticism as he conceived it, and not the need for a change in our epistemological approach to the work.

In Cesare Brandi's thought, legitimate architecture emerges in human consciousness as a work of art. For him, art is considered to be the apex of human creation, and must, therefore, be protected. According to him, the moment in which, through a critical approach, we identify a work of architecture as a work of art, is the only one suitable for its restoration. The intervention treatment in restoration does not necessarily imply doing something. Rarely, but still possibly as a result of this critical approach, it may turn out that it is not necessary to act, but only to guarantee the legacy of the future of that work of art through conservation.

By the 1960s, Brandi had been theorizing for several decades on art and architecture from that phenomenological perspective. However, it is not until he published his *Teoria generale della critica* (1974) that it is possible to identify his complete philosophical framework and his approach to the theory of art and architecture included as such. In this complicated and ambitious work, Brandi tried to explain, in a way that many of his critics find too elaborate, the phenomenon of art, including architecture, making use of phenomenology, both from the point of view of Husserl and of Heidegger, existentialism, deconstruction and semiotics. In this publication, Brandi suggested two possible ways in which *theoretical knowledge* manifests itself: theoretical knowledge is either *history or critique*. He was attempting to analyze the implications that this alternative identification had in the debate regarding actions works of art and architecture. His task was not modest and the arguments in this text exceed in depth, detail and complexity those expressed in his *Teoria del restauro*, where architecture appears more simply integrated as an art form, analogous to the figurative arts.

Philosophical background of his theory

The philosophical landscape in Italy in the 1950s systematically made its relationship with neo-idealism. That is, the identification with a philosophy of the *spirit*, of the systems of Benedetto Croce and Giovanni Gentile. At that time, there was a complete skepticism towards any attempt to define an unequivocal concept of art given the attacks made from phenomenological positions (D'Angelo, 2006a: 27). Already in 1952, in an article published on the occasion of Benedetto Croce's death, Gillo Dorfles identified the most representative scholars of aesthetics in Italy. Dorfles suggested that after the war, Italian thinking was attempting to distance itself from Croce's idealistic domain (Dorfles, 1953: 184-188, 193; Simoni, 1952: 7-14). In this article, Brandi was included in the group of academics who combined idealism, formalism and Sartre's existentialism. It is revealing that Brandi chose a path whose definitions of art departed from the key concepts of idealism, even though

he was always accused of being an idealist scholar from Croce's school. This accusation was systematically repeated during his career.¹ However, Brandi's theoretical philosophical path gradually separated from Croce's dogmas (Dorfles, 1953: 196). By then Brandi was using sources that were not yet commonly used in Italy; references to authors such as Sartre, Husserl, Heidegger and Kant give an account of the originality of his theoretical frameworks.² From his first writings, Brandi dismissed some of Croce's aesthetic theories, such as the notion that art is language and some concepts related to the temporality of the work of art, using phenomenological and structuralist arguments. Although the influence of Croce on Brandi is undeniable, it is in the distancing of the idea of art as an expression that Brandi demonstrated, with a phenomenological methodology in his *Teoria generale della critica*, his intellectual independence and his most advanced judgment.

As we will explain below, on one hand Brandi established a relationship between appearance (image) and concept, incorporating the Kantian theory of transcendental schematism. By reconfiguring this theory by Kant, Brandi distinguished between language and art in his *Carmine* (1945), later in *Le due vie* (1966) and finally in the *Teoria generale della critica* (1974) in a much more elaborate way. On the other hand, in his phenomenology, Husserl had developed Kant's idea of a separation between reality itself (*noumena*) and perceived reality (*phenomenon*). Husserl postulated that every act of consciousness is consciousness of something and he developed the theory of phenomenology as a method to find the essence of things themselves, or in other words to reveal the *noumenon*. Thus, Brandi structured his theory on knowledge and the experience of art mainly by coherently relating these two theoretical frameworks, schematism and phenomenology.

However, idealist philosophy never ceased to manifest itself in Brandi's arguments even if used as a critical, dialectical and often antagonistic point of reference. When in 1946 Croce commented Brandi's *Carmine*, he suggested that the book was of idealistic character trying to assimilate it in his school of thought (Croce, 1946: 81-82). Likewise, despite being one of the supporters of the phenomenological school in art criticism in Italy, Brandi was always accused of merely exchanging the methodological frameworks, while subjecting them to his initial idealism (D'Angelo, 2006a; Morpurgo, 1960a; 1960b). It can be said, however, that although his idealist origin is undeniable, Brandi offered important contributions that allowed him to migrate towards more contemporary trends of criticism and art theory.

For example, within an idealistic framework, Hegel associated art and history with the material, considering art as the highest expression of the spirit over the course of time that manifests itself as culture. Brandi rethought the aesthetics of Hegel by proposing his distinction between the two concepts that he coined, namely: *flagranza* and *astanza* (presence). Along with these phenomenological premises he rejected any metaphysical dimension of spiritual nature.

One significant point is that Brandi was able to overcome idealism by coherently making these two concepts evolve, *flagranza* and *astanza*, within this phenomenological framework, proving his intellectual independence and integrating more recent trends of critical thinking. As already mentioned, Brandi contradicted the concept of art as a form of expression that had influenced Italian aesthetics for a long time. In *Celso*, Brandi ironically wrote: "The aesthetic

¹ This misrepresentation has been abundantly explored, see D'Angelo (2006a: 14; 2006b). At that time, Croce had the same type of stigmatization with regards to Hegelianism, see Simoni (1952: 7-14).

² See D'Angelo (2006a: 15, 36). In his review of Brandi's *Carmine*, Croce praised Brandi's work for its theoretical content. However, by depicting Brandi as his disciple, Croce was trying to make Brandi's ideas dependent on his own thinking, emphasizing more the confirmations of his own philosophy than Brandi's original ideas. See Croce (1946).

synthesis? The aesthetic synthesis to call a taxi?"³ (Brandi, 1957: 27). Brandi argued that art did not communicate in a manner analogous to language, as Croce had suggested. Brandi proposed that the essence of art was in its *astanza*. *Astanza* as pure immaterial presence that is revealed there, but that does not exist in the material substance.

Brandi respected Croce's philosophy on its own merits. However, he implicitly criticized Croce's aesthetic theory through works such as his dialogues in *Elicona* (Brandi, 1945; 1956; 1957), a series of books in the form of classic dialogues in which the characters debated about the different fine arts. Brandi's distinction between the process of creating the work of art and the process of its reception, characterized important objections to previous and contemporary approaches, most of them originated in Italy due to the need to overcome an era dominated by the influence of Croce

In Western culture, and conservation is no exception in this, there is a marked inclination towards the visual, which is evident in the persistence of the image. For Brandi's aesthetic, as well as for his theory of restoration, the visual image is favored as the place of the manifestation of that pure presence that he calls *astanza*. However, in architecture it can be said that the image favored by conservation is not always artistic. Despite the privileged nature of the visual image, there are other bodily perceptions that could be, phenomenologically, the first experiences we have of our human spatiality. Arguably, in human beings, the first space perceived in some way is the maternal womb, then one's own body, the space that one occupies through it and the fluid that surrounds it, although without making a distinction between oneself and the environment. At this primordial level, we are as one with our environment. After birth, the air we breathe becomes part of us as we inhale it and separates from us when we exhale. One could think that the limits of our body are not defined clearly. This awareness that the body is somehow nested in the environment remains hidden from the gaze of modernity and, as a consequence, the architectural place is not conceived as an environment, but as buildings which are physical entities and mathematically definable spaces.

The architectural image is not reduced to the visual, objecting to Brandi and for that matter to much contemporary criticism as well, but to the articulation of the different forms of sensory perception. The conception of architecture limited to the visual image arises from a part of the performance of the body and the recognized meaning when perceiving the image of architecture as representation. The images of the architectural place throughout our life constitute a reserve within which we can distinguish more complex constructions of meaning, such as mythical or historical ones. In the issue of architectural conservation, the image of the architectural place, understood as sensual apprehension, cannot simply be avoided; instead, it needs to be considered properly, as part of the architectural complexity and not as its entirety. This conceptualization of architecture as the envelope of human being in all its corporality and not only limited to the visual is one of the starting points for an existential critique of the concept of restoration in Brandi's theory proposed in this article.⁴

His concept of art, architecture and their consequences in restoration

Brandi found in Kant's schematism theory the appropriate framework to explain the creation and reception of the work of art, including architecture. While the relationship between schematism and figurative art might seem more obvious, Brandi aimed for his theory to also

³ Original quotation: "La sintesi estetica? La sintesi estetica per chiamare un taxi?".

⁴ See also Meraz (2008; 2009; 2016: 167-182).

explain architecture as a manifestation of art. Consequently, through the character of Eftimio in *Eliante o della architettura* (*Eliante* hereafter), he suggested that architecture in its creation does not originate in a preconceived image of the architectural object, but in a scheme that registers a practical necessity.

When one begins to have a need for which there is not yet an object to satisfy it (for example, the need for shelter felt by the first hominids and that was still not materialized in the shape of a house), in our consciousness, one has no more than a scheme of the necessity for which one seeks satisfaction that is still not an image. It is the core of a substantial knowledge that aims at becoming a form; it is the shape that the first humans identified in the cave and transferred to the primitive hut later on. There was no concept or image before, but only an inaccurate intentionality within the vital consciousness, the necessity for a shelter against weather, the dangers of beasts and other humans, and who knows what else (Brandi, 1956: 122-3).⁵

This approach is further developed in *Teoria generale della critica* by suggesting that the scheme is related to both: concept and image. To distinguish the image from the sign, Brandi defines his two key notions: *flagranza* and *astanza*. *Flagranza*, fragrance, is the way in which things exist in their being and can be perceived. On the other hand, for Brandi, *astanza* is the specific way of being of the work of art as *pure presence*. This is defined in opposition to fragrance, which is the way for ordinary things to be present and which Brandi calls *existential reality*. It has been observed that while in *Le due vie* (1966), *astanza* and pure reality are used almost as synonyms, in *Teoria generale della critica* Brandi definitely substituted pure reality with the term *astanza*. It has already been pointed out, as evidence of Brandi's originality, the fact that he founded the concept of *astanza* based on then little-cited philosophical currents, such as those of Heidegger and Derrida (D'Angelo, 2006a: 31).

Brandi innovated by using these philosophical frameworks when conceptualizing architecture, in particular when the crisis of modern architecture started becoming evident. He was a skeptic of the modern movement of architecture. He wrote *Eliante*, presenting his ideas about how and why architecture is art. He places the scenes of this dialogue in Italy following World War II, where a group of friends gathers to discuss how architecture had been affected after the conflict by the new trends. The argument mainly considered the validity of the modern movement in its different expressions, but it also referred to the problems it posed to historical conservation (Carboni, 1992).

Brandi dismissed both rationalism and organic architecture as architectural art because, according to him and from his Kantian schematism, in these two tendencies, the image was not formulated; in the case of organic architecture in particular, not even an object was properly constituted (D'Angelo, 2006a: 78). It has been observed that

The Eliante included the verdict of the impossibility of modern buildings being inserted in urban contexts of past times, due to their specific spatiality that is absolutely different from that of any other time and, therefore, in all cases incapable of harmonizing with them (D'Angelo, 2006a: 78).⁶

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

⁶ Original quotation: "L'Eliante si concludeva con un altro drastico verdetto, l'impossibilità che edifici moderni vengano inseriti in contesti urbani di altre epoche, a causa della loro spazialità, assolutamente distinta da qualsiasi altra epoca e quindi incapace in tutti i casi di armonizzare con quest'ultima".

According to Brandi, on one hand, the Modern Movement represented a rejection of the figurative tradition that forced the discipline of rationalist architecture to become theory and praxis simultaneously: concept and act at the same time. On the other hand, the organic architecture evidenced, according to him, the problem of the process of formation of architecture and not of architecture itself (Brandi, 1956: 105, 115).

Brandi distinguished his particular emphasis in restoration from other modern approaches to conservation, by limiting it to the aesthetic phenomenon (Brandi, 2005: 47). The deduction of Brandi's theory constituted a phenomenological operation, based on an explanation of how art presents itself to consciousness. In this theory Brandi defined restoration as "the methodological moment in which the work of art is recognised, in its physical being, and in its dual aesthetic and historical nature, in view of its transmission to the future" (Brandi, 2005: 48). Therefore, in order to undertake a conservation treatment, he conceived architecture as art and, in doing so, he privileged some integrated aspects within the complex architectural ontology, but unfortunately relegating others.

In *Eliante*, Brandi phenomenologically approached the process of creation in architecture as a work of art. This process was fundamentally inspired by Kantian schematism. However, in *Teoria del restauro*, Brandi argued from the point of view of the reception of the work of art. In these theoretical postulates, it is suggested that art takes place when it is formulated and then reappears, suggesting a complementary temporality of the work of art that closes the cycle of creation-reception.⁷ Architecture as a work of art therefore creates a timeless gap between creation (Architecture as Art t1, in Figure 1) and reception (Architecture as Art t2, in Figure 1), in which art potentially survives, but does not manifest itself in reality (Brandi, 2005: 48). Figure 1 offers the references Brandi makes in some of his main texts regarding this process.

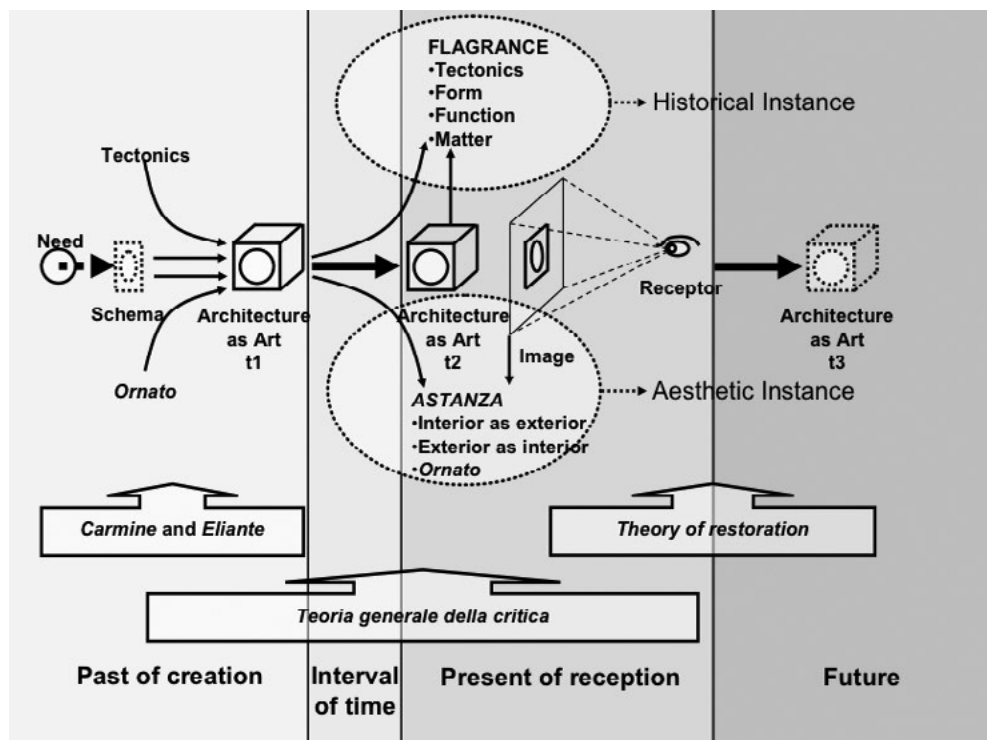


FIGURE 1. ARCHITECTURE'S TEMPORALITY AS DEDUCED FROM BRANDI'S THEORIES.
Image: Diagram by the author.

⁷ Brandi coincided with John Dewey on this matter, see Brandi (2005: 48) and Dewey (1934).

Brandi argued that the reception of architecture in consciousness occurs in two cases: the aesthetic case and the historical case. Significantly, for conservation purposes, Brandi did not consider utility as another significant case of the work. Use in architecture in his concept of restoration is only a determinant to reach its physical form and for maintenance purposes (Brandi, 2005: 47-80). For him, the temporality of architecture as a work of art, its existence, ends with the loss of its aesthetic case. That loss causes a ruin and, therefore, the time between creation and reception leaves only the vestiges of the work. Therefore, for him, the material in the present constitutes the only time and place for restoration (Brandi 2005: 49-51).

The relationship between Brandi and the Modern Movement as a subject for architectural and urban conservation was difficult, especially in places of historical importance, not only in terms of its spatiality but in terms of its temporality (or historicity). Brandi suggested:

Each work of art constitutes a monument that is presented doubly: both as a historical monument, and as an art monument. If the aesthetic case is considered the priority, insofar as it is on this basis that the work of art is a work of art, it is necessary to reconcile it with the historical case, precisely because it is essential not to destroy the work of art over the passage of time since it is the means of historical transmission the art monument has. We have explained this thoroughly in our Theory of restoration, but precisely in this theory, because it refers to the principles and the practice related to the conservation and transmission into the future of a work of art, the possibility of new additions could only marginally be included, and only when they were necessary for the stability of the work or for completing the reading continuity of the figurative text. (...) On the one hand, the critic recommends not to alter the work, on the other, the artist intends to retake it, interpolate it, continue it. (...) In the first [case], we receive the work of art as a work of art (...) in the second, we assume the work of art as an object to which, in whole or in part, we have the intention to give a new formulation (Brandi, 1994: 37-38).⁸

On the contrary, and around those same years, the philosopher Gadamer suggested an aesthetic negotiation between new and modern buildings and their historical context. Against historicism, Gadamer wrote that

even if in historically-minded ages try to reconstruct the architecture of an earlier age, they cannot turn back the wheel of history, but must mediate in a new and better way between the past and the present. Even the restorer or the preserver of ancient monuments remains an artist of his time (Gadamer, 1989: 156-7).

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

Here the difference between Gadamer and Brandi is illustrative. While for the former, even the *preserver*, and certainly the restorer, are still being artists of their time; for the latter, the *restorer* is not an artist but a critic. Restoration for Brandi is nothing more than a methodological recognition of the work of art as a fact already concluded, not as something to work with (Brandi, 2005: 48). On the other hand, Gadamer understands that restoration implies an artistic activity because, for him, architecture has the mission of mediating spatially between drawing attention to itself and redirecting it to the world which architecture accompanies (Gadamer, 1989). Architecture, for Gadamer, is not as important as an attractive artistic object, but as the sanctuary of human existence. This example suggests that the approach to the architectural work of art is different from the one directed towards other forms of art. In the context of the intervention of the new in the existing, for Gadamer, architecture is related to Heidegger's notion of dwelling, while for Brandi it represents almost exclusively an exceptional artistic epiphany. The comparison of these two perspectives reveals some of the contradictions that could be attributed to Brandi, in particular regarding to architecture as a place in a permanent state of change.

His debate against the new in the old

Brandi had significant contributions in the context of the development of *restauro critico*. This approach included a series of principles and arguments, with which his followers often contradicted each other, particularly when they were faced with the restoration of works in the aftermath of World War II. The controversy surrounding the intervention of the new in the existing would be significant for this generation of restoration theorists in Italy. From the 1960s, Brandi's *Teoria del restauro* would be recognized as a fundamental theoretical instrument for intervention treatments in the conservation of monumental heritage, for example, in the context of the activities of the then-called *Istituto Centrale del Restauro* in Rome.⁹ An obvious example of those concerns is the article published in 1964 about the insertion of the new into the old, published first in the *Fiera Letteraria* (Brandi, 1964) and then included in *Struttura e architettura* (Brandi, 1967).

In this article Brandi argues against the insertion of new architecture in the context of the ancient city, defining the chronological limit of the authentic to 150 years before the publication of that text. Brandi operated in that paper by comparing intervention treatments in the ancient city with literary philological criticism and he distinguished that with critical knowledge one can edit the content of an ancient text, even though it is not lawful to intervene on the original manuscript without the risk of destroying it; on the contrary in architecture, the modification of the buildings would permanently transform its historical text (Brandi, 1964). Brandi questioned the legitimacy and the insertions that aspire to contribute with a new artistic expression inserted in the historical context.

Brandi's *Teoria del restauro* strictly applied to architecture would not only be a mere way of conserving architecture but also a peculiar manner of identifying that architecture as art. His idea relates two times: the act of the formulation of the work of art and the moment of its recognition as art by the conscience of someone different. Such recognition occurs in time, but Brandi postulated that it belongs to the universal consciousness (Brandi, 2005: 49). When Brandi developed the problem of the oneness of the work of art, he suggests that the work

⁹ The ISCR *Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro*, formerly called *Istituto Centrale di Restauro*, is a prestigious center for the study, conservation and restoration of cultural heritage. It offers scientific and technical advice at an international level, and it has a school of conservation, and associated publications. See the website of the *Istituto Superiore per Conservazione ed il Restauro* [<http://www.iscr.beniculturali.it/home.cfm>]. As an example of the initiatives organized on the legacy of Brandi, see the Associazione Amici di Cesare Brandi [<http://www.cesarebrandi.org/>].

will continue to exist as a potential whole in each of its fragments (Brandi, 2005: 57). This consideration within the aesthetic case of integration as a unique work, must be properly reconciled with the historical case. For Brandi, the historicity of the work is defined between two extremes: on one side, the formulation of the work, on the other, its critical reception in the human consciousness as a work of art. The historical case will only take precedence when the work of art has lost all possibility of being perceived.

However, if we consider Brandi's theory applied to historical urban contexts, where architectural works overlap in their times of creation, which sometimes last for many years or do not end in a definitive way, it is paradoxical that Brandi appealed to reasons that are alien to his theoretical framework, when he argues about the additions of modern edification in monumental contexts. In his theory he suggested that, if a building is qualified as architecture, that is to say as art, given the contrasting spatial qualities that characterize modern architecture, the insertion of modern architecture in an old context is unacceptable (Brandi, 2005: 83). With this argument he seemed to condemn the historic city to remain unchanged. Brandi established in his theory that monuments, if they are architecture and consequently works of art, should be subject to the same restoration principles. However, it can be argued that in the inhabited artistic and monumental architecture, in addition to aesthetic values, there are additional ones that can be identified.¹⁰

The challenge of postmodernity to Brandi's ontological project

In the previous section, we discussed Brandi's ideas in the context of what was probably his most characteristic role: that of an art critic as a restorer, and it can be said that he was one philosophically prepared. However, the fact that conservation is a social action should not be overlooked. Brandi aspired for conservation to be based on solid philosophical foundations. However, how did Brandi conceive the relationship between society and art? In his architecture and theory of restoration, Brandi did not address any sociological or ideological aspect, but his approach was purely ontological. In this way he moved away from the "meta-assumptions of critical theory" (Robert, 1983: 343-344). His implicit premise seemed to be that a relevant practice of architecture, and therefore of its restoration, should be based on an ontological certainty which, as will be discussed later, has been disavowed in postmodern thinking.

Brandi, for example, was skeptical of Marxist interpretations that analyzed artistic, architectural and urban phenomena. In his time, a series of theories clearly opted for this trend. Among others, the approaches of Manfredo Tafuri (who accused Brandi of being a metaphysical mystical neo-idealist) when relating architecture, a productive process and the consumer ideology, are just an example (Prestinenza, 1998). In contrast, what Brandi pursued theoretically was a phenomenology of architecture. He ontologically approached art and architecture as a starting point from which an eventual intrinsic structure and consequently an awareness of architecture would emerge. In *Progetto e utopia*, Tafuri (1973a), on the other hand, structurally analyzed architecture and the city as a result of the ideological transformations of society. He conceived them as the place of technological production and their manifestation. For Tafuri, architecture needed to accept its status as a market product, to abandon utopia and enter realism. The ideology of consumption in the 20th century became the ideology of the correct use of the city (Tafuri, 1973a: 47-8).

¹⁰ See also Meraz (2008).

Tafuri's criticism focused on society as a user of architecture more than on architecture itself. He elaborated a discourse from the architectural phenomenon and towards its external consequence. Without losing contact with the discipline of architecture, as a historian, he saw architecture more as mediation between the individual and society (Tafuri, 1973a; 1973b). What Brandi was looking for instead was to individualize the architecture with a phenomenological methodology. In this sense, Brandi invited actions to protect culturally significant architecture by grounding the praxis of restoration on ontological bases. However, the criticism of the artistic phenomenon of his approach should not exclude the possibility of linking this criticism with other aspects of society.

In his time, Brandi's approaches were innovative through the use of conceptual instruments that criticized art and architecture within phenomenology. He refuted as unsustainable any teleological cause over the subjectivity of art (Brandi, 1974: 27). Therefore, if we consider his architectural and restoration theories, Brandi seemed to argue that, given that these proposals are philosophically sound, they should lead to an adequate practice. However, this ontological approach did not comfortably reconcile the multifaceted arguments of what is broadly conceived as critical theory, or later within other schools of postmodern thought. It is likely that this is one of the reasons why his contributions did not attract the attention of the architectural scholars of that time, especially those who were not familiar with the Romance languages. Much of the architectural debate of the 20th century that has been published in English was somehow related to the concerns of critical theory.¹¹ Brandi's theoretical journey, instead, arose from an ontological project whose importance was openly disqualified in the dawn of postmodern paradigms that objected to the search for essential truths.

The strong relationship of Brandi's thinking with society, however, is manifested in his actions to protect the artistic and architectural heritage of Italy. An example of such actions is his role in the founding of the *Istituto Centrale del Restauro* in Rome, now called *Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro*, of which he was director from 1939 to 1959 (Brandi, 1995). Another example is his active participation, with his theories of restoration as a guide for an adequate practice, and the influence his theory had on the Italian *Carta del restauro* of 1972. His legacy in art criticism, rescue and restoration projects, and significantly in his still relevant *Teoria del restauro* has recently been reassessed.¹² We sustain here that an updated revision of his theory emerges as a relevant necessity within the current context of architectural conservation.

In *Teoria generale della critica*, Brandi conceived history as the paradigm of knowledge. However, for him history is not the only type of knowledge. Science is the other key paradigm. Brandi then conceived these two aspects: first, history, which studies semiosis, in other words, the relationship between signifier and signified. He identified the study of fragrance as the second branch which is divided into fragrance of the real, studied by the sciences, and the *astanza*, which is studied by art criticism. It is in this sense that the *Teoria generale della critica* received such title: in other words, the critique of art (Brandi, 1974). Brandi argued that in the development of different research paradigms in postmodern times there had been an

¹¹ Critical theory is understood here in a broad sense, as Bohman invites us to do, even if Brandi's theories were not so much aimed at towards a social emancipation, but rather to the elimination of the sophisms of his time. However, these theories did not aspire to be "descriptive and normative bases aimed at diminishing domination and enhancing liberty in all its forms". See Bohman (2005).

¹² During 2006 and 2007, the celebrations of the centennial of Cesare Brandi's birth motivated the organization of eight national conferences, one itinerant exhibition, the publication of a dictionary of Brandi in various languages and the translation of his *Teoria del restauro* into Spanish, English, Romanian, Czech, French, Greek, Portuguese, Japanese and German. See Brandi (1995).

epistemological shift from teleology to contingency. He therefore suggested the existence of structures that the historian should reveal through his research. For him, history needed to overcome limitations, such as the notion of a historical teleology or relations of causality that suggested a holistic structural system. With different approaches, Brandi suggested, as other postmodern scholars, the rejection of the ideologies of the great narratives.

Certainly, Brandi did not ignore the Marxist critique deriving from critical theory and, as it can be deduced later from his *Teoria generale della critica*, he adopted his own divergent position. During the first half of the 20th century, following the decline of idealism, various philosophical tendencies emerged (for example, neo-Kantianism, Marxist interpretation, critical theory, or from the 1960s onwards, variants of postmodern criticism). Among the perspectives of his time, Brandi endorsed phenomenology and existentialism instead of the integration of philosophy with social sciences as critical theory invited to do.

Brandi criticized Marxism as an objectification of the human being by focusing on the relations of production. In his opinion, dialectical materialism "(...) represents a rigid centralization and a leveling of history for which a single key is offered" (Brandi, 1974: 15).¹³ We can appreciate that Brandi was aware that it was possible to identify different levels of analysis in different aspects of reality. However, he rejected any attempt to give history a fixed and constant structure. For example, he compared this alleged reduction of history with the case of science in which the principles of indetermination and complementarity would not have limited its progress (Brandi, 1974: 14).

Even though he participated in the debate about the crisis of the Modern Movement, Brandi, as an architecture critic, endorsed neither organic architecture nor functionalism.

His discussion, mainly expressed in the Eliante and in Struttura e architettura, was based on a latent awareness that architecture was at the same time a phenomenon composed of organic and rational aspects. Therefore, Brandi rejected the binary opposition of functionalism-organism and he suggested the impossibility for architecture of being "only functional without denying itself as architecture and reducing itself to a constructive passivity" (Sbacchi, 2006: 151).¹⁴

Thus, another reason for the lack of visibility of his theories in the context of architectural theory could be found in the patent decrease in interest of ontological type from the second half of the 20th century. The influence of postmodern criticism with its burden of indetermination and relativism made the eventual progress in this area difficult. A secondary aspect, but not a minor one, is the aforementioned lack of interest in translating Brandi's works into other languages, particularly English.

If we consider that a reassessment of Brandi's thought is worthwhile, it is because reviewing and updating his theory seems feasible and productive. Brandi's ontological interest in defining art, and architecture as art, deserves to be stimulated. Such a revision would merge his theory with aspects that Brandi may have left unexplored, and that go beyond the artistic condition in architecture, as suggested below.

¹³ Original quotation: "rappresenta invece un rigido accentramento e livellamento della storia per cui viene data un'unica chiave".

¹⁴ Original quotation: "La sua elaborazione, espressa principalmente nell'Eliante e in Struttura e architettura era fondata su una latente consapevolezza che l'architettura fosse un fenomeno composto di aspetti organici e razionali allo stesso tempo. Brandi quindi rifiuta la opposizione funzionalismo-organicismo e dichiara per l'architettura l'impossibilità "di essere soltanto funzionale, senza negare se stessa come architettura e ridursi ad una passività costruttiva".

Legacy, critique and reassessment

In the midst of the controversies of the 20th century, more evolved theoretical models emerged on heritage conservation. However, Brandi did not perceive progress in conservation until the arrival of Camillo Boito, who influenced the *Carta del restauro* of 1931 (Brandi, 2005: 185). Italian scholars represented the vanguard of the theoretical proposals, not only supporting the praxis, but also explaining restoration in a theoretical manner. Characters such as Luca Beltrami, Giacomo Boni, Gaetano Moretti and Gustavo Giovannoni all contributed with their approaches to conservation theory (Jokilehto, 1986: 329-56).

If we consider that heritage conservation must be considered as a social construction, therefore it is not difficult to conceive a negotiation between tradition and current perspectives, between individual and collective conceptions of the world. In this sense, Brandi's theory has often been used as a frame of reference for the protection of heritage. His influence has been significant in conservation charters, especially in Italy, and in the configuration of conservation approaches in the West, particularly in the cultures of Romance languages. Despite Brandi's insistence on a case-by-case approach to conservation, his theory, centered on aesthetics, runs the risk of being misunderstood if it is applied outside of the appropriate theoretical framework of phenomenology. Nowadays, the most progressive and socially inclusive tendencies, which consider ethnic-anthropological and material culture issues, together with aesthetic values, constitute a positive change in the awareness of cultural diversity. We hold here that the integration of phenomenological perspectives still constitutes a methodological enrichment and not a loss.

With the destructions of World War II as context, Brandi wrote in his *Elizante* that:

We are facing an unfortunate tabula rasa which Europe has become and we are anxious to rebuild a Europe more European than ever. With this expectation we feel the duty of starting with the ideas (Brandi, 1956: 118).¹⁵

Being responsible for the reconstruction after the war, which revealed his concern for identity, Brandi consolidated the central ideas of his later theory (Brandi, 1995: XI-XVIII). Along with his rigorous aesthetic phenomenological analysis of architecture, Brandi subtly suggested a more inclusive notion of conservation. He considered the environment as a general element within which architecture could be conserved (Brandi, 2005: 67). However, in his *Teoria del restauro*, he did not consider architecture to be, rather than an object of aesthetic perception and a source of historical knowledge, the existential dwelling of the human being. Given his reference to existentialist philosophers such as Sartre or Heidegger in his *Teoria generale della critica*, a phenomenological approach more fundamentally linked to a notion of architecture could be expected as the authentic place for human life.

Brandi was aware of the social importance of conserving cultural heritage or a place as a testimony of human history (Brandi, 1995: 14). His substantial participation in institutions such as the *Istituto Centrale del Restauro* and his academic activities confirm this concern. However, something that remained absent from his *Teoria del restauro* was the inclusion of a human existential dimension within architectural conservation. Within the social context, he distinguished between the notion of monument as a work of art and monumental as an ensemble. The first is based entirely on his aesthetic theory, while the second seems vaguely identified as art, but more as an environment with values anchored to the local culture.

¹⁵ Original quotation: "ci troviamo di fronte a questa disgraziata tabula rasa che è divenuta l'Europa, e che ardiamo dal desiderio di ricostruirla più europea che mai, nell'attesa sentiamo di dovere incominciare dalle idee".

For Brandi, art was the main value to be protected in his approach to conservation and, therefore, the peak of culture. He gave more importance to art from two points of view: aesthetic and historical. It was his concern for the *astanza* that gave art the privilege of being the most important human creation. Existentialist influences seem to play an important role in his more sophisticated aesthetic thinking. However, his theory did not propose ways of interpretation conducive to the protection of human habitation different or independent of this artistic epiphany, apart from criticism and restoration. However, Brandi pointed to a moral dimension for conservation, which would suggest that other dimensions of the discernment of architecture could be possible, fusing objective and existential reality with the timeless presence of his concept of *astanza*.

Scholars in Italy with renewed interest in Brandi's thinking have discussed his legacy in recent years. Symposia, conferences and congresses have been organized, not only as a tribute to his work, but also as opportunities to further develop, as well as to delve deeper into of his theoretical explanations. Some of the results of these meetings have been published in significant works (Brandi, 2005; Carboni, 1992; D'Angelo, 2006a; Prestinenza, 1998; Russo, 2006). Other scholars have continued with those developments by taking into consideration Brandi's integrated theoretical texts as foundations for good practices in the restoration and conservation of cultural heritage. Among other examples, Giovanni Carbonara has undertaken a thorough study of Brandi's writings regarding his interpretation of architecture as an image (Carbonara, 1996), as well as the book edited by Antonella Cangelosi and Maria Rosaria Vitale (Cangelosi, 2008) as a result of a colloquium in Syracuse in 2006, where contemporary scholars approached Brandi's legacy from various points of view.

Brandi struggled for a philosophical reflection in the form of criticism through reason. Based on the knowledge thus developed, his theory and practice were consistent. Between existentialist and Marxist approaches, he chose the former as the one that offered an open potential for art. His philosophy was not lacking in inconsistencies, gaps and criticism; however, it still suggests possibilities for reflection and, probably as important nowadays as in his time, potential support for coherent treatments. Based mainly on Heidegger and Husserl, he integrated the phenomenological exploration of the human being, with the criticism of art and architecture. Thus, one of the consequences of this choice was his philosophical attitude towards heritage conservation, which includes the specific temporality in relation to the work of art in its creation and in its reception. His approach was characterized by the emergence from an object to its perception and awareness, rather than its metastructural effects. He was therefore more interested in distinguishing the *noetic* (that which signifies) from the *noematic* (the significant), leaving the contextual consequences of art to the discipline of art history.

Conclusions

This article outlines Brandi's theoretical path in his approach to the discernment of art in general and architecture in particular, centered around his *Teoria del restauro*. Like others of his generation, the theoretical corpus developed by Brandi surpasses Croce's idealism that preceded him. The opposition between the concepts of intuition and expression was a constant in his thinking, not only as a reaction to idealistic concepts, but also against the semiotic tendencies of the time. Thus, the integration of recent phenomenological approaches to the study of art and architecture since art characterized his overcoming of idealism. Through a phenomenological *epoché*, Brandi deduced the essence of the artistic phenomenon without considering other realities that are integrated to that essence. He approached architecture phenomenologically within the framework of Kantian schematism. In architecture as in the

other arts, fragrance and *astanza* were revealed to him as two dimensions, which in architecture imply specific consequences in relation to human temporality. As we have suggested, Brandi's approach was phenomenological in its method and ontological in its objectives. This seemed to dissociate his philosophy from the tendencies of critical theory and to link it more to neo-Kantianism and phenomenology.

However, the ontological undertaking was and is relevant for scholars who investigate human existence with different approaches. The fact that architecture constitutes an important part of the human place, and its artistic condition, raises the question of what constitutes human inhabitation. Art, for Brandi, is the privileged manifestation of the *astanza*. However, Brandi defines *astanza* as a timeless presence. Therefore, architecture survives trapped in the middle, between a role as a necessarily dynamic and changing place of human habitation and a no less significant one of being, eventually, the material substrate of timeless works of art. Thus, confronting architectural conservation also means confronting human temporality, so by developing Brandi's *Teoria del restauro* by tuning its phenomenological premises with the conditions of human existence would allow his thought to find a renewed relevance.

*

Referencias

Antonio, Robert J. (1983) "The origin, development, and contemporary status of critical theory", *The Sociological Quarterly* 24 (3): 325-51.

Associazione Amici di Cesare Brandi (2009) [<http://www.cesarebrandi.org>] (accessed 9 January 2019).

Bohman, James (2005) "Critical theory", in: *Stanford Encyclopedia of Philosophy* [<https://plato.stanford.edu/archives/spr2005/entries/critical-theory/>] (accessed 26 March 2019)

Brandi, Cesare (1945) *Carmine o della pittura*, Scialoja, Roma.

Brandi, Cesare (1957) *Elicon II. Celso o della poesia*, Editori Riuniti, Roma.

Brandi, Cesare (1956) *Elicon. III-IV. Arcadio o della scultura. Eliante o dell'architettura*, Giulio Einaudi, Torino.

Brandi, Cesare (1963a) "Restauro", in: *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. XI, Venezia-Roma, pp. 322-332.

Brandi, Cesare (1963b) *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino.

Brandi, Cesare (1964) "Il nuovo sul vecchio", *La Fiera Letteraria*, 27 Settembre 1964, p. 6.

Brandi, Cesare (1967) *Struttura e architettura*, Einaudi, Torino.

- Brandi, Cesare (1974) *Teoria generale della critica*, Einaudi, Torino.
- Brandi, Cesare (1995) *Il restauro, teoria e pratica 1939-1986*, a cura di Michele Cordaro, Editori Riuniti, Rome.
- Brandi, Cesare (2005) *Theory of restoration*, trans. Cynthia Rockwell, Nardini, Firenze.
- Cangelosi, Antonella y Maria Rosaria Vitale (2008) *Brandi e l'architettura*, Lombardi editori, Siracusa.
- Carbonara, Giovanni (1996) *Cesare Brandi. Scritti di architettura*, Testo & Immagine, Torino.
- Carboni, Massimo (1992) *Cesare Brandi. Teoria ed esperienza dell'arte*, Editori Riuniti, Rome.
- Catalano, Maria Ida (2004) "Una definizione che viene da lontano. Avvio allo 'smontaggio' della Teoria del restauro di Cesare Brandi", *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* (8-9): 102-128.
- Charola, Elena and Fernando Henriques (2001) "Jukka Jokilehto, a history of architectural conservation", *Journal of the American Institute for Conservation* 40 (2): 147-172.
- Croce, Benedetto (1946) "Cesare Brandi, Carmine o della pittura", *Quaderni della Critica* (4): 81-2.
- D'Angelo, Paolo (2006a) *Cesare Brandi critica d'arte e filosofia*, Quodlibet, Macerata.
- D'Angelo, Paolo (2006b) "Realtà e immagine in Cesare Brandi", *Attraverso l'immagine. In ricordo di Cesare Brandi*, 13-24, Aesthetica Preprint, Università degli Studi di Palermo, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo.
- De Lauretis, Teresa (1975) "The discreet charm of semiotics, or aesthetics in the Emperor's new clothes", *Diacritics* 5 (3): 16.
- Dewey, John (1934) *Art as experience*, Minton Balch, New York.
- Dorfles, Gillo (1953) "New currents in Italian aesthetics", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 12 (2): 184-196.
- Gadamer, Hans Georg (1989) *Truth and method*, Sheed and Ward, London.
- Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro [<http://www.iscr.beniculturali.it/home.cfm>] (accessed 9 January 2019).
- Jokilehto, Jukka (1986) *A history of architectural conservation. The contribution of English, French, German and Italian thought towards an international approach to the conservation of cultural property*, PhD dissertation, University of York, York.
- Meraz, Fidel (2008) "Architecture and temporality in conservation theory: the Modern Movement and the restoration attitude in Cesare Brandi", in: *The challenge of change. Dealing with the legacy of the modern movement: Proceedings of the 10th International Docomomo Conference*, IOS, Amsterdam, pp. 23-26.
- Meraz, Fidel (2009) *Architecture and temporality in conservation philosophy. Cesare Brandi*, PhD dissertation in Architecture, School of the Built Environment, University of Nottingham, Nottingham.
- Meraz, Fidel (2016) "On the experience of temporality: existential issues in the conservation of architectural places", *Journal of Aesthetics and Phenomenology* 3 (2): 167-182.
- Morpurgo Tagliabue, Guido (1960a) *L'esthétique contemporaine*, Marzorati, Milano.
- Morpurgo Tagliabue, Guido (1960b) "L'evoluzione della critica figurativa contemporanea", *Belfagor* VI (6): 617-628.
- Prestinzenza Puglisi, Luigi (1998) *Brandi - Teoria generale della critica 1998* [<http://www.prestinzenza.it/scrittibrevi/articoliDomus/Brandi.htm>] (accessed 30 November 2006).
- Renfrew, Colin and Paul Bahn (1997) *Archaeology, theories methods and practice*, Thames and Hudson, London.
- Simoni, Frederic S. (1952) "Benedetto Croce: a case of international misunderstanding", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 11 (1): 7-14.
- Solomon, Robert C. (ed.) (1993) *The age of German idealism. Volume VI*, Routledge, New York.
- Tafuri, Manfredo (1973a) *Progetto e utopia*, Laterza, Roma.
- Tafuri, Manfredo (1973b) *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Rome.



MURIEL VERBEECK



MURIEL VERBEECK

Historiadora y filósofa, Muriel Verbeeck es profesora de Historia y teorías de la restauración en la ESA Saint-Luc de Lieja, profesora invitada en el Institut National du Patrimoine (París) y miembro de la Unidad de Investigación Arte, Arqueología y Patrimonio de la Universidad de Lieja. Miembro del consejo del INCCA-F, Fellow de ICCROM en 2017 y beneficiaria de la Library Research Grant de la Fundación Getty en 2018. Es directora científica de la revista electrónica CeROArt.

Portada interior: SEMILLAS DE GIRASOL. Ai Weiwei, Galería Tate, 2011.

Imagen: ©Ai Weiwei.



Brandi et la restauration de l'art contemporain. En deçà et au-delà de la *Teoria*

MURIEL VERBEECK

Résumé

La théorisation de l'art contemporain est souvent présentée comme un phénomène récent, et réfractaire à l'approche dite «classique», inspirée de Brandi. Cet article montre qu'au contraire, depuis Althöfer, la théorie de Brandi a sous-tendu nombre d'approches exploratoires, et qu'une relecture attentive de pans entiers de son œuvre, souvent négligés, est à même d'éclairer les interventions de conservation contemporaines.

Mots clés: Histoire, théorie, conservation, restauration, art contemporain, Brandi, temps, phénoménologie.

Référence ou révérence?

On a qualifié parfois Brandi de «Pape de la restauration». À vrai dire, ce sont surtout les Européens, et parmi eux les continentaux de tradition latine, qui lui ont conféré ce titre: d'autres sont loin de lui témoigner une telle révérence. Le symposium qui s'est tenu en son honneur à New York en 2006 (Basile and Cecchini, 2011) entendait fournir des explications quant à ce relatif dédain, souligné par des auteurs Anglo-Saxons (Kanter, 2007; Hughes, 2008); il en va de même pour celui qui s'est tenu en 2008 (Basile, 2008). Toutefois, il faudrait compléter ces analyses, et peut-être, aussi, corriger quelques perspectives (Ashley-Smith, 2008), pour mieux comprendre cette désaffection.

En réalité, Brandi, en conservation-restauration, est plus proche de la figure de saint Thomas d'Aquin que de celle d'un Pape. Auteur d'une *Somme*—un ouvrage considéré comme définitif, il est plus souvent cité que lu; ceux qui le révèrent ont contribué à l'académisation de sa pensée; ceux qui le dédaignent se sont parfois dispensés de le comprendre. Complexe et difficilement traduisible, il est le plus souvent, réduit à des aphorismes qui ne sont même pas cités dans leur version originale. Des écoles se réclament de son autorité, une casuistique et une scolastique contribuent à obscurcir sa pensée, des anathèmes se prononcent en son nom.

Cette fossilisation de la pensée de Brandi est tout à fait paradoxale. Comme le soulignait Paul Philippot, qui fut son disciple et ami, le génie de Brandi se révèle dans les cas pratiques qu'il éclaira de sa réflexion, et dont les réalisations manifestent une extrême souplesse et une grande ouverture d'esprit (Brandi, 1995). Les anathèmes proférés de part et d'autre lors de la controverse sur les vernis à la *National Gallery* contribuèrent sans doute à crispier les opinions (Glanville, 2008). Mais il serait injuste de réduire à ce contexte polémique des positions et interventions qui, de part et d'autre, furent bien moins dogmatiques qu'il ne paraît à première vue.

Autre constat: il en va de la *Teoria* de Brandi comme des fonds marins: elle est victime d'une surexploitation, qui la met en danger. Ceci est dû, d'une part, à son statut unique, de l'autre, à l'inflation bibliographique de la première décennie du XXI^e siècle.

Son statut d'abord: écrite par un esthéticien et critique d'art renommé, la *Teoria del restauro* (Brandi, 1963) voit le jour à un moment charnière, le milieu du XX^e siècle¹. La restauration est encore dans les limbes, elle peine à se constituer en discipline autonome, elle ne possède ni reconnaissance ni légitimité; les formations ne sont pas encore organisées en cursus. Dans ce contexte, les écrits du Professeur, sa réputation, sa compétence, aussi, en des matières encore trop peu considérées, vont susciter une prise de conscience de l'importance de l'acte restauratif. Les historiens d'art, critiques et esthéticiens découvrent par son entremise un nouveau champ épistémologique. Lorsque les formations vont, deux décennies plus tard, se développer puis évoluer pour intégrer peu à peu les cursus d'enseignement supérieur ou universitaires, ce texte produit par un brillant universitaire conservera son statut de référence. La *Teoria* sera considérée comme une sorte de Bible, un texte sacré, celui d'une révélation. L'exploitation qui en est faite par ailleurs, dans des documents et chartes comme celle de Venise (1964) ou la *Carta del restauro* (1972) ajoute encore à son aura.

Au tournant du XXI^e siècle, néanmoins, cette Bible est davantage utilisée comme un bréviaire –un recueil de formules, d'incantation et de prières. La référence brandienne est un exercice quasi obligé de l'étudiant en restauration, un peu comme la *Campanella* de Paganini ou de Liszt pour un instrumentiste. Pareillement, on décèle souvent plus de virtuosité que de profondeur dans l'interprétation. Les colloques internationaux organisés par Giuseppe Basile, à l'occasion du vingtième anniversaire de la mort de Cesare Brandi débouchent de leur côté sur une inflation des publications qui hypertrophient l'importance de la *Teoria*. Cela a contribué sans doute à une forme de saturation, perceptible même chez les plus fervents partisans de l'auteur.

L'influence de la *Teoria* dans un monde qui se globalise est désormais à relativiser: l'extension, la diversification du champ de la conservation-restauration et l'autonomisation des traditions de conservation, liée à des objets, des contextes et des méthodologies différentes, contribuent à la situer à une plus juste place –ce qui n'est aucunement une relégation. La pensée de Brandi demeure fondamentale: elle permet la construction, sur des bases solides, de modèles réflexifs, critiques, adaptables, y compris à l'art contemporain. Encore faut-il lui rendre son rôle original, qui est d'inspirer l'action, et non de la contraindre.

La conservation et l'art contemporain

Tous les cas pratiques de restauration abordés et traités à l'*Istituto Centrale del Restauro* (ICR) sous la direction de Cesare Brandi concernent des œuvres anciennes. Le contexte d'élaboration de la *Teoria* est clairement identifié: c'est confronté aux débris des fresques de Mantoue et Viterbe, dans l'immédiat après-guerre, que Brandi et son entourage expérimentent dans l'action une théorie et une méthodologie originales; celles-ci seront ensuite affinées par leur application à d'autres biens culturels: peintures, sculptures, objets archéologiques, architecture... Le dénominateur commun de ces objets restaurables est leur valeur patrimoniale, étroitement liée à l'art et à l'histoire. Ni à Rome, ni ailleurs dans le monde, la question de la restauration d'œuvres d'art contemporaines ne se pose encore explicitement –si ce n'est de façon occasionnelle et pour ainsi dire, anecdotique.

¹ Le prélude à cette publication est le cours *Teoria e Storia del Restauro* dispensé par Brandi en 1948-1949, à la faculté des Lettres de l'université de Rome (Brandi, 1950). Sur le rapport à l'esthétique de Brandi, l'élaboration de sa pensée depuis l'article *Il fondamento teorico del restauro* (Brandi, 1950), et enfin le texte de l'édition de 1963, voir Petrarola (1986, 1988, 2006) et Russo (2006).

Ce n'est pas faute d'intérêt, pourtant: Brandi s'intéresse de très près à la création contemporaine en tant que critique d'art. Relevons dans sa bibliographie des ouvrages monographiques sur *Morandi* (1942), *Picasso* (1947), le volumineux *Burri* (1963); notons encore des ouvrages d'analyse, tels que *La fine dell'avanguardia e l'arte d'oggi* (1952), ou encore les *Scritti sull'arte contemporanea*, en deux tomes, parus respectivement en 1976 et 1979. Dans ces ouvrages, Brandi esthéticien emploie des termes descriptifs tels que altération, dégradation, –par exemple pour les *Combustioni* de Burri, mais jamais sous l'angle de la restauration. C'est bien un critique d'art qui prend ici la plume, et non pas le fondateur de l'ICR. Le premier n'envisage jamais explicitement que l'objet de son étude puisse aboutir dans les ateliers du second. La même cécité involontaire se remarque chez Giovanni Urbani, élève de Brandi, qui occupera lui aussi la tête de la célèbre institution, et ce, jusqu'en 1983. Son intérêt pour l'art contemporain ne se traduit pas explicitement en questionnement sur la conservation-restauration de celui-ci (Urbani, 2012). Le premier Directeur de l'ICR à avoir intégré dans sa réflexion ces nouveaux patrimoines est Michele Cordaro, qui sera à la tête de l'Institut de 1995 à 2000 (Cordaro, 1994, 2005)².

Toutefois, c'est un historien de l'art qui fréquenta l'ICR et connut personnellement Brandi, le restaurateur allemand Heinz Althöfer qui a joué un rôle précurseur en matière de restauration d'art contemporain (tant sur le plan théorique que pratique). Althöfer avait suivi un cursus en psychologie et en philosophie avant de se former à la restauration au Doerner Institute de Munich; il effectua ensuite des stages à l'ICR, à l'ICCROM, à l'IRPA, à Vienne, au Louvre, au Capodimonte avant de s'installer à Düsseldorf et d'être nommé restaurateur du *Kunstmuseum*. Confronté à l'art moderne et contemporain, il fonda, avec le soutien de la firme Henkel et l'aide de ses laboratoires, le *Restaurierungszentrum der Landeshauptstadt Düsseldorf*³. Son expertise et sa capacité à communiquer en plusieurs langues contribuèrent à en faire une figure incontournable des colloques sur la conservation d'œuvres contemporaines⁴. Dès les années 60 et 70, il publia des ouvrages et des articles séminaux (Althöfer, 1960, 1970, 1977, 1981, 1990).

Il faut néanmoins attendre les deux dernières décennies du XXe siècle pour que, dans la littérature scientifique, la question de la conservation-restauration de l'art contemporain surgisse de façon récurrente, avec ses problématiques particulières, liées à des formes inusitées (installations, performances), des matériaux spécifiques (organiques, synthétiques, plastiques), un rapport différent au temps, à la pérennité, à la production (régime allographique, autographique, art conceptuel, etc). Si l'ouvrage novateur *Modern Art: who cares* (proceedings de 1997) (Hummelen and Sille, 1999) fait date, il ne faut pas oublier que l'Italie, a, en matière de conservation de l'art contemporain, apporté plus d'une pierre à l'édifice. On retiendra ainsi le colloque de Turin, précurseur en Europe, *Il restauro del contemporaneo. Castello di Rivoli, Museo di Arte Contemporaneo, 16-17 ottobre 1987* (Mundici and Rava, 2013), le symposium international *Conservazione e restauro dell'arte contemporanea* (Righi, 1992), le *Colloquio sul restauro dell'arte moderna e contemporanea* (Angelucci, 1994), enfin, le *Convegno internazionale Conservazione e restauro dell'arte contemporanea* de 1996 (Di Martino, 2005). Notons qu'en Amérique du Nord, le *Symposium international sur la conservation de l'art contemporain*, qui s'était tenu lors du 100e anniversaire de la Galerie

² A noter encore que Michele Cordaro, à l'époque surintendant du patrimoine historique et artistique des provinces de Mantoue, Brescia et Crémone –poste qu'il occupa avant la direction de l'Institut National des Arts Graphiques (1988-1994) et de l'ICR (1994-2000) – fit une courte communication, assez générale –une page et demie– au colloque de Turin, en 1987 (Cordaro, 2013: note 4); les communications, retrouvées par Maria Cristina Mundici et Antonio Rava, ont été publiées en 2013 (Mundici and Rava, 2013). Pour l'engagement actuel de l'ISCR, en matière d'art contemporain, voir les cas d'étude abordés par De Cesare (2013).

³ Pour les détails biographiques, voir Althöfer (2011). Sur le rôle d'Althöfer dans le contexte théorique, voir notamment Santabárbara (2016).

⁴ Cf. *Networks History Project*, Centre ConnecTheo, Université de Liège.

nationale du Canada, en 1980 avait également ouvert la voie à une réflexion pragmatique, incluant les questionnaires d'artistes, le rôle du restaurateur conseiller des artistes, les pièces de rechange, et bien sûr, la problématique des matériaux (*National Gallery of Canada and International symposium on the conservation of contemporary art* (1980)⁵. Althöfer y était présent.

La première décennie du XXI^e siècle voit une recrudescence de publications en relation avec la conservation de l'art contemporain, faisant la part belle aux études de cas et à la matérialité. C'est d'ailleurs l'objectif poursuivi par le nouveau groupe ICOM-CC, *Modern materials and contemporary art*, qui voit le jour en 1998 grâce à la fusion de deux groupes distincts. En 2004 paraît *Touching Vision*, un recueil d'essais sur la théorie de la restauration et la perception de l'art, d'Hiltrud Schinzel, qui collabora longtemps avec Althöfer (Schinzel, 2004). *Theory and practice in the conservation of modern and contemporary art: reflections on the roots and the perspectives*, édité par Ursula Schädler-Saub et Angela Weyer, rassemble les actes d'un symposium international qui s'est tenu à Hildesheim en 2009. Un volet *Theoretical principles* accueille des articles réflexifs ou prospectifs sur la théorie⁶ (Schädler-Saub and Weyer, 2010). *Innovative approaches to the complex care of contemporary art*, édité par Iwona Szmelter et Natalia Andrzejewska (Szmelter and Andrzejewska, 2012) fait également la part belle à la réflexion théorique. Deux ans plus tard, deux autres colloques se tiennent sur le sujet de la restauration de l'art contemporain, l'un à Paris *L'art contemporain mis à nu par ses restaurateurs* (à paraître), l'autre à Glasgow *Authenticity in transition* (Hermens and Robertson, 2016). Si les études de cas y sont majoritaires, quelques articles théoriques y trouvent place. Il en va de même pour les grands colloques internationaux tels qu'IIC (*Saving the Now*, 2016) et ICOM-CC (*Linking past and future*, 2017).

Pour être complet enfin, il faut noter encore la dynamique instaurée par le projet de recherche *New strategies in the conservation of contemporary art* mené aux Pays-Bas entre 2009 et 2015, sous la direction de Renée Van de Vall; y a fait suite le projet *New approaches in the conservation of contemporary art*, ponctué par le symposium *Bridging the gap. Theory and practice in the conservation of contemporary art* (March 2019).

Dans ce bouillonnement de la fin du XX^e siècle et du début du XXI^e, la spécificité des œuvres contemporaines, leur apparente divergence par rapport aux objets classiques de la restauration a pu donner à penser à certains que la *Teoria*, antérieure ou tout juste concomitante à l'efflorescence de l'art contemporain, était en quelque sorte «périmée». Mais une théorie est d'abord un outil, et, avant de le mettre au rebut, il faut se poser la question de son adéquation à la tâche, de son éventuelle adaptabilité, et, surtout, de l'habileté de celui qui l'utilise.

L'«outil» théorique et l'art contemporain

Lorsqu'on discute avec des restaurateurs, c'est précisément la diversité, l'hétérogénéité des œuvres contemporaines qui semble les décourager d'utiliser l'outil théorique; obnubilés par les problèmes liés à la conservation de la matière (une matérialité, il faut le concéder, souvent atypique et problématique), ou par l'importance du concept et de l'immatériel coextensif au support, ils sont en peine de trouver des points de comparaison ou de référence. Qu'y a-t-il de similaire en effet, entre une performance de Marina Abramovic, une œuvre de Ai Wei Wei, une installation de Christo, une production de Kapoor, une œuvre de Hockney ou encore d'Olafur Eliasson? Entre une robe en viande (*Vanitas: robe de chair pour albinos anorexique*) de Jana Sterbak et *Primavera* de Botticelli? *Away from the flock* de Damien Hirst et l'*Agneau mystique*? *Tree* de Paul McCarthy et le *David* de Michel-Ange?

⁵ Aux États-Unis, on peut encore souligner le workshop qui s'est tenu à Richmond, Virginie, en 1990 (Frederick R. Weisman Foundation, 1991).

⁶ Avec notamment des contributions de Salvador Muñoz-Viñas, Cornelia Weyer, Iwona Szmelter, Michaël von der Goltz, Ursula Schädler-Saub et Francesca Valentini.



BANG. Ai Weiwei, Biennale de l'art de Venise, 2013. *Image: ©AiWeiWei.*



L'ADORATION DE L'AGNEAU MYSTIQUE. Détail. Van Eyck. *Image: Domaine public.*



ALLÉGORIE DU PRINTEMPS
Détail. Sandro Botticelli, 1478 à 1482.
Galeries des Offices, Florence.
Image: Domaine public.

Chacune de ces œuvres semble présenter une problématique nouvelle, échapper au connu, au défini, au « déjà envisagé ». Et pourtant ! Toutes ont un point commun : toutes sont reçues comme des œuvres d'art. Toutes appartiennent à cette catégorie d'objets particuliers que la *Teoria del restauro* s'attache à comprendre, à définir, dans un vocabulaire et avec des concepts parfois difficiles. Reconnaître cette difficulté comme inhérente au sujet est inviter à la dépasser. Parce que le restaurateur, en restaurant la matière est celui qui permet à l'œuvre d'art de se manifester encore comme œuvre d'art, appréhender ce qu'*est*, sur le plan ontologique, une œuvre d'art est pour lui essentiel. A tout le moins, il lui faut comprendre la nature ambiguë de l'objet qu'il traite, pour mieux comprendre les implications de son intervention.

Ceux qui cherchent en la *Teoria*, ou plus largement, en toute théorie, une méthodologie, se trompent de quête. Mais ceux qui cherchent à résoudre les paradoxes d'une œuvre d'art, et en particulier son rapport au temps, continueront à y trouver l'inspiration pour des interventions sensibles et novatrices (Brunel, 2009).

La *Teoria* de Brandi et la restauration de l'art contemporain

L'apport spécifique de la *Teoria* de Brandi à la restauration d'art contemporain a fait, au XXI^e siècle, l'objet de quelques articles, dont les publications de Francesca Valentini (2008), Sebastiano Barassi (2009), Carlota Santabàrbara Morera (2016) ; la *Teoria* a encore été exploitée, avec plus ou moins de bonheur, dans des études de cas (Gesché-Koning et Périer-d'Ieteren, 2008 ; Stefanaggi et Hocquette, 2009 ; De Cesare, 2013) ; mais qu'on explore les preprints des plus récents colloques internationaux, IIC (*Saving the now*, 2016), ou du groupe *Modern Materials and Contemporary Art* d'ICOM-CC, la référence brandienne se fait rare. Notons toutefois que les colloques explicitement consacrés à la théorie, comme *Construir teoría*, tenu à Mexico en 2011 et 2013 (Magar y Schneider, 2018), ou encore le symposium international *Teorías e historia de la conservación*, toujours à Mexico, en 2018, lui font toujours large place, mais cela reste une singulière exception, et l'accent est le plus souvent mis sur l'histoire de la réception⁷.

Quelle est la leçon de cette relative indigence ? Ce n'est pas la péremption de la pensée brandienne, mais le recul ou parfois même la fin d'une médiation de cette même pensée, au sein des enseignements de la conservation-restauration. L'hyperspécialisation des pratiques et l'importance croissante des matières scientifiques laissent de moins en moins de place à une réflexion théorique, pourtant au cœur de la démarche empirique, au sens philosophique du terme⁸.

Rappelons que dès la conception de l'*Istituto Centrale del Restauro*, à la fin des années 30, Brandi prévoit qu'il n'y aurait pas de cours théoriques (ni « culturels », ni « scientifiques ») qui ne soient liés à la pratique⁹. C'est bien ce que décrit par ailleurs la première génération des étudiants de l'*Istituto*, celle qui bénéficia directement de ses leçons. Il en va de même pour les années 60 et 70. L'attachement à la « leçon originale » de la *Teoria*, publiée entretemps, n'existe pas ; celle-ci est expliquée, comme le rapportent des témoins de l'époque¹⁰ en relation avec la pratique, dans le bouillonnement interdisciplinaire de l'ICR et de l'ICCROM.

⁷ Voir notamment les communications de Valérie Magar et Beatriz Mugayar Kühl (à paraître).

⁸ Nous nous référons ici à la pensée de Francis Bacon, John Locke et David Hume.

⁹ « De même qu'il n'y aura pas d'enseignement théorique sans exercice pratique ; il n'y aura pas d'exercice pratique sans enseignement théorique » Brandi (2007 : 270).

¹⁰ E.a. Anne van Grevenstein, Jukka Jokilhto.

Les étudiants sont donc formés à la théorisation plutôt qu'à la *Teoria*: entendons par là qu'ils sont constamment sollicités dans un mouvement dialectique, confrontant le principe et le cas. Ceci apparaît clairement dans l'approche des Mora, ou encore d'Althöfer¹¹. Eux-mêmes deviendront les médiateurs inspirés de la pensée de Brandi. Leur secret, pour la transmission aux étudiants? La répétition inlassable, l'explication réitérée¹².

Si les premières traductions de la *Teoria* sont partielles (cf. version espagnole conservée à Mexico, décrite par Valérie Magar), ou les extraits traduits en français dans le numéro spécial de *Recherches Poétiques* (Giusto, 1995) c'est parce qu'elles fournissent des éléments de compréhension jugés suffisants, des éléments exploitables dans le contexte du moment.

Lorsque le contexte change, se diversifie, s'ouvre à d'autres réalités, le travail de théorisation selon les principes de la philosophie empiriste (partant du cas, pour préciser le principe) a à se poursuivre. Or, la pensée de Brandi ne s'arrête pas à la publication de la *Teoria*. Affinant son approche, il publie d'autres écrits esthétiques d'importance majeure: *Le due vie* (1966) et *Teoria generale della critica* (1974). Ces apports postérieurs ne peuvent être ignorés.

C'est d'ailleurs le premier de ces deux ouvrages majeurs que Paul Philippot choisira de traduire en français, avec une finalité pédagogique (Brandi, 1989); il discerne d'emblée l'importance conceptuelle et les développements approfondis de ce texte, postérieur à la *Teoria*. Brandi y passe en revue les grands courants contemporains, d'un pragmatiste tel Dewey à Barthes, Eco, Levi-Strauss, pour mieux démontrer la pertinence de son approche, esquissée dès la fin des années 40. Les exemples choisis dans *Le due vie* sont largement empruntés à l'art contemporain. Ils illustrent éloquemment les développements antérieurs de la pensée brandienne (Brandi, 1945). On y retrouve bien évidemment la distinction entre «flagranza», immanence de l'œuvre, liée au temps et à la matérialité, et son «astanza», sa révélation transcendante, dans la conscience.

Retour sur les temps de l'œuvre

La *Teoria*, qui a éclairé la conservation-restauration des œuvres d'art classique, est souvent réduite à des axiomes (dont la définition de la restauration comme acte de reconnaissance). Ce que j'appellerai le «verniz brandien» (le minimum de connaissance à son sujet) se résume la plupart du temps pour les conservateurs à la discussion des deux instances (improprement qualifiées de «valeurs»): l'instance esthétique et l'instance historique.

Les œuvres contemporaines peuvent bien évidemment répondre à cette double approche, même si la dimension historique d'une œuvre récente paraît à d'aucuns un concept assez flou. Mais quoi qu'en disent certaines définitions hâtives, l'art contemporain n'est pas l'art d'aujourd'hui: il a déjà l'épaisseur d'hier, temps de sa conception, auquel s'ajoute le temps de son installation, de son exposition, de ses réceptions. L'art contemporain se patine. L'art contemporain tombe en ruine. Ces œuvres, comme les œuvres du passé, peuvent perdre leur «épiphanie», pour employer un terme cher à Brandi.

Pourtant, alors qu'émerge un intérêt spécifique –et des formations– pour le *Time-based media art*, la clé de lecture brandienne sur les temps de l'œuvre est peu –ou carrément pas– exploitée dans le domaine anglo-saxon et néerlandais. Ainsi, il est symptomatique qu'une des plus brillantes représentantes de ces deux écoles, Hannah Hölling, consacre en 2017

¹¹ Selon le témoignage de C. Périer D'leteren, Paul Philippot avait projeté, et commencé, la traduction d'un ouvrage d'Althöfer qu'il trouvait extrêmement intéressant pour ses cours. Il n'a pas mené ce projet à terme, vu la difficulté de traduction.

¹² Témoignage personnel d'Annie Philippot-Reniers, épouse de Paul Philippot et sa compagne à Rome pendant de longues années. C'est un témoin privilégié et impliqué dans le bouillonnement intellectuel de l'époque, et sa conversation est sur plus d'un point très éclairante.

un article à *Time and conservation*, mais n'y cite Brandi que rapport à sa définition de l'acte restauratif (Hölling, 2017). Sa thèse, remaniée et publiée sous le titre *Paik's virtual archive. Time, change and materiality in media art*, ne lui fait guère plus de place –deux citations sur l'ensemble du volume, renvoyant au même axiome emprunté à la *Teoria* dans sa traduction anglaise de 2005¹³ (Hölling, 2017).

Le chapitre 6 s'intitule *Time and conservation*, et convoque De Duve, Deleuze et Bergson pour corriger la vision du temps de la «conservation traditionnelle», présumée linéaire, et centrée sur la quête de l'état original et de l'authenticité. Cette «conservation traditionnelle» semble tout droit sortie du XIXe siècle (Viollet-le-Duc et Ruskin sont cités), et ignorer des pans entiers de la réflexion théorique et de la pratique antérieures à Muñoz-Viñas (2005) ou Barbara Appelbaum (2007).

On y trouve ainsi des assertions telles que «The concepts of time that inform conservation have not been articulated clearly but are implicit in the rules and theories of traditional conservation» (Hölling, 2017: 96). L'autorité convoquée pour asseoir cette vérité surprenante est le conservateur Albert Albano, dans un texte de... 1988, qui traite des retouches d'œuvres contemporaines très spécifiques¹⁴. Hölling affirme sans ambages que «the attempt to 'lock a work' can be explained in part by the Brandian separation of the time of creation from the 'moment' when an observer recognizes in an artwork an interval of historical time» (Hölling, 2017: 96). Une incursion dans les articles d'Althöfer, le plus brandien des restaurateurs d'art contemporain, aurait pu corriger cette interprétation, et démontrer par la même occasion la préoccupation constante, centrale, du rapport au temps en restauration.

Comme l'a vu et compris le restaurateur allemand, tant dans la *Teoria* que dans *Le due vie* Brandi distingue très clairement la reconnaissance de l'œuvre d'art, dans sa manifestation transcendante, et sa perception dans le temps «historique». Mieux: dans ses études de cas, il souligne le danger de confondre la manifestation de l'œuvre d'art transcendante avec le «temps temporel qui accueille dans son flux l'œuvre d'art achevée et immuable» (Brandi, 2001, 47) (entendre: immuable dans sa révélation à la conscience, en tant qu'œuvre d'art). Et il poursuit, par rapport à l'œuvre d'art contemporaine:

La confusion entre le temps extra-temporel ou interne de l'œuvre d'art et le temps historique de l'observateur devient beaucoup plus grave et dangereuse quand elle se produit –et c'est presque toujours le cas– pour les œuvres de l'actualité dans laquelle nous vivons. Pour celles-ci paraît légitime et inévitable cette consubstantialité avec les aspirations, les objectifs, la moralité, la socialité de l'époque ou d'une fraction de celle-ci; légitime, mais non péremptoire, uniquement si elle est ressentie par l'artiste comme prémisse à la caractérisation symbolique de l'objet (Brandi, 200: 47).

Pour Hannah Hölling, la «sous-estimation de la valeur du temps en conservation» (Hölling, 2017: 109) fait donc l'objet d'une invitation à repenser le temps au sein de cette même conservation, comme n'étant pas linéaire –suivant en cela l'autorité de Salvador Muñoz-Viñas (2005: 105). Aucune référence directe ou indirecte au chapitre 4 de la *Teoria* de Brandi –dont

¹³ Les deux citations de Brandi redisent sa conception de la restauration, comme «moment méthodologique de reconnaissance de l'œuvre d'art».

¹⁴ Albano n'est pas cité dans son texte original, mais d'après la republication dans Stanley-Price *et al.* (1996).

l'intitulé *Temps, œuvre d'art et restauration* contredit ce supposé désintérêt. L'essai *Du neuf sur du vieux* qui fournit des développements éclairants sur le rapport au temps, peut induire lui aussi, y compris pour l'art contemporain, des réflexions certes moins «traditionnelles».

Loin de moi l'idée de considérer la pensée brandienne comme une matrice incontournable. Il est absolument légitime de sortir d'un système qu'on juge inadéquat. Mais encore faut-il, avant de le disqualifier, en explorer les potentialités sans en méconnaître les aspects fondamentaux. La conception du temps est au cœur du système brandien, et ses implications pour la restauration, en particulier celle de l'art contemporain, n'ont tout simplement pas été exploitées.

La faute n'est pas à l'instrument, mais à ceux qui l'utilisent.

Comprendre Brandi pour penser plus loin (et autrement?)?

Ce qui fonde la vision brandienne de l'œuvre d'art, c'est la phénoménologie.

Pour Brandi, l'artiste tend à formuler, exprimer, créer quelque chose qui est en lui; il ne peut le manifester en dehors de lui que par la mise en œuvre de moyens matériels. C'est par le biais de cette matérialité que le spectateur reçoit, perçoit ce «quelque chose» qui est l'œuvre. La matière n'en est que le véhicule.

L'art n'est pas un langage. L'art n'est pas un système de communication. L'art est le lieu d'une expérience hors du temps, d'un détachement de la réalité, de la part de l'artiste comme du récepteur. L'art, l'œuvre d'art, c'est ce moment de suspension hors du monde —ce que Gérard Genette désignera plus tard comme l'aspect transcendant de l'œuvre (Genette, 1994).

L'axiome brandien: «on ne restaure que la matière» découle de cette conception: la matière est le support d'une expérience, et le restaurateur a pour tâche de permettre à l'objet matériel de continuer à jouer son rôle de vecteur.

Sauf que, si l'art en tant qu'expérience¹⁵ est «hors du temps», la matérialité qui permet cette expérience est, elle, bien inscrite dans le temps. Plus exactement, notera Brandi, l'œuvre est inscrite dans LES temps:

- Le temps de la création, par l'artiste (irréremdiablement révolu, et qu'il est vain de chercher à retrouver, ce serait une imposture).
- LES temps de réception de l'œuvre —c'est-à-dire chacun des moments, depuis sa création, où l'œuvre a «touché» une conscience, a été reconnue, expérimentée comme œuvre. Cette juxtaposition de moment fait une durée. Le restaurateur n'a, objectivement, pas le droit de «choisir» un moment de ce flux, car cela revient à figer la matérialité de l'œuvre dans un moment déterminé subjectivement (et tout aussi révolu que le moment de la création).
- Le temps de la réception dans la conscience, *hic et nunc*, ici et maintenant. En fait, le présent est le seul lieu légitime d'intervention, pour le restaurateur, qui a à garantir que l'œuvre puisse encore se manifester à la conscience, demain.

L'expérience de l'œuvre est transcendante (hors du temps, hors de la réalité physique);

¹⁵ Titre d'un ouvrage de Dewey, auquel Brandi emprunte une citation dans sa *Teoria* (Dewey, 1934).

l'œuvre, telle qu'elle se présente et se transmet au futur, est immanente (dans le temps, dans le réel, dans l'objet physique). Elle possède également son propre « temps intérieur », ce que Brandi définit comme le rythme. Le restaurateur ne restaure pas l'expérience; il restaure son support. Et j'ajouterai, pour concrétiser la réflexion en matière de conservation-restauration d'art contemporain: il restaure les *moyens* qui permettent un *effet*, celui-ci suscitant l'expérience (Verbeeck, 2018).

Dans le texte *Le neuf sur le vieux*, qui s'intéresse à la problématique de l'intervention contemporaine sur l'ancien, Brandi précise: « avec les arts figuratifs, nous nous trouvons (...) devant une œuvre qui est également le *medium* au travers lequel on la perçoit. Ainsi, toute intervention réalisée sur cette œuvre devient une intervention sur la manière de la transmettre dans le temps » (Brandi, 2007: 88). Pour comprendre la problématique des ajouts, poursuit Brandi, soit on l'aborde sous un angle philologique, comme un texte, où chaque ajout est considéré comme une interpolation; soit, on l'aborde sous l'angle du créateur.

*D'un côté, le critique intime l'ordre de ne pas altérer l'œuvre, de l'autre, l'artiste prétend la reprendre, l'augmenter et la continuer (...). La première attitude considère l'œuvre d'art telle que nous l'a transmise le temps passé, et c'est à travers sa structure même que nous cherchons à en retrouver les différentes phases; la seconde consiste à ramener l'œuvre d'art à l'état d'objet auquel nous entendons donner une nouvelle formulation partielle ou totale. Dans le premier cas nous considérons l'œuvre d'art historiquement comme une unité ou un ensemble artistique historique; dans le deuxième, nous la considérons, totalement ou en partie, comme une chose en évolution *in fieri*, que nous pouvons perpétuer, augmenter ou développer [C'est nous qui soulignons]¹⁶ (Brandi, 2007: 89).*

Certes, la hardiesse de ce propos que n'aurait pas démenti Cosgrove (1994) va être tempérée par les modulations et restrictions que pose Brandi; si les interpolations d'un texte n'engendrent pas l'altération irréversible de « l'instrument d'origine » de transmission, l'intervention sur l'œuvre d'art, quant à elle, modifie celle-ci dans son mode d'expression. Aussi, poursuit Brandi, « toute intervention qui modifie ou altère l'aspect historique doit pouvoir s'expliquer autrement qu'en fonction d'un goût ou d'un choix personnel » (Brandi, 2007: 90) – ce qui semble bien évidemment le cas pour nombre d'interventions contemporaines, où l'obsolescence, par exemple, contraint à des choix de nécessité. L'exemple cité par Olivier Steib, de la restauration de l'œuvre de Jenny Hölzer en fournit un excellent exemple (Steib, 2018).

La formulation de l'œuvre comme « *in fieri* » convient particulièrement aux formes contemporaines, où les installations et performances sont autant de versions offertes à l'expérience esthétique – et comme telles, toutes authentiques. Les tentatives d'enregistrer les variations lors des expositions, selon un schéma biographique (Van de Vall *et al.*, 2011) dans une optique de conservation, n'ont dans cette perspective qu'un intérêt secondaire. Elles enregistrent l'occurrence matérielle de l'œuvre d'art, son immanence. Ce peut avoir un intérêt pour l'histoire ou l'histoire de l'art, mais fige de facto l'œuvre dans une dimension historique qui est parfois totalement étrangère à l'intention de l'artiste... et qui devrait l'être pour le conservateur-restaurateur.

¹⁶ Brandi défend le maintien des additions antérieures à 150 ans. Ce n'est qu'au XIXe siècle que les monuments (au sens large, donc incluant les œuvres d'art) sont considérées comme des « formes historiquement closes ». Une fois que l'œuvre est entrée dans ce nouveau paradigme (historique), il n'est plus possible d'admettre l'intervention sur l'œuvre – comme cela se fit par exemple à l'époque renaissance ou baroque –, dans une perspective d'intégration à l'esthétique contemporaine, produisant une nouvelle unité (Brandi, 2007). Mais l'œuvre contemporaine relève-t-elle de cette conscience historique? Cela reste à discuter. Nombre d'artistes contemporains vivants s'érigent contre cette conception.

Pourquoi? Parce que, répétons-le, le rôle du conservateur-restaurateur est de permettre la manifestation de la transcendance de l'œuvre, ce «quelque chose», cette «expérience» dans la conscience qui emporte le spectateur hors du temps, précisément. Son intervention sur la matière ne vise pas à ressusciter une expérience passée, mais présente. Il ne peut y avoir d'expérience de l'œuvre d'art qu'*au présent*.

Le conservateur-restaurateur n'est pas un entomologiste, épinglant un papillon mort —l'expérience passée d'une œuvre d'art passée: il est celui qui veille à la conservation du cocon, de la chrysalide de l'expérience esthétique.

Brandi est mort, vive Brandi

J'ai commencé à enseigner Brandi à des étudiants en conservation, voici près de 25 ans; ce fut d'abord avec circonspection —et sans sympathie particulière. Un de mes premiers articles sur Brandi connut une publication tronquée: l'expression de certaines réticences avait été perçue comme un crime de lèse-majesté. Un des plus fins connaisseurs de Brandi, Georges Brunel, m'invita à approfondir la pensée brandienne (Brunel, 2009), tout comme, peu après, Paul Philippot (2010), qui m'incita à lire Brandi en dehors de la *Teoria*.

Cet approfondissement est une tâche exigeante —parfois rebutante. Néanmoins, je ne m'y suis jamais appliquée sans fruit. Brandi n'est pas «ma» référence unique. Il est l'un de ceux qui m'ont appris à théoriser, c'est-à-dire, à envisager les problèmes à un certain degré de généralité, pour échapper à la tyrannie du cas par cas. La familiarité avec ses œuvres ouvre à l'intelligence de Genette et d'Eco, les penseurs que je considère peut-être comme les plus porteurs, en termes de réflexion actuelle sur la conservation-restauration.

La publication tardive des traductions intégrales de la *Teoria* a peut-être eu un effet inattendu sur l'enseignement de la pensée de Brandi: celui de figer une leçon dans un texte, au détriment d'un esprit. Les avancées de l'esthétique phénoménologique, l'émergence d'autres noms et courants porteurs séduisent aujourd'hui davantage les jeunes doctorants, qui ne sont plus, faute de médiateurs inspirés, confrontés à sa pensée: d'où, des raccourcis, des contresens, et une critique pas toujours pertinente quant à l'évaluation de son apport.

Quelle leçon tirer de ce constat? Il faut revenir aux fondamentaux: c'est-à-dire, à une confrontation de la théorie à la pratique, au cœur des ateliers où l'on forme les restaurateurs de demain. La théorie, ce n'est pas un exercice de style, un passage imposé, le lieu où démontrer quelque hardiesse ou virtuosité de l'esprit. La théorie est au service de la restauration comme acte critique: elle est l'étalon du jugement libre et éclairé du conservateur-restaurateur. Et c'est pour ce motif qu'il a à apprendre, pendant sa formation, à forger ses outils. Autrement dit, il a à aiguiser sa capacité de réflexion comme on aiguisé un scalpel, et à polir la théorie, pour qu'elle reflète mieux la réalité.

*

Références

- Althöfer, Heinz (1960) "Einige Probleme der Restaurierung moderner Kunst", *Das Kunstwerk* 14 (5-6): 51-59.
- Althöfer, Heinz (1970) "The Düsseldorf restoration studio", *Studies in Conservation* 15 (3): 223-225.
- Althöfer, Heinz (1977) "Notizen zur Maltechnik und Restaurierung moderner Kunstobjekte Fortsetzung 5 und Schluss", *Maltechnik/Restaura* (3): 186-192.
- Althöfer, Heinz (1981) "Historical and ethical principles of restoration", in: *ICOM Committee for Conservation 6th triennial meeting, Ottawa, 21-25 September 1981. Preprints*, ICOM, Paris, p. 4.
- Althöfer, Heinz (1990) "L'art contemporain et la restauration", *Annales d'histoire de l'art et d'archéologie* (12): 147-154.
- Althöfer, Heinz (2011) "Interview mit Bettina Schwabe und Cornelia Weyer", *Beiträge zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut* (1): 68-79.
- Angelucci, Sergio (a cura di) (1994) *Arte contemporanea, conservazione e restauro: contributi al "Colloquio sul restauro dell'arte moderna e contemporanea"*, Fiesole, Nardini.
- Appelbaum, Barbara (2007) *Conservation treatment methodology*, Butterworth-Heinemann, Leipzig.
- Ashley-Smith, Jonathan (2008) "Theory follows practice", in: Giuseppe Basile (ed.), *Il pensiero di Cesare Brandi dalla teoria alla pratica: a 100 anni dalla nascita di Cesare Brandi: atti dei seminari di München, Hildesheim, Valencia, Lisboa, London, Warszawa, Bruxelles, Paris - Cesare Brandi's thought from theory to practice: the centenary of the birth of Cesare Brandi: acts of the seminars of München, Hildesheim, Valencia, Lisboa, London, Warszawa, Bruxelles, Paris*, Il Prato, Associazione Giovanni Secco Suardo, Saonara, Lurano, pp. 189-193.
- Barabant, Gilles et François Trémolières (eds.) (à paraître) *L'art contemporain mis à nu par ses restaurateurs: actes de la journée d'études organisée avec le C2RMF à l'INHA, Paris, 4 octobre 2013*, C2RMF, Paris.
- Barassi, Sebastiano (2009) *Dreaming of a universal approach: Brandi's Theory of Restoration and the conservation of contemporary art*, Paper presented at the seminar Conservation, dilemmas and uncomfortable truths, London, 24 September 2009 (<http://www.icom-cc.org/54/document/dreaming-of-a-universal-approach-brandis-theory-of-restoration-and-the-conservation-of-contemporary-art/?id=777#XHvygtGCGu4>) (consulté le 7 février 2019).
- Basile, Giuseppe (a cura di) (2008) *Il pensiero di Cesare Brandi dalla teoria alla pratica: a 100 anni dalla nascita di Cesare Brandi: atti dei seminari di München, Hildesheim, Valencia, Lisboa, London, Warszawa, Bruxelles, Paris - Cesare Brandi's thought from theory to practice: the centenary of the birth of Cesare Brandi: acts of the seminars of München, Hildesheim, Valencia, Lisboa, London, Warszawa, Bruxelles, Paris*, Il Prato, Associazione Giovanni Secco Suardo, Saonara, Lurano.
- Basile, Giuseppe and Silvia Cecchini (eds.) (2011) *Cesare Brandi and the development of modern conservation theory: international symposium, New York, October 4, 2006*, Il prato, Associazione Giovanni Secco Suardo, Saonara, Lurano.
- Brandi, Cesare (1942) *Morandi*, Le Monnier, Firenze.
- Brandi, Cesare (1945) *Carmine o della pittura*, Scialoja, Roma.
- 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*, Edizioni della Meridiana, Milano.
- Brandi, Cesare (1963) *Teoria del restauro*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- Brandi, Cesare (1963) *Burri*, Editalia, Roma.
- Brandi, Cesare (1966) *Le due vie*, Laterza, Bari.
- Brandi, Cesare (1974) *Teoria generale della critica*, Einaudi, Torino.
- Brandi, Cesare (1976) *Scritti sull'arte contemporanea*, Einaudi, Torino.
- Brandi, Cesare (1979) *Scritti sull'arte contemporanea II*, Einaudi, Torino.
- Brandi, Cesare (1989) *Les deux voies de la critique*, trad. Paul Philippot, Marc Vokar Editeur, Bruxelles.
- Brandi, Cesare (1995) *Il restauro: teoria e pratica*, Editori Riuniti, Roma.

- Brandi, Cesare (2001) *Théorie de la restauration*, trad. Colette Déroche, Éditions du patrimoine, Paris.
- Brandi, Cesare (2007) *Cesare Brandi: la restauration, méthode et études de cas*, trad. Françoise Laurent et Nathalie Volle, Institut national du patrimoine, Ed. Stratis, Paris.
- Brunel, Georges (2009) "Choix, valeurs, théorisation. Penser les pratiques d'aujourd'hui avec Cesare Brandi", *CeROArt. Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art* [https://journals.openedition.org/ceroart/1316] (consulté le 7 février 2019).
- Carta italiana del restauro (1972) *Carta italiana del restauro* [https://www.unirc.it/documentazione/materiale_didattico/597_2010_253_8833.pdf] (consulté le 10 janvier 2018).
- Charte de Venise (1964) *Charte internationale sur la conservation et la restauration des monuments et des sites* [https://www.icomos.org/charters/venice_f.pdf] (consulté le 19 avril 2019).
- Cordaro, Michele (1994) "Alcuni problemi di metodo per la conservazione dell'arte contemporanea", in: *Arte contemporanea: conservazione e restauro*, Nardini Editori, Fiesole, pp. 71-78
- Cordaro, Michele (2005) "L'eterogeneità dell'arte contemporanea", in: Enzo Di Martino (a cura di), *Arte contemporanea: conservazione e restauro. Atti del Convegno Internazionale (Venezia, 1996)*, Allemandi, Torino, pp. 63-64.
- Cordaro, Michele (2013) "Experience in the restoration of traditional historical materials and the problems of restoring the many materials used in contemporary art", in: Maria Cristina Mundici and Antonio Rava (eds.), *What's changing: theories and practices in the restoration of contemporary art*, Skira, Milano.
- Cosgrove, Denis E. (1994) "Should we take it all so seriously? Culture, conservation and meaning in the contemporary world", in: Wolfgang E. Krumbein, Peter Brimblecombe, Denis E. Cosgrove and Sarah Staniforth (eds.), *Durability and change: the science, responsibility, and cost of sustaining cultural heritage*, John Wiley and Sons, Chichester, pp. 259-266.
- De Cesare, Grazia (2013) "The ISCR: a methodic approach to the restoration of contemporary artwork - case studies", in: Maria Cristina Mundici and Antonio Rava (eds.), *What's changing: theories and practices in the restoration of contemporary art*, Skira, Milano, pp. 253-257.
- Dewey, John (1934) *Art as experience*, Minton, Balch & company, New York.
- Di Martino, Enzo (a cura di) (2005) *Arte contemporanea: conservazione e restauro. Atti del Convegno Internazionale (Venezia, 1996)*, Allemandi, Torino.
- Frederick R. Weisman Foundation (1991) *Conservation and contemporary art: summary of a workshop, 4-5 June 1990, Richmond, Virginia*, Frederick R. Weisman Art Foundation, Los Angeles.
- Genette, Gérard (1994) *L'œuvre de l'art*, Éditions du Seuil (Poétiques), Paris.
- Gesché-Koning, Nicole et Catheline Périer-d'Ieteren (eds.) (2008) *Cesare Brandi (1906-1988): sa pensée et l'évolution des pratiques de restauration. Actes du colloque Université Libre de Bruxelles, 25 octobre 2007*, Série spéciale des Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, Cahiers d'études X, Université Libre de Bruxelles, Bruxelles.
- Giusto, Jean-Pierre (dir.) (1995) *Recherches poétiques. Revue de la Société Internationale de Poétique*, numéro 3, Dossier L'acte restaurateur, hiver 1995.
- Glanville, Helen (2008) "Cesare Brandi, Newton and aspects of the controversies of the 1950s and 1960s at the national Gallery, London", in: *Il pensiero di Cesare Brandi dalla teoria alla pratica: a 100 anni dalla nascita di Cesare Brandi: atti dei seminari di München, Hildesheim, Valencia, Lisboa, London, Warszawa, Bruxelles, Paris - Cesare Brandi's thought from theory to practice: the centenary of the birth of Cesare Brandi: acts of the seminars of München, Hildesheim, Valencia, Lisboa, London, Warszawa, Bruxelles, Paris*, Il Prato, Associazione Giovanni Secco Suardo, Saonara, Lurano, pp. 209-216.
- Hermens, Erma and Frances Robertson (eds.) (2016) *Authenticity in transition: changing practices in art making and conservation: proceedings of the international conference held at the university of Glasgow, 1-2 December 2014*, Archetype Publications, London.
- Hölling, Hanna (2013) *RE: Paik - On time, changeability and identity in the conservation of Nam June Paik's Multimedia Installations*, PhD dissertation, University of Amsterdam, Amsterdam.
- Hölling, Hanna (2017) "Time and conservation", in: *ICOM-CC 18th triennial conference, Copenhagen* [https://www.icom-cc-publications-online.org/PublicationDetail.aspx?cid=53384c17-3c46-4c24-8917-650f145a5530] (consulté le 20 février 2019).
- Hughes, Helen (2008) "Brandi and his influence on conservation in the United Kingdom", in: Giuseppe Basile (ed.), *Il pensiero di Cesare Brandi dalla teoria alla pratica: a 100 anni dalla nascita di Cesare Brandi: atti dei seminari di München, Hildesheim,*

Valencia, Lisboa, London, Warszawa, Bruxelles, Paris - Cesare Brandi's thought from theory to practice: the centenary of the birth of Cesare Brandi: acts of the seminars of München, Hildesheim, Valencia, Lisboa, London, Warszawa, Bruxelles, Paris, Il Prato, Associazione Giovanni Secco Suardo, Saonara, Lurano, pp. 201-204.

Hummelen, IJsbrand and Dionne Sillé (1999) "Preface", in: IJsbrand Hummelen and Dionne Sillé (eds.), *Modern art, who cares?: an interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, The Foundation for the Conservation of Modern Art, Netherlands Institute for Cultural Heritage, Amsterdam, pp. 10-11

ICOM-CC (2019) *ICOM-CC Publications Online* [https://www.icom-cc-publications-online.org/] (consulté le 18 février 2019).

IIC (2016) *Saving the now: crossing boundaries to conserve contemporary works. Contributions to the Los Angeles Congress IIC, 12-16 September 2016*, Supplement 2, Volume 61, International Institute for Conservation of Historic & Artistic Works (IIC), London.

Kanter, Laurence B. (2007) "The reception and non-reception of Cesare Brandi in America", *Future Anterior: Journal of Historic Preservation, History, Theory, and Criticism* (4): 30-43.

Kühl, Beatriz M. (à paraître) "Por una lectura brandiana de Cesare Brandi en Brasil", in: *Simposio Internacional de Historia y Teorías de la Conservación*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Magar, Valerie y Renata Schneider (2018) *Construir teoría*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Magar, Valerie (à paraître) "Traducción y recepción de la *Teoría de la conservación* de Brandi en México", in: *Simposio Internacional de Historia y Teorías de la Conservación*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Mundici, Maria Cristina and Antonio Rava (ed.) (2013) *What's changing: theories and practices in the restoration of contemporary art*, Skira, Milano.

Muñoz Viñas, Salvador (2005) *Contemporary theory of conservation*, Elsevier, Oxford.

National Gallery of Canada (1980) *International symposium on the conservation of contemporary art - Symposium international sur la conservation de l'art contemporain*, National Museums of Canada, Ottawa.

Petraroia, Pietro (1986) "Genesi della teoria del restauro", *Brandi e l'estetica. Supplemento degli Annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Palermo*: lxxvii-lxxvii.

Petraroia, Pietro (1988) "Il fondamento teorico del restauro", in: "Per Cesare Brandi", atti del seminario, Roma, Università di Roma 'La Sapienza', 30 maggio - 1 giugno 1984, De Luca edizioni d'arte, Roma, pp. 51-54.

Petraroia, Pietro (2006) "Brandi, Milano e la 'modernità' negli anni Trenta", in: Maria Andaloro (a cura di), *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi. Atti del Convegno Internazionale di Studi*, Università degli Studi della Tuscia, Nardini Editore, Firenze, pp. 335-345.

Philippot, Paul (2010) "Finalement, c'est une question de conscience.... Libre entretien, en forme de postface", *CeROArt. Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art* [https://doi.org/10.4000/ceroart.2051] (consulté le 12 décembre 2018).

Righi, Lidia (a cura di) (1992) *Conservare l'arte contemporanea, La conservazione et il restauro oggi, Atti del Convegno di Ferrara 26-27 settembre 1991*, Nardini, Fiesole.

Russo, Luigi (2006) "Cesare Brandi et l'estetica del restauro", in: *La teoria del restauro nel novecento da Riegl a Brandi*, Nardini, Firenze, pp. 301-314.

Santabárbara Morera, Carlota (2016) "Heinz Althöfer, el inicio de la teoría de la restauración del arte contemporáneo", *e-rph-Revista electrónica de Patrimonio Histórico* (18): 52-69 [https://doi.org/10.30827/e-rph.v0i18.5198] (consulté le 7 février 2019).

Santabárbara Morera, Carlota (2017) "Conservation of contemporary art: a challenge for the theory of critic restoration?", in: *Conservando el pasado, proyectando el futuro, tendencias en la restauración monumental en el siglo XXI*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, pp. 293-304.

Schädler-Saub, Ursula and Angela Weyer (2010) *Theory and practice in the conservation of modern and contemporary art. Reflections on the roots and the perspectives. Proceedings of the International Symposium held 13-14 January 2009 at the University of Applied Sciences and Arts, Faculty Preservation of Cultural Heritage, Hildesheim*, Archetype, London.

Stanley-Price, Nicholas, M. Kirby Talley Jr. and Alessandra Melucco Vaccaro (eds.) (1996) *Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage*, Readings in conservation, Getty Conservation Institute, Los Angeles.

Schinzel, Hiltrud (2004) *Touching vision: essays on restoration theory and the perception of art*, Ghent University, VUB University Press, Brussels.

Stefanaggi, Marcel et Régine Hocquette (2009) *Art d'aujourd'hui, patrimoine de demain: conservation et restauration des œuvres contemporaines: 13es journées d'études de la SFIC, Paris, 24-26 juin 2009*, Section française de l'Institut International de Conservation, Champs-sur-Marne.

Steib, Olivier (2018) "La restauration problématique d'une œuvre lumineuse conceptuelle", *CeROArt. Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art* [<https://doi.org/10.4000/ceroart.5942>] (consulté le 16 avril 2019).

Szmelter, Iwona and Natalia Andejewskarz (eds.) (2012) *Innovative approaches to the complex care of contemporary art*, Archetype, London-Warsaw.

Urbani, Giovanni (2012) *Per una archeologia del presente: scritti sull'arte contemporánea*, Skira, Milano.

Valentini, Francesca (2008) "Cesare Brandi's theory of restoration: some principles discussed in relation with the conservation of contemporary art", in: Giuseppe Basile (ed.), *Il pensiero di Cesare Brandi dalla teoria alla pratica: a 100 anni dalla nascita di Cesare Brandi: atti dei seminari di München, Hildesheim, Valencia, Lisboa, London, Warszawa, Bruxelles, Paris - Cesare Brandi's thought from theory to practice: the centenary of the birth of Cesare Brandi: acts of the seminars of München, Hildesheim, Valencia, Lisboa, London, Warszawa, Bruxelles, Paris*, Il Prato, Associazione Giovanni Secco Suardo, Saonara, Lurano, pp. 76-82.

Van de Vall, Renée, Hanna Hölling, Tatja Scholte and Sanneke Stigter (2011) "Reflections on a biographical approach to contemporary art conservation", in: Janet Bridgland (ed.), *ICOM-CC 16th triennial conference, Lisbon, 19-23 September 2011: preprints*, Critério, Almada [<http://hdl.handle.net/11245/1.344546>] (consulté le 16 avril 2019).

Verbeeck, Muriel (2016) "'There is nothing more practical than a good theory': Conceptual tools for conservation practice", *Studies in Conservation* 61 (Sup 2): 233-240 [<https://doi.org/10.1080/00393630.2016.1188647>] (consulté le 16 avril 2019).

Verbeeck, Muriel (2018) "De l'intention de l'artiste à l'effet de l'œuvre. Changer l'approche en conservation?", *CeROArt. Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art* [<https://doi.org/10.4000/ceroart.6020>] (consulté le 16 avril 2019).



Versión del texto
en ESPAÑOL

Brandi y la restauración del arte contemporáneo. De un lado y del otro de la *Teoría*

MURIEL VERBEECK

Traducción de Valerie Magar

Resumen

La teorización del arte contemporáneo se presenta a menudo como un fenómeno reciente y refractario al enfoque llamado “clásico”, inspirado en Brandi. Este artículo muestra que, por el contrario, desde Althöfer la teoría de Brandi sirvió de base para numerosos enfoques exploratorios, y que una relectura atenta de secciones completas de su obra, con frecuencia desatendidas, permite aclarar las intervenciones de conservación contemporáneas.

Palabras clave: *Historia, teoría, conservación, restauración, arte contemporáneo, Brandi, tiempo, fenomenología.*

¿Referencia o reverencia?

En ocasiones se ha calificado a Brandi como “papa de la restauración”. A decir verdad, son sobre todo los europeos, y entre ellos los continentales de tradición latina, quienes le confirieron ese título: otros están lejos de mostrarle tal reverencia. En el simposio que se realizó en su honor, en Nueva York en 2006 (Basile and Cecchini, 2011), se buscaba aportar explicaciones sobre ese desdén relativo, subrayado por autores anglosajones (Kanter, 2007; Hugues, 2008); lo mismo ocurre en el que se llevó a cabo en 2008 (Basile, 2008). Sin embargo, habría que completar esos análisis, y tal vez también corregir algunas perspectivas (Ashley-Smith, 2008), para comprender mejor esa desafección.

En realidad, Brandi, en conservación-restauración, es más cercano a la figura de santo Tomás de Aquino que a la de un papa. Autor de una *Suma* —obra considerada como definitiva—, es citado con más frecuencia que con la que es leído; aquellos que lo veneran contribuyeron a la academización de su pensamiento; aquellos que lo desdeñan, a veces se han dispensado de comprenderlo. Complejo y difícilmente traducible, la mayoría de las veces se le reduce a aforismos que ni siquiera se citan en su versión original. Algunas escuelas se escudan tras su autoridad, mientras que una casuística y una escolástica contribuyen a oscurecer su pensamiento, y se pronuncian anatemas en su nombre.

Esta fosilización del pensamiento de Brandi es por completo paradójica. Como lo subrayaba Paul Philippot, quien fue su discípulo y amigo, el genio de Brandi se revela en los casos prácticos en los que arrojó luz con su reflexión, y cuyas realizaciones manifiestan una extrema flexibilidad y una gran apertura mental (Brandi, 1995). Los anatemas proferidos por unos y

otros durante la controversia de los barnices en la National Gallery contribuyeron, sin duda, a crispar las posiciones (Glanville, 2008). Pero sería injusto reducir a ese contexto polémico las posiciones e intervenciones que, de un lado y del otro, fueron mucho menos dogmáticas de lo que parece a primera vista.

Otra constatación: en la *Teoria* de Brandi sucede lo mismo que en los lechos marinos: es víctima de una sobreexplotación que la pone en peligro. Esto se debe, por una parte, a su estatus único; y por el otro, a la inflación bibliográfica de la primera década del siglo XXI.

Hablemos primero de su estatus: escrita por un reconocido esteticista y crítico de arte, la *Teoria del restauro* (Brandi, 1963) surgió en un momento crucial —la mitad del siglo XX.¹ La restauración estaba aún en el limbo, luchaba por conformarse como disciplina autónoma, no tenía ni reconocimiento ni legitimidad; las formaciones ni siquiera estaban organizadas en planes de estudio. En este contexto, los escritos del profesor, su reputación, su competencia, también, en materias todavía muy poco consideradas, suscitarían una toma de conciencia acerca de la importancia del acto restaurador. Los historiadores de arte, críticos y estetas descubren, por medio suyo, un nuevo campo epistemológico. Cuando las formaciones se desarrollan dos décadas más tarde, y evolucionan para integrarse poco a poco en los planes de estudio de enseñanza superior o universitaria, este texto, producido por un brillante universitario, conserva su estatus de referencia. La *Teoria* se considera como una especie de Biblia, un texto sagrado, el de una revelación. Por otro lado, la explotación que se hace de este texto, en documentos y cartas como la de Venecia (1964) o la *Carta del Restauro* (1972) incrementan su aura.

Sin embargo, al inicio del siglo XXI esa Biblia se utiliza mucho más como breviario —una recolección de fórmulas, conjuros y oraciones. La referencia brandiana es un ejercicio prácticamente obligado para el estudiante de restauración, un poco como la *Campanella* de Paganini o de Liszt para un instrumentista. Del mismo modo, distinguimos por lo general más virtuosismo que profundidad en la interpretación. Los coloquios internacionales organizados por Giuseppe Basile con motivo del vigésimo aniversario del fallecimiento de Cesare Brandi desembocaron, por su parte, en una inflación de publicaciones que hipertrofian la importancia de la *Teoria*. Ello contribuyó sin duda a una especie de saturación, perceptible incluso entre los más fervientes partidarios del autor.

La influencia de la *Teoria* en un mundo que se globaliza debe ahora relativizarse: la extensión, la diversificación del campo de la conservación-restauración, y la mayor autonomía de las tradiciones de conservación, vinculada a objetos, contextos y metodologías diferentes, contribuyen a situarla en un lugar más justo —lo cual no constituye de ningún modo una relegación. El pensamiento de Brandi sigue siendo fundamental: permite la construcción, sobre bases sólidas, de modelos reflexivos, críticos, adaptables, incluso al arte contemporáneo. Aun así, es necesario devolverle su papel original, que es inspirar la acción, no restringirla.

La conservación y el arte contemporáneo

Todos los casos prácticos de restauración, abordados y tratados en el *Istituto Centrale del Restauro* (ICR) bajo la dirección de Cesare Brandi, conciernen a obras antiguas. El contexto de la elaboración de la *Teoria* se identifica de manera clara: fue al confrontarse con los escombros

¹ El prelude de esta publicación es el curso *Teoria e Storia del Restauro*, impartido por Brandi en 1948-1949 en la Facultad de Letras de la Universidad de Roma. Acerca de la relación con la estética de Brandi, la elaboración de su pensamiento desde el artículo *Il fondamento teorico del restauro* (Brandi, 1950), y finalmente el texto de la edición de 1863, véase Petrarola (1986, 1988, 2006) y Russo (2006).

de los frescos de Mantua y Viterbo, en el periodo inmediato de la posguerra, que Brandi y sus allegados experimentaron en la acción una teoría y metodología originales; éstas serán después refinadas por medio de su aplicación a otros bienes culturales: pinturas, esculturas, objetos arqueológicos, arquitectura... El denominador común de esos objetos restaurables es su valor patrimonial, estrechamente vinculado con el arte y la historia. Ni en Roma, ni en ninguna otra parte del mundo, el tema de la restauración de obras de arte contemporáneas se plantea aún de manera explícita —excepto de manera ocasional y, por así decirlo, anecdótica.

Sin embargo, no es por falta de interés: Brandi se interesa de manera cercana en la creación contemporánea como crítico de arte. Destacan en su bibliografía las obras monográficas sobre *Morandi* (1942), *Picasso* (1947), el voluminoso *Burri* (1963); también deben notarse los trabajos analíticos, como *La fine dell'avanguardia e l'arte d'oggi* (1952), o bien los *Scritti sull'arte contemporanea*, en dos tomos, publicados respectivamente en 1976 y 1979. En estas obras, Brandi como esteticista emplea términos descriptivos, como alteración, degradación —por ejemplo, para las *Combustioni* de Burri—, pero nunca desde la perspectiva de la restauración. Se trata aquí, sin duda, de la pluma de un crítico de arte y no del fundador del ICR. El primero no considera jamás explícitamente que el objeto de su estudio pueda terminar en los talleres del segundo. La misma ceguera involuntaria se encuentra en Giovanni Urbani, alumno de Brandi, quien encabezaría también la célebre institución hasta 1983. Su interés por el arte contemporáneo no se traduce explícitamente en un cuestionamiento acerca de la conservación-restauración de éste (Urbani, 2012). El primer director del ICR que integró esos nuevos patrimonios a su reflexión fue Michele Cordaro, quien estaría a la cabeza del Instituto de 1995 a 2000 (Cordaro, 1994; 2005).²

Sin embargo, será un historiador del arte que frecuentó el ICR y conoció personalmente a Brandi, el restaurador alemán Heinz Althöfer, quien jugó un papel precursor en materia de restauración de arte contemporáneo (tanto en el plano teórico como en el práctico). Althöfer estudió psicología y filosofía antes de formarse en restauración en el Doerner Institute, en Múnich; realizó después estadías en el ICR, en el ICCROM, en el IRPA, en Viena, en el Louvre, en el Capodimonte antes de instalarse en Düsseldorf y ser nombrado restaurador del Kunstmuseum. Confrontado al arte moderno y contemporáneo, fundó, con el apoyo de la compañía Henkel y con la ayuda de sus laboratorios, el Restaurierungszentrum der Landeshauptstadt Düsseldorf.³ Su experiencia y capacidad para comunicarse en varios idiomas contribuyó a que se convirtiera en una figura imprescindible en los coloquios acerca de la conservación de obras contemporáneas.⁴ Desde las décadas de 1960 y 1970 publicó obras y artículos seminales (Althöfer, 1960; 1970; 1977; 1981; 1990).

Se deberá, sin embargo, esperar a las dos últimas décadas del siglo XX para que en la literatura científica la cuestión de la conservación-restauración de arte contemporáneo surja de manera recurrente, con sus problemáticas específicas vinculadas con formas inusuales (instalaciones, *performances*); materiales específicos (orgánicos, sintéticos, plásticos); una relación diferente con el tiempo, con la perennidad, con la producción (régimen alográfico, autográfico, arte conceptual, etcétera). Si bien la obra pionera *Modern Art: who cares* (actas

² Debe recordarse, también, que Michele Cordaro, en aquella época superintendente del patrimonio histórico y artístico de las provincias de Mantua, Brescia y Cremona —un puesto que ocupó antes de la dirección del Instituto Nacional de Artes Gráficas (1988-1994) y del ICR (1994-2000)— presentó una ponencia corta, bastante general —una página y media— en el coloquio de Turín, en 1987 (Cordaro, 2013: nota 4); las ponencias, descubiertas por Maria Cristina Mundici y Antonio Rava, se publicaron en 2013 (Mundici and Rava, 2013). Acerca del compromiso actual del ISCR, en materia de arte contemporáneo, véanse los estudios de caso abordados por De Cesare (2013).

³ Para los detalles bibliográficos, véase Althöfer (2011). Sobre el papel de Althöfer en el contexto teórico, véase en especial Morera (2016).

⁴ Cf. *Networks History Project*, Centre ConnecTheo, Université de Liège.

de 1997) (Hummelen and Sille, 1999) fue un hito, no hay que olvidar que Italia, en materia de conservación del arte contemporáneo, ha contribuido de manera significativa. Recordaremos así el coloquio de Turín, precursor en Europa, Il restauro del contemporaneo. Castello di Rivoli, Museo di Arte Contemporaneo, 16-17 ottobre 1987 (Mundici and Rava, 2013); el simposio internacional Conservazione e restauro dell'arte contemporanea (Righi, 1992); el Colloquio sul restauro dell'arte moderna e contemporanea (Angelucci, 1994); y finalmente, el Convegno internazionale conservazione e restauro dell'arte contemporanea de 1996 (Di Martino, 2005). Notemos que América del norte, con el Symposium international sur la conservation de l'art contemporain, que se llevó a cabo con motivo del 100 aniversario de la Galería Nacional de Canadá, en 1980, también abrió la vía a una reflexión pragmática, incluyendo los cuestionarios de los artistas, el papel del restaurador como consejero de los artistas, las piezas de recambio y, por supuesto, la problemática de los materiales (National Gallery of Canada and International symposium of contemporary art, 1980).⁵ Althöfer estaba presente.

La primera década del siglo XXI vio un recrudescimiento de publicaciones en relación con la conservación de arte contemporáneo, con una gran mayoría enfocada a estudios de caso y a la materialidad. Éste fue de hecho el objetivo buscado por el nuevo grupo del ICOM-CC, Modern materials and contemporary art, que surgió en 1998 gracias a la fusión de dos grupos distintos. *Theory and practice in the conservation of modern and contemporary art: reflections on the roots and the perspectives*, editado por Ursula Schädler-Saub y Angela Weyer, reúne las actas de un simposio internacional que tuvo lugar en Hildesheim, en 2009. Un componente de *Theoretical principles* recoge artículos reflexivos o prospectivos sobre la teoría⁶ (Schädler-Saub and Weyer, 2010). *Innovative approaches to the complex care of contemporary art*, editado por Iwona Szmelter y Natalia Andrzejewska (Szmelter and Andrzejewska, 2012) también dedica la mayor parte a la reflexión teórica. Dos años más tarde se celebraron dos coloquios adicionales sobre el tema de la restauración de arte contemporáneo; uno en París, *L'art contemporain mis à nu par ses restaurateurs* (en prensa, C2RMF), y el otro en Glasgow, *Authenticity in transition* (Hermens and Robertson, 2016). Si bien los estudios de caso son mayoritarios, se encuentran algunos artículos teóricos. Lo mismo ocurre en los grandes coloquios internacionales, como los del IIC (*Saving the Now*, 2016) y del ICOM-CC (*Linking past and future*, 2017).

Por último, para completar debemos destacar la dinámica instaurada por el proyecto de investigación *New strategies in the conservation of contemporary art*, realizado en Holanda entre 2009 y 2015, bajo la dirección de Renée Van de Vall; le siguió el proyecto *New approaches in the conservation of contemporary art*, puntualizado por el simposio *Bridging the gap. Theory and practice in the conservation of contemporary art* (marzo de 2019).

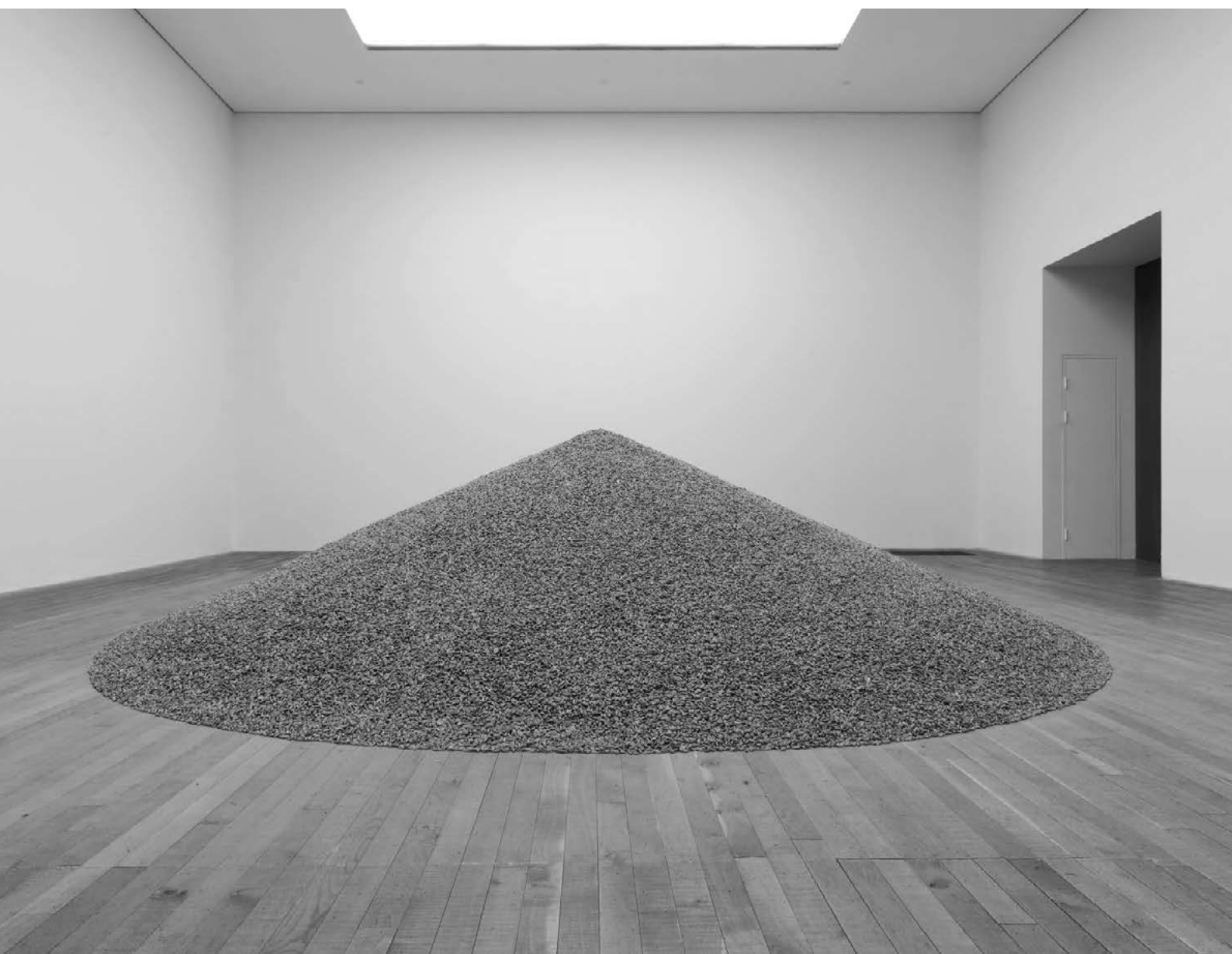
En este bullicio de finales del siglo XX e inicios del siglo XXI, la especificidad de las obras contemporáneas, su aparente divergencia con respecto a los objetos clásicos de la restauración pudo llevar a algunos a pensar que la *Teoría*, anterior o simplemente concomitante a la eflorescencia del arte contemporáneo, estaba en cierto modo "caduca". Pero lo hemos demostrado en otros trabajos, una teoría es, ante todo, una herramienta (Verbeeck, 2016), y antes de deshacerse de ésta debemos plantear el tema de su adecuación para la tarea, de su eventual adaptabilidad y, sobre todo, de la habilidad de quien la utiliza.

⁵ De Estados Unidos de Norteamérica podemos destacar el taller que se llevó a cabo en Richmond, Virginia, en 1990 (Frederick R. Weisman Foundation, 1991).

⁶ En particular con contribuciones de Salvador Muñoz-Viñas, Cornelia Weyer, Iwona Szmelter, Michaël von der Goltz, Ursula Schädler-Saub y Francesca Valentini.

La “herramienta” y el arte contemporáneo

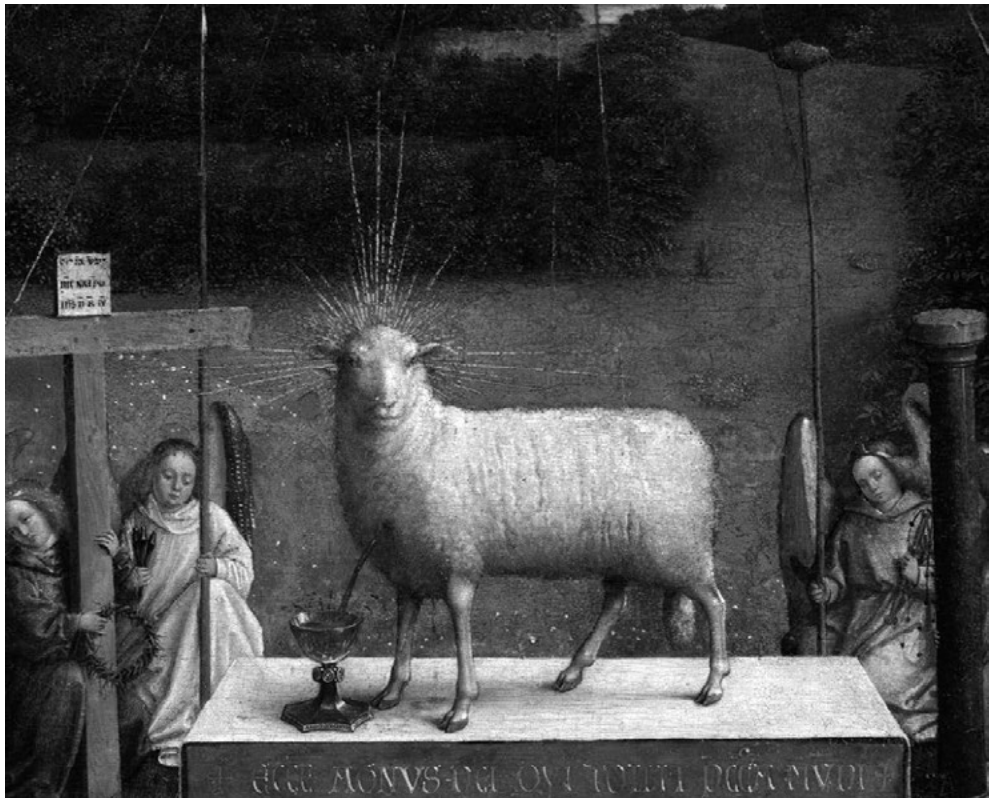
Cuando se discute con restauradores, es justamente la diversidad, la heterogeneidad de las obras contemporáneas lo que parece desalentarlos de usar la herramienta teórica; obnubilados por los problemas relacionados con la materia (una materialidad, debemos concederlo, con frecuencia atípica y problemática), o por la importancia del concepto y de lo inmaterial coextensivo al soporte, tienen dificultad para encontrar puntos de comparación o de referencia. En efecto, ¿cuál es la similitud entre un *performance* de Marina Abramovic, una obra de Ai Wei Wei, una instalación de Christo, una producción de Kapoor, una obra de Hockney o bien de Olafur Eliasson? ¿Entre una vestimenta de carne (*Vanitas: robe de chair pour albinos anorexique*) de Jana Sterbak y la *Primavera* de Botticelli? ¿*Away from the flock* de Damien Hirst y el *Cordero Místico*? ¿*Tree* de Paul McCarthy y el *David* de Miguel Ángel?



SEMILLAS DE GIRASOL, Ai Weiwei, Galería Tate, 2010. Imagen: ©Ai Weiwei.



ALEGORÍA DE LA PRIMAVERA. Detalle. Sandro Botticelli, 1478 a 1482. Galería de los Uffizi, Florencia.
Imagen: Dominio Público.



ADORACIÓN DEL CORDERO MÍSTICO. Detalle. Van Eyck. Imagen: Dominio público.

Cada una de estas obras parece presentar una problemática nueva, escapar a lo conocido, a lo definido, a lo “ya previsto”. ¡Y sin embargo!, todas tienen un punto en común: todas son recibidas como obras de arte. Todas pertenecen a esa categoría de objetos especiales que la *Teoría del restauro* busca comprender, definir, en un vocabulario y con conceptos a veces difíciles. Reconocer esta dificultad como inherente al tema es una invitación a sobrepasarla. Porque el restaurador, al restaurar la materia, es quien permite a la obra de arte seguirse manifestado como obra de arte, aprehender lo que *es*, en el plano ontológico una obra de arte, es esencial para él. Como mínimo, debe comprender la naturaleza ambigua del objeto que trata para entender mejor las implicaciones de su intervención.

Aquellos que buscan en la *Teoría*, o más ampliamente, en toda teoría, una metodología, se equivocan de búsqueda. Pero aquellos que tratan de resolver las paradojas de una obra de arte, y en particular su relación con el tiempo, lograrán encontrar en ella la inspiración para intervenciones sensibles e innovadoras (Brunel, 2009).

La *Teoría* de Brandi y la restauración del arte contemporáneo

El aporte específico de la *Teoría* de Brandi a la restauración del arte contemporáneo fue objeto, en el siglo XXI, de varios artículos, entre los cuales se encuentran las publicaciones de Francesca Valentini (2008), Sebastiano Barassi (2009), Carlota Santabárbara Morera (2016); la *Teoría* fue nuevamente empleada, de manera más o menos lograda, en estudios de caso (Gesché-Koning et Pérrier-d'Ieteren, 2007; Stefanaggi et Hocquette, 2009; De Cesare, 2013); pero si se exploran las actas de los coloquios internacionales más recientes, IIC (*Saving the Now*, 2016), o del grupo Modern Materials and Contemporary Art del ICOM-CC, la referencia brandiana se vuelve escasa. Señalemos, sin embargo, los coloquios explícitamente dedicados a la teoría, como Construir teoría, que se llevaron a cabo en México en 2011 y 2013 (Magar y Schneider, 2018), o bien el simposio internacional Historia y teorías de la conservación, también en México, en 2018, que le dedican aún un lugar importante, pero ésta es una excepción singular, y el acento se pone con frecuencia en la historia de la recepción.⁷

¿Cuál es la lección de esta relativa indigencia? No es la caducidad del pensamiento brandiano, sino la distancia o, a veces, incluso el final de una mediación de este pensamiento mismo en el marco de las enseñanzas de la conservación-restauración. La hiperespecialización de las prácticas y la importancia creciente de las materias científicas dejan cada vez menos lugar a una reflexión teórica, que sin embargo está en el centro del enfoque empírico, en el sentido filosófico del término.⁸

Recordemos que desde la concepción del Istituto Centrale del Restauro, a finales de la década de 1930 Brandi previó que no habría cursos teóricos (ni “culturales”, ni “científicos”) que no estuvieran vinculados con la práctica.⁹ Es justamente lo que describe la primera generación de estudiantes del Istituto, aquella a la que benefició directamente con sus lecciones. Lo mismo sucede para los años 1960 y 1970. No existe un apego a la “lección original” de la *Teoría*, publicada en este periodo; ésta se explica, como lo relatan testigos de la época¹⁰ en relación con la práctica, en el bullicio interdisciplinario del ICR y del ICCROM.

⁷ Véanse las ponencias de Valerie Magar y Beatriz Mugayar Kühl (en prensa).

⁸ Nos referimos aquí al pensamiento de Francis Bacon, John Locke y David Hume.

⁹ “De même qu’il n’y aura pas d’enseignement théorique sans exercice pratique; il n’y aura pas d’exercice pratique sans enseignement théorique”, Brandi (2007: 270).

¹⁰ Véase Anne van Grevenstein, Jukka Jokilehto.

Los estudiantes se forman así en la teorización, más que en la *Teoria*: entendamos por ello que se les insta contantemente a un movimiento dialéctico, confrontando el principio y el caso. Esto se ve claramente en el enfoque empleado por los Mora, o bien por Althöfer.¹¹ Ellos mismos se convertirán en los mediadores inspirados del pensamiento de Brandi. ¿Su secreto para la transmisión a los estudiantes? La repetición incansable, la explicación reiterada.¹²

Si las primeras traducciones de la *Teoria* son parciales (véase la versión en español conservada en México, descrita por Valerie Magar), o los extractos traducidos al francés en el número especial de *Recherches Poïétiques* (Giusto, 1995) es porque proveen elementos de comprensión juzgados como suficientes, elementos explotables en el contexto del momento.

Cuando el contexto cambia se diversifica, se abre a otras realidades; el trabajo de teorización según los principios de la filosofía empirista (que parte del caso, para precisar el principio) debe continuarse. Sin embargo, el pensamiento de Brandi no se detiene con la publicación de la *Teoria*. Afinando su enfoque, publica otros escritos estéticos de gran importancia: *Le due vie* (1966) y *Teoria generale della critica* (1974). Esas aportaciones posteriores no pueden ignorarse.

Fue de hecho la primera de estas dos obras mayores la que Paul Philippot eligió traducir al francés, con un fin pedagógico (Brandi, 1989); percibe de inmediato la importancia conceptual y los desarrollos en profundidad de ese texto, posterior a la *Teoria*. Brandi revisa allí las grandes corrientes contemporáneas, de un pragmatismo como el de Dewey a Barthes, Eco, Levi-Strauss, para demostrar mejor la pertinencia de su enfoque, esbozado desde finales de la década de 1940. Los ejemplos elegidos en *Le due vie* se toman en gran medida en el arte contemporáneo. Ilustran de manera elocuente los desarrollos anteriores del pensamiento brandiano (Brandi, 1945). Encontramos ahí evidentemente la distinción entre *flagranza*, inmanencia de la obra, vinculada al tiempo y a la materialidad; y su *astanza*, su revelación transcendente, en la conciencia.

Regreso a los tiempos de la obra

La *Teoria*, que iluminó la conservación-restauración de obras de arte clásicas, se reduce con frecuencia a axiomas (entre ellos la definición de la restauración como un acto de reconocimiento). Lo que llamaré el “barniz brandiano” (el mínimo de conocimiento sobre el tema) se resume en la mayoría de los casos para los conservadores a la discusión entre las dos instancias (equivocadamente calificadas como “valores”): la instancia estética y la instancia histórica.

Las obras contemporáneas pueden, evidentemente, responder a este doble enfoque, incluso si la dimensión de una obra reciente les parece a muchos un concepto bastante vago. Pero a pesar de lo que digan algunas definiciones apresuradas, el arte contemporáneo no es el arte de hoy: tiene ya el espesor de ayer, tiempo de su concepción, al cual se añade el tiempo de su instalación, de su exposición, de sus recepciones. El arte contemporáneo se patina. El arte contemporáneo se convierte en ruina. Esas obras, como las obras del pasado, pueden perder su “epifanía”, para emplear un término apreciado por Brandi.

¹¹ Según el testimonio de C. Périer D'leteren, Paul Philippot había proyectado, e iniciado, la traducción de una obra de Althöfer que le parecía extremadamente interesante para sus cursos. No terminó este proyecto debido a la dificultad de la traducción.

¹² Testimonio personal de Annie Philippot-Reniers, esposa de Paul Philippot, y su compañera en Roma durante muchos años. Fue un testigo privilegiado y estuvo implicada en el bullicio intelectual de la época; su conversación es iluminante en más de un punto.

Sin embargo, mientras emerge un interés específico —y formaciones— para el *Time-based media art*, la clave para la lectura brandiana sobre los tiempos de la obra se ha explotado poco —o simplemente nada— en el ámbito anglosajón y holandés. Así, resulta sintomático que una de las más brillantes representantes de estas dos escuelas, Hannah Hölling, consagre, en 2017, un artículo a *Time and conservation*, pero que sólo cite a Brandi en relación con su definición del acto restaurador (Hölling, 2017). Su tesis, revisada y publicada bajo el título *Paik's virtual archive. Time, change and materiality in media art*, tampoco le abre lugar —dos citas en todo el volumen, que refieren al mismo axioma tomado de la *Teoría* en su traducción inglesa de 2005¹³ (Hölling, 2017).

El capítulo 6 se intitula "Time and conservation", y evoca a De Duve, Deleuze y Bergson para corregir la visión del tiempo de la "conservación tradicional", presumiblemente lineal, y centrada en la búsqueda del estado original y de la autenticidad. Esta "conservación tradicional" parece tomada directamente del siglo XIX (se cita a Viollet-le-Duc y a Ruskin), e ignora partes completas de la reflexión teórica y de la práctica, anteriores a Muñoz-Viñas (2005) o Barbara Appelbaum (2007).

Encontramos aserciones, como "Los conceptos de tiempo que informan la conservación no se han articulado de manera clara, pero están implícitos en las reglas y en las teorías de la conservación tradicional"¹⁴ (Hölling, 2017: 96). La autoridad convocada para asentar esta verdad sorprendente es el conservador Albert Albano, en un texto de... 1988, que aborda los retoques de obras contemporáneas muy específicas.¹⁵ Hölling afirma claramente que "el intento por 'inmovilizar una obra' puede explicarse en parte con la separación brandiana del tiempo de creación del 'momento' en que un observador reconoce en una obra de arte un intervalo de tiempo histórico"¹⁶ (Hölling, 2017: 96). Una incursión en los artículos de Althöfer, el más brandiano de los restauradores de arte contemporáneo, habría podido corregir esta interpretación, y demostrar de este mismo modo la preocupación constante, central, de la relación con el tiempo en la restauración.

Como lo vio y comprendió el restaurador alemán, tanto en la *Teoría* como en *Le due vie* Brandi distingue muy claramente el reconocimiento de la obra de arte, en su manifestación transcendente, y su percepción en el tiempo "histórico". Mejor aún: en sus estudios de caso, subraya el peligro de confundir la manifestación de la obra de arte transcendente con el "tiempo temporal que acoge en su flujo a la obra de arte acabada e inmutable" (Brandi, 2001: 47) (compréndase: inmutable en su revelación a la conciencia, en tanto obra de arte). Y prosigue, respecto de la obra de arte contemporánea:

La confusión entre el tiempo extra temporal o interno de la obra de arte y el tiempo histórico del observador se vuelve mucho más grave y peligrosa cuando se produce —y es casi siempre el caso— para las obras de la actualidad en la que vivimos. Para éstas, parece legítima e inevitable esta consubstancialidad con las aspiraciones, los objetivos, la moralidad, la sociabilidad de la época o de una fracción de ésta; legítimo, pero no perentorio, únicamente si es resentida por el artista como premisa a la caracterización simbólica del objeto (Brandi, 2001: 47).

¹³ Las dos citas de Brandi vuelven a mencionar su concepto de restauración como "momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte".

¹⁴ Cita original: "The concepts of time that inform conservation have not been articulated clearly but are implicit in the rules and theories of traditional conservation".

¹⁵ No se cita a Albano en su texto original, sino a partir de la publicación de su texto en Stanley-Price *et al.* (1996).

¹⁶ Cita original: "the attempt to 'lock a work' can be explained in part by the Brandian separation of the time of creation from the 'moment' when an observer recognizes in an artwork an interval of historical time".

Para Hannah Hölling, la “sub-estimación del valor del tiempo en la conservación” (Hölling, 2017: 109) invita a repensar el tiempo en el seno de esa misma conservación, como si no fuera lineal –siguiendo en eso la referencia de Salvador Muñoz-Viñas (2005: 105). No hay ninguna referencia directa o indirecta al capítulo 4 de la *Teoría* de Brandi –cuyo título *Tiempo, obra de arte y restauración* contradice ese supuesto desinterés. El ensayo *De lo nuevo sobre lo viejo* que aporta desarrollos reveladores sobre la relación con el tiempo, y puede inducir también, incluyendo para el arte contemporáneo, a reflexiones ciertamente menos “tradicionales”.

Estoy lejos de la idea de considerar al pensamiento brandiano como una matriz inevitable. Es absolutamente legítimo salir de un sistema que se juzga inadecuado. Pero para ello, antes de descalificarlo, habría que explorar sus potencialidades sin desconocer los aspectos fundamentales. La concepción del tiempo está en el centro del sistema brandiano, y sus implicaciones para la restauración, en particular aquella del arte contemporáneo, simplemente no se han explotado.

La falta no es del instrumento, sino de quienes lo utilizan.

¿Comprender a Brandi para pensar más lejos (¿y de manera diferente?)?

Lo que funda la visión brandiana de la obra de arte, es la fenomenología.

Para Brandi, el artista tiende a formular, expresar, crear algo que está en él; no puede manifestarlo fuera de sí mismo, más que por la puesta en obra de medios materiales. Es por medio de esa materialidad que el espectador recibe, percibe ese “algo” que es la obra. La materia no es más que su vehículo.

El arte no es un idioma. El arte no es un sistema de comunicación. El arte es el lugar de una experiencia fuera del tiempo, un desprendimiento de la realidad, tanto por parte del artista como del receptor. El arte, la obra de arte, es ese momento de suspensión fuera del mundo –lo que Gérard Genette designará más tarde como el aspecto trascendente de la obra (Genette, 1994).

El axioma brandiano: “sólo se restaura la materia”, se desprende de esta concepción: la materia es el soporte de una experiencia, y el restaurador tiene como tarea permitir que el objeto material continúe jugando su papel de vector.

Excepto que si el arte como experiencia¹⁷ está “fuera del tiempo”, la materialidad que permite esta experiencia está, ella, ciertamente inscrita en el tiempo. Más exactamente, menciona Brandi, la obra está inscrita en LOS tiempos:

- El tiempo de la creación, por el artista (irremediablemente pasado, y que es vano tratar de encontrar nuevamente, eso sería un engaño).
- LOS tiempos de recepción de la obra –es decir, cada uno de los momentos, desde su creación, cuando la obra “tocó” una conciencia, fue reconocida, experimentada como obra. Esta yuxtaposición de momento genera una duración. El restaurador no tiene, objetivamente, el derecho de “elegir” un momento de ese flujo, ya que equivaldría a fijar la materialidad de la obra en un momento determinado subjetivamente (y tan pasado como el momento de la creación).

¹⁷ Título de una obra de Dewey, de quien Brandi toma prestada una cita en su *Teoría* (Dewey, 1934).

- El tiempo de la recepción en la conciencia, *hic et nunc*, aquí y ahora. De hecho, el presente es el único lugar legítimo de la intervención, para el restaurador, quien debe garantizar que la obra aún pueda manifestarse a la conciencia, mañana.

La experiencia de la obra es trascendente (fuera del tiempo, fuera de la realidad física); la obra, tal como se presenta y se transmite al futuro, es inmanente (en el tiempo, en lo real, en el objeto físico). Posee igualmente su propio “tiempo interior”, lo que Brandi define como el ritmo. Lo restaurador no restaura la experiencia; restaura su soporte. Y añadiría, para concretizar la reflexión en materia de conservación-restauración de arte contemporáneo: restaura los *medios* que permiten un *efecto*, siendo éste el que suscita la experiencia (Verbeeck, 2018).

En el texto *Lo nuevo sobre lo viejo*, que se interesa en la problemática de la intervención contemporánea sobre lo antiguo, Brandi precisa “con las artes figurativas, no encontramos (...) ante una obra que es también el *medio* a través del cual se le percibe. Así, toda intervención realizada sobre esa obra se convierte en una intervención sobre la manera de transmitirla en el tiempo” (Brandi, 2007: 88). Para comprender la problemática de los añadidos, continúa Brandi, ya sea que se aborde desde un ángulo filológico, como un texto, en donde cada añadido se considera como una interpolación; o bien se aborde desde el ángulo del creador.

*Por un lado, el crítico da la orden de no alterar la obra, por otro, el artista pretende retomarla, aumentarla y continuarla (...). La primera actitud considera a la obra de arte tal como nos la transmitió el tiempo pasado, y es a través de su estructura misma que tratamos de encontrar sus diferentes fases; la segunda consiste en regresar la obra de arte al estado de objeto al que pretendemos darle una nueva formulación parcial o total. En el primer caso consideramos a la obra de arte históricamente como una unidad o un conjunto artístico histórico; en el segundo, la consideramos, totalmente o en parte, como una cosa en evolución *in fieri*, que podemos perpetuar, aumentar o desarrollar. [El énfasis es nuestro] (Brandi, 2007: 89)¹⁸*

Ciertamente, la audacia de esta afirmación, que Cosgrove (1994) no habría desmentido, será atenuada por las modulaciones y restricciones que plantea Brandi; si las interpolaciones de un texto no engendran la alteración irreversible del “instrumento de origen” de transmisión, la intervención sobre la obra de arte, por su parte, la modifica en su modo de expresión. Así, continúa Brandi, “toda intervención que modifica o altera el aspecto histórico debe poder explicarse de otro modo que en función de un gusto o de una elección personal” (Brandi, 2007: 90)—lo que parece evidentemente ser el caso para numerosas intervenciones contemporáneas, en donde la obsolescencia, por ejemplo, obliga a elecciones de necesidad. El ejemplo citado por Olivier Steib sobre la restauración de la obra de Jenny Holzer provee de una excelente muestra (Steib, 2018).

La formulación de la obra como “*in fieri*” es particularmente adecuada para las formas contemporáneas, en donde las instalaciones y *performances* son tantas versiones ofrecidas a la experiencia estética —y, como tales, todas auténticas. Los intentos por registrar las variaciones durante las exposiciones, de acuerdo con un esquema biográfico (Vall *et al.*, 2011) desde

¹⁸ Brandi defiende a la conservación de los añadidos anteriores a 150 años. No fue sino en el siglo XIX que los monumentos (en el sentido amplio, y que incluye por lo tanto a las obras de arte) serán considerados como “formas históricamente cerradas”. Una vez que la obra entra en ese nuevo paradigma (histórico), ya no es posible admitir la intervención sobre la obra —como se hizo por ejemplo en la época del Renacimiento o del Barroco—, con una perspectiva de integración a la estética contemporánea, produciendo una nueva unidad (Brandi, 2007). ¿Pero la obra contemporánea cae bajo esa conciencia histórica? Eso debe aún discutirse. Numerosos artistas contemporáneos vivos se levantan contra esa concepción.

una perspectiva de conservación, no tiene desde este punto de vista más que un interés secundario. Registran la ocurrencia material de la obra de arte, su inmanencia. Esto puede tener un interés para la historia o la historia del arte, pero paraliza de facto a la obra en una dimensión histórica que es a veces completamente extraña para la intención del artista... y que debería serlo para el conservador-restaurador.

¿Por qué? Porque, repitémoslo, el papel del conservador-restaurador es permitir la manifestación de la trascendencia de la obra, ese “algo”, esa “experiencia” en la conciencia que transporta al espectador fuera del tiempo, precisamente. Su intervención sobre la materia no pretende resucitar una experiencia pasada, sino presente. No puede haber experiencia de la obra de arte más que *en el presente*.

El conservador-restaurador no es un entomólogo, sujetando con alfileres una mariposa muerta —la experiencia pasada de una obra de arte pasada: es quien vela a la conservación del capullo, de la crisálida de la experiencia estética.

Brandi está muerto, que viva Brandi

Empecé a dar clases sobre Brandi a estudiantes de conservación hace cerca de 25 años; fue primero con circunspección —y sin simpatía particular. Uno de mis primeros artículos sobre Brandi fue una publicación truncada: la expresión de ciertas reticencias había sido percibida como un crimen de lesa majestad. Uno de los más refinados conocedores de Brandi, Georges Brunel, me invitó a profundizar el pensamiento brandiano (Brunel, 2009), del mismo modo como, poco después, Paul Philippot (2010) me incitó a leer a Brandi más allá de la *Teoría*.

Esta profundización es una tarea exigente —a veces desagradable. Sin embargo, nunca lo hice sin que rindiera frutos. Brandi no es “mi” referencia única. Es uno de los que me enseñaron a teorizar, es decir, a considerar los problemas con cierto grado de generalidad, para escapar de la tiranía del caso por caso. La familiaridad con sus obras permite la comprensión de Genette y de Eco, los pensadores que considero quizás como los más prometedores, en términos de reflexión actual sobre la conservación-restauración.

La publicación tardía de las traducciones integrales de la *Teoría* tal vez tuvo un efecto inesperado en la enseñanza del pensamiento de Brandi: aquel de fijar una lección en un texto, en detrimento de un espíritu. Los avances en estética fenomenológica, el surgimiento de otros nombres y otras corrientes resultan hoy más atractivos a los jóvenes doctorantes, quienes ya no están, por falta de mediadores inspirados, confrontados con su pensamiento: de allí los atajos, los contrasentidos, y una crítica que no siempre es pertinente para evaluar su contribución.

¿Qué lección debemos sacar de esta constatación? Hay que regresar a las bases: es decir, a una confrontación de la teoría con la práctica, en el corazón de los talleres en donde se forma a los restauradores del mañana. La teoría no es un ejercicio de estilo, un pasaje impuesto, el lugar para demostrar cierta audacia o virtuosismo de la mente. La teoría está al servicio de la restauración como un acto crítico: es el referente del juicio libre e iluminado del conservador-restaurador. Y es por ese motivo que debe aprender, durante su formación, a forjar sus herramientas. Dicho de otro modo, debe agudizar su capacidad de reflexión, del mismo modo en el que se afila un bisturí, así como pulir la teoría, para que refleje mejor la realidad.

*

Referencias

- Althöfer, Heinz (1960) "Einige Probleme der Restaurierung moderner Kunst", *Das Kunstwerk* 14 (5-6): 51-59.
- Althöfer, Heinz (1970) "The Düsseldorf restoration studio", *Studies in Conservation* 15 (3): 223-225.
- Althöfer, Heinz (1977) "Notizen zur Maltechnik und Restaurierung moderner Kunstobjekte Fortsetzung 5 und Schluss", *Maltechnik/Restaura* (3): 186-192.
- Althöfer, Heinz (1981) "Historical and ethical principles of restoration", in: *ICOM Committee for Conservation 6th triennial meeting, Ottawa, 21-25 September 1981. Preprints*, ICOM, Paris, p. 4.
- Althöfer, Heinz (1990) "L'art contemporain et la restauration", *Annales d'histoire de l'art et d'archéologie* (12): 147-154.
- Althöfer, Heinz (2011) "Interview mit Bettina Schwabe und Cornelia Weyer", *Beiträge zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut* (1): 68-79.
- Angelucci, Sergio (a cura di) (1994) *Arte contemporanea, conservazione e restauro: contributi al "Colloquio sul restauro dell'arte moderna e contemporanea"*, Fiesole, Nardini.
- Appelbaum, Barbara (2007) *Conservation treatment methodology*, Butterworth-Heinemann, Leipzig.
- Ashley-Smith, Jonathan (2008) "Theory follows practice", in: Giuseppe Basile (ed.), *Il pensiero di Cesare Brandi dalla teoria alla pratica: a 100 anni dalla nascita di Cesare Brandi: atti dei seminari di München, Hildesheim, Valencia, Lisboa, London, Warszawa, Bruxelles, Paris - Cesare Brandi's thought from theory to practice: the centenary of the birth of Cesare Brandi: acts of the seminars of München, Hildesheim, Valencia, Lisboa, London, Warszawa, Bruxelles, Paris*, Il Prato, Associazione Giovanni Secco Suardo, Saonara, Lurano, pp. 189-193.
- Barabant, Gilles et François Trémolières (eds.) (à paraître) *L'art contemporain mis à nu par ses restaurateurs: actes de la journée d'études organisée avec le C2RMF à l'INHA, Paris, 4 octobre 2013*, C2RMF, Paris.
- Barassi, Sebastiano (2009) *Dreaming of a universal approach: Brandi's Theory of Restoration and the conservation of contemporary art*, Paper presented at the seminar Conservation, dilemmas and uncomfortable truths, London, 24 September 2009 [<http://www.icom-cc.org/54/document/dreaming-of-a-universal-approach-brandis-theory-of-restoration-and-the-conservation-of-contemporary-art/?id=777#XHvygtGCGu4>] (consultado el 7 de febrero de 2019).
- Basile, Giuseppe (a cura di) (2008) *Il pensiero di Cesare Brandi dalla teoria alla pratica: a 100 anni dalla nascita di Cesare Brandi: atti dei seminari di München, Hildesheim, Valencia, Lisboa, London, Warszawa, Bruxelles, Paris - Cesare Brandi's thought from theory to practice: the centenary of the birth of Cesare Brandi: acts of the seminars of München, Hildesheim, Valencia, Lisboa, London, Warszawa, Bruxelles, Paris*, Il Prato, Associazione Giovanni Secco Suardo, Saonara, Lurano.
- Basile, Giuseppe and Silvia Cecchini (eds.) (2011) *Cesare Brandi and the development of modern conservation theory: international symposium, New York, October 4, 2006*, Il Prato, Associazione Giovanni Secco Suardo, Saonara, Lurano.
- Brandi, Cesare (1942) *Morandi*, Le Monnier, Firenze.
- Brandi, Cesare (1945) *Carmine o della pittura*, Scialoja, Roma.
- 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*, Edizioni della Meridiana, Milano.
- Brandi, Cesare (1963) *Teoria del restauro*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- Brandi, Cesare (1963) *Burri*, Editalia, Roma.
- Brandi, Cesare (1966) *Le due vie*, Laterza, Bari.
- Brandi, Cesare (1974) *Teoria generale della critica*, Einaudi, Torino.
- Brandi, Cesare (1976) *Scritti sull'arte contemporanea*, Einaudi, Torino.
- Brandi, Cesare (1979) *Scritti sull'arte contemporanea II*, Einaudi, Torino.
- Brandi, Cesare (1989) *Les deux voies de la critique*, trad. Paul Philippot, Marc Vokar Editeur, Bruxelles.
- Brandi, Cesare (1995) *Il restauro: teoria e pratica*, Editori Riuniti, Roma.

- Brandi, Cesare (2001) *Théorie de la restauration*, trad. Colette Déroche, Éditions du patrimoine, Paris.
- Brandi, Cesare (2007) *Cesare Brandi: la restauration, méthode et études de cas*, trad. Françoise Laurent et Nathalie Volle, Institut national du patrimoine, Ed. Stratis, Paris.
- Brunel, Georges (2009) "Choix, valeurs, théorisation. Penser les pratiques d'aujourd'hui avec Cesare Brandi", *CeROArt. Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art* [<https://journals.openedition.org/ceroart/1316>] (consultado el 7 de febrero de 2019).
- Carta italiana del restauro (1972) *Carta italiana del restauro* [https://www.unirc.it/documentazione/materiale_didattico/597_2010_253_8833.pdf] (consultado el 10 de enero de 2018).
- Charte de Venise (1964) *Charte internationale sur la conservation et la restauration des monuments et des sites* [https://www.icomos.org/charters/venice_f.pdf] (consultado el 19 de abril de 2019).
- Cordaro, Michele (1994) "Alcuni problemi di metodo per la conservazione dell'arte contemporanea", in: *Arte contemporanea: conservazione e restauro*, Nardini Editori, Fiesole, pp. 71-78.
- Cordaro, Michele (2005) "L'eterogeneità dell'arte contemporanea", in: Enzo Di Martino (a cura di), *Arte contemporanea: conservazione e restauro. Atti del Convegno Internazionale (Venezia, 1996)*, Allemandi, Torino, pp. 63-64.
- Cordaro, Michele (2013) "Experience in the restoration of traditional historical materials and the problems of restoring the many materials used in contemporary art", in: Maria Cristina Mundici and Antonio Rava (eds.), *What's changing: theories and practices in the restoration of contemporary art*, Skira, Milano.
- Cosgrove, Denis E. (1994) "Should we take it all so seriously? Culture, conservation and meaning in the contemporary world", in: Wolfgang E. Krumbein, Peter Brimblecombe, Denis E. Cosgrove and Sarah Staniforth (eds.), *Durability and change: the science, responsibility, and cost of sustaining cultural heritage*, John Wiley and Sons, Chichester, pp. 259-266.
- De Cesare, Grazia (2013) "The ISCR: a methodic approach to the restoration of contemporary artwork - case studies", in: Maria Cristina Mundici and Antonio Rava (eds.), *What's changing: theories and practices in the restoration of contemporary art*, Skira, Milano, pp. 253-257.
- Dewey, John (1934) *Art as experience*, Minton, Balch & company, New York.
- Di Martino, Enzo (a cura di) (2005) *Arte contemporanea: conservazione e restauro. Atti del Convegno Internazionale (Venezia, 1996)*, Allemandi, Torino.
- Frederick R. Weisman Foundation (1991) *Conservation and contemporary art: summary of a workshop, 4-5 June 1990, Richmond, Virginia*, Frederick R. Weisman Art Foundation, Los Angeles.
- Genette, Gérard (1994) *L'œuvre de l'art*, Éditions du Seuil (Poétiques), Paris.
- Gesché-Koning, Nicole et Catheline Périer-d'Ieteren (eds.) (2008) *Cesare Brandi (1906-1988): sa pensée et l'évolution des pratiques de restauration. Actes du colloque Université Libre de Bruxelles, 25 octobre 2007*, Série spéciale des Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, Cahiers d'études X, Université Libre de Bruxelles, Bruxelles.
- Giusto, Jean-Pierre (dir.) (1995) *Recherches poétiques. Revue de la Société Internationale de Poétique*, numéro 3, Dossier L'acte restaurateur, hiver 1995.
- Glanville, Helen (2008) "Cesare Brandi, Newton and aspects of the controversies of the 1950s and 1960s at the national Gallery, London", in: *Il pensiero di Cesare Brandi dalla teoria alla pratica: a 100 anni dalla nascita di Cesare Brandi: atti dei seminari di München, Hildesheim, Valencia, Lisboa, London, Warszawa, Bruxelles, Paris - Cesare Brandi's thought from theory to practice: the centenary of the birth of Cesare Brandi: acts of the seminars of München, Hildesheim, Valencia, Lisboa, London, Warszawa, Bruxelles, Paris*, Il Prato, Associazione Giovanni Secco Suardo, Saonara, Lurano, pp. 209-216.
- Hermens, Erma and Frances Robertson (eds.) (2016) *Authenticity in transition: changing practices in art making and conservation: proceedings of the international conference held at the university of Glasgow, 1-2 December 2014*, Archetype Publications, London.
- Hölling, Hanna (2013) *RE: Paik - On time, changeability and identity in the conservation of Nam June Paik's Multimedia Installations*, PhD dissertation, University of Amsterdam, Amsterdam.
- Hölling, Hanna (2017) "Time and conservation", in: *ICOM-CC 18th triennial conference, Copenhagen* [<https://www.icom-cc-publications-online.org/PublicationDetail.aspx?cid=53384c17-3c46-4c24-8917-650f145a5530>] (consultado el 20 de febrero de 2019).

Hughes, Helen (2008) "Brandi and his influence on conservation in the United Kingdom", in: Giuseppe Basile (ed.), *Il pensiero di Cesare Brandi dalla teoria alla pratica: a 100 anni dalla nascita di Cesare Brandi: atti dei seminari di München, Hildesheim, Valencia, Lisboa, London, Warszawa, Bruxelles, Paris - Cesare Brandi's thought from theory to practice: the centenary of the birth of Cesare Brandi: acts of the seminars of München, Hildesheim, Valencia, Lisboa, London, Warszawa, Bruxelles, Paris*, Il Prato, Associazione Giovanni Secco Suardo, Saonara, Lurano, pp. 201-204.

Hummelen, IJsbrand and Dionne Sillé (1999) "Preface", in: IJsbrand Hummelen and Dionne Sillé (eds.), *Modern art, who cares?: an interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, The Foundation for the Conservation of Modern Art, Netherlands Institute for Cultural Heritage, Amsterdam, pp. 10-11.

ICOM-CC (2019) *ICOM-CC Publications Online* [<https://www.icom-cc-publications-online.org/>] (consultado el 18 de febrero de 2019).

IIC (2016) *Saving the Now: crossing boundaries to conserve contemporary works. Contributions to the Los Angeles Congress IIC, 12-16 September 2016*, Supplement 2, Volume 61, International Institute for Conservation of Historic & Artistic Works (IIC), London.

Kanter, Laurence B. (2007) "The reception and non-reception of Cesare Brandi in America", *Future Anterior: Journal of Historic Preservation, History, Theory, and Criticism* (4): 30-43.

Kühl, Beatriz M. (à paraître) "Por una lectura brandiana de Cesare Brandi en Brasil", in: *Simposio Internacional de Historia y Teorías de la Conservación*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Magar, Valerie y Renata Schneider (2018) *Construir teoría*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Magar, Valerie (à paraître) "Traducción y recepción de la *Teoría de la conservación* de Brandi en México", in: *Simposio Internacional de Historia y Teorías de la Conservación*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Mundici, Maria Cristina and Antonio Rava (ed.) (2013) *What's changing: theories and practices in the restoration of contemporary art*, Skira, Milano.

Muñoz Viñas, Salvador (2005) *Contemporary theory of conservation*, Elsevier, Oxford.

National Gallery of Canada (1980) *International symposium on the conservation of contemporary art - Symposium international sur la conservation de l'art contemporain*, National Museums of Canada, Ottawa.

Petraroia, Pietro (1986) "Genesis della teoria del restauro", *Brandi e l'estetica. Supplemento degli Annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Palermo*, pp. lxxvii-lxxxvi.

Petraroia, Pietro (1988) "Il fondamento teorico del restauro", in: "Per Cesare Brandi", atti del seminario, Roma, Università di Roma 'La Sapienza', 30 maggio - 1 giugno 1984, De Luca edizioni d'arte, Roma, pp. 51-54.

Petraroia, Pietro (2006) "Brandi, Milano e la 'modernità' negli anni Trenta", in: Maria Andaloro (a cura di), *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi. Atti del Convegno Internazionale di Studi*, Università degli Studi della Tuscia, Nardini Editore, Firenze, pp. 335-345.

Philippot, Paul (2010) "Finalement, c'est une question de conscience... Libre entretien, en forme de postface", *CeROArt. Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art* [<https://doi.org/10.4000/ceroart.2051>] (consultado el 12 de diciembre de 2018).

Righi, Lidia (a cura di) (1992) *Conservare l'arte contemporanea, La conservazione et il restauro oggi, Atti del Convegno di Ferrara 26-27 settembre 1991*, Nardini, Fiesole.

Russo, Luigi (2006) "Cesare Brandi et l'estetica del restauro", in: *La teoria del restauro nel novecento da Riegl a Brandi*, Nardini, Firenze, pp. 301-314.

Santabárbara Morera, Carlota (2016) "Heinz Althöfer, el inicio de la teoría de la restauración del arte contemporáneo", *e-rph-Revista electrónica de Patrimonio Histórico* (18): 52-69 [<https://doi.org/10.30827/e-rph.v0i18.5198>] (consultado el 7 de febrero de 2019).

Santabárbara Morera, Carlota (2013) "Conservation of contemporary art: a challenge for the theory of critic restoration?", in: *Conservando el pasado, proyectando el futuro, tendencias en la restauración monumental en el siglo XXI*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, pp. 293-304.

Schädler-Saub, Ursula and Angela Weyer (2010) *Theory and practice in the conservation of modern and contemporary art. Reflections on the roots and the perspectives. Proceedings of the International Symposium held 13-14 January 2009 at the University of Applied Sciences and Arts, Faculty Preservation of Cultural Heritage, Hildesheim*, Archetype, London.

Stanley-Price, Nicholas, M. Kirby Talley Jr. and Alessandra Melucco Vaccaro (eds.) (1996) *Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage*, Readings in conservation, Getty Conservation Institute, Los Angeles.

Stefanaggi, Marcel et Régine Hocquette (2009) *Art d'aujourd'hui, patrimoine de demain: conservation et restauration des œuvres contemporaines: 13es journées d'études de la SFIIC, Paris, 24-26 juin 2009*, Section française de l'Institut International de Conservation, Champs-sur-Marne.

Steib, Olivier (2018) "La restauration problématique d'une œuvre lumineuse conceptuelle", *CeROArt. Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art* [<https://doi.org/10.4000/ceroart.5942>] (consultado el 16 de abril de 2019).

Szmelter, Iwona and Natalia Andejewskarz (eds.) (2012) *Innovative approaches to the complex care of contemporary art*, Archetype, London-Warsaw.

Urbani, Giovanni (2012) *Per una archeologia del presente: scritti sull'arte contemporanea*, Skira, Milano.

Valentini, Francesca (2008) "Cesare Brandi's theory of restoration: some principles discussed in relation with the conservation of contemporary art", in: Giuseppe Basile (ed.), *Il pensiero di Cesare Brandi dalla teoria alla pratica: a 100 anni dalla nascita di Cesare Brandi: atti dei seminari di München, Hildesheim, Valencia, Lisboa, London, Warszawa, Bruxelles, Paris - Cesare Brandi's thought from theory to practice: the centenary of the birth of Cesare Brandi: acts of the seminars of München, Hildesheim, Valencia, Lisboa, London, Warszawa, Bruxelles, Paris*, Il Prato, Associazione Giovanni Secco Suardo, Saonara, Lurano, pp. 76-82.

Van de Vall, Renée, Hanna Hölling, Tatja Scholte and Sanneke Stigter (2011) "Reflections on a biographical approach to contemporary art conservation", in: Janet Bridgland (ed.), *ICOM-CC 16th triennial conference, Lisbon, 19-23 September 2011: preprints*, Critério, Almada [<http://hdl.handle.net/11245/1.344546>] (consultado el 16 de abril de 2019).

Verbeeck, Muriel (2016) "'There is nothing more practical than a good theory': Conceptual tools for conservation practice", *Studies in Conservation* 61 (Sup 2): 233-240 [<https://doi.org/10.1080/00393630.2016.1188647>] (consultado el 16 de abril de 2019).

Verbeeck, Muriel (2018) "De l'intention de l'artiste à l'effet de l'œuvre. Changer l'approche en conservation?", *CeROArt. Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art* [<https://doi.org/10.4000/ceroart.6020>] (consultado el 16 de abril de 2019).



Versión del texto
en INGLÉS



Brandi and the restoration of contemporary art. One side and the other the *Teoria*

MURIEL VERBEECK

Translation by Valerie Magar

Abstract

The theorization of contemporary art is often presented as a recent phenomenon, and refractory to the so-called “classical” approach, inspired by Brandi. This article shows that on the contrary, since Althöfer, Brandi's theory has underpinned many exploratory approaches, and that a careful re-reading of entire parts of his work, often neglected, is able to inform the interventions of contemporary conservation

Keywords: *History, theory, conservation, restoration, contemporary art, Brandi, time, phenomenology.*

Reference or reverence?

Brandi has sometimes been called the “pope of restoration”. To tell the truth, it is mostly Europeans, and among them continentals of Latin tradition, who gave him this title. are far from having such reverence for him. The symposium held in his honor in New York in 2006 (Basile and Cecchini, 2011) made an effort to explain this relative disdain, again emphasized by Anglo-saxon authors (Kanter, 2007; Hughes, 2008). A similar thing happened during the symposium held in 2008 (Basile and Associazione Giovanni Secco Suardo, 2008). However, in order to better comprehend this disaffection, these analyses must be completed, and perhaps, some perspectives must also be corrected (Ashley-Smith, 2008).

In fact, Brandi, in conservation-restoration, is closer to the figure of St. Thomas Aquinas, than that of a pope. Author of a *Summa* –a work considered as definitive, he is often more quoted than read. Those who revere him have contributed to the academization of his ideas; those who disdain him have sometimes dispensed with understanding him. Complex and difficult to translate, he is most frequently reduced to aphorisms not even quoted in their original version. Some schools claim his authority, casuistry and scholasticisms contribute to obscure his thinking, and anathemas are pronounced in his name.

This fossilization of Brandi's thinking is quite paradoxical. As Paul Philippot, who was his disciple and friend, emphasized, Brandi's genius is revealed through the practical cases that he illuminated through his reflection, and whose undertaking show an extreme flexibility, and a grand open-mindedness (Brandi, 1995). Anathemas that were proffered on both sides

during the varnish controversy at the National Gallery undoubtedly contributed to exacerbate these stances (Glanville, 2008). But it would be unfair to reduce his position and intervention treatments to this polemic context. In reality, they were much less dogmatic on both sides than they would seem to be at first glance.

Another observation: Brandi's *Teoria* is like the seabed: it is the victim of an over-exploitation, which endangers it. This is due on one hand to its unique status and on the other hand, to the bibliographic inflation of the first decade to the 21st century.

First of all, let us take its status into consideration. Written by a renowned esthetician and art critic, *Teoria del restauro* (Brandi, 1963) was born at a pivotal moment –the middle of the 20th century.¹ Restoration was still in limbo. Struggling to constitute itself as an autonomous discipline, it still lacked recognition and legitimacy; training was still not organized within curricula. In this context, the Professor's writings, as well as his reputation and competence related to themes that had still been taken too little into consideration, would raise awareness of the importance of the act of restoration. Through him, art historians, critics and aestheticians discovered a new epistemological field. When training developed two decades later and slowly evolved to be integrated in university or higher education programs, this text, produced by a brilliant academic, would retain its benchmark status. The *Teoria* would be considered as a sort of bible, a sacred text, a text of revelation. On the other hand, its exploitation is carried out in documents and charters, such as the *Venice Charter* (1964) or the *Carta del restauro* (1972) added to its aura.

At the turn of the 21st century, however, this bible is more used as a breviary –a collection of formulas, incantations, and prayers. Reference to Brandi is an almost compulsory exercise for the restoration student, similar to the *Campanella* by Paganini or Liszt for an instrumentalist. Similarly, there is often more virtuosity than depth in its interpretation. The international symposia organized by Giuseppe Basile on the occasion of the twentieth anniversary of the death of Cesare Brandi lead to an swell of publications that exaggerate the importance of *Teoria*. This undoubtedly contributed to a sort of saturation, which is even perceptible among the most ardent supporters of the author.

The influence of *Teoria* on a world immersed in a globalization process must now be relativized: the extension, the diversification of the field of conservation-restoration, and the wider autonomy of the conservation traditions, linked to different objects, contexts and methodologies, contribute to place it in a more appropriate place; but has by no means been relegated. Brandi's thinking remains fundamental: it allows the construction, on solid foundations, of reflexive, critical, adaptable models, even for contemporary art. However, it is necessary to give it its original role, which is to inspire action, and not to constrain it.

Conservation and contemporary art

All the practical restoration cases, approached and treated at the Istituto Centrale per il Restauro (ICR) under the direction of Cesare Brandi, concern ancient works. The development context of *Teoria* is clearly identified: it occurred during the immediate post-war period while confronted by the ruined frescoes of Mantua and Viterbo, when Brandi and his entourage experimented an original theory and a methodology; these would later be

¹The prelude to that publication was the course *Teoria et Storia del Restauro* taught by Brandi in 1948-1949 at the faculty of Arts at the University of Rome. On the relation to Brandi's aesthetic, the elaboration of his thought since the article *Il fondamento teorico del restauro* (Brandi, 1950), and finally the text of the 1963 edition, see Petraroia (1986, 1988, 2006) and Russo (2006).

refined by their application to other cultural heritage: paintings, sculptures, archaeological objects, architecture... The common denominator of these restorable objects is their value as heritage, closely linked to art and history. Neither in Rome, nor anywhere else in the world, was the question of restoration of contemporary works of art explicitly posed –unless perhaps occasionally –and anecdotally.

This was not, however, due to a lack of interest: As an art critic, Brandi took a close interest in contemporary creation. It is worth pointing out his monographic works on *Morandi* (1942), *Picasso* (1947), the voluminous *Burri* (1963); we should also note his analytical works, such as *La fine dell'avanguardia e l'arte d'oggi* (1952) or the *Scritti sull'arte contemporanea*, in two volumes, published respectively in 1976 and 1979. In these publications, Brandi, as an aesthetician, uses descriptive terms such as alteration, decay –for example for the *Combustioni* of Burri, but never under the optic of restoration. It is definitely an art critic who is holding the pen here, and not the founder of the ICR. The former never explicitly foresees that his object of study could end up in the workshops of the latter. The same involuntary blindness can be seen in Giovanni Urbani, Brandi's student, who would also head the famous institution until 1983. His interest in contemporary art would not translate explicitly into questioning its conservation-restoration (Urbani, 2012). The first director of the ICR to integrate this new heritage in his reflection was Michele Cordaro, who would be at the front of the Institute from 1995 to 2000 (Cordaro, 1994, 2005).²

However, it was an art historian who attended the ICR and personally knew Brandi; German restorer Heinz Althöfer played a pioneering role in restoring contemporary art (both theoretically and practically). Althöfer had read psychology and philosophy before having been trained in restoration at the Doerner Institute in Munich; he then undertook several internships at the ICR, at ICCROM, at the IRPA, in Vienna, at the Louvre, and at the Capodimonte before settling in Düsseldorf and being appointed as restorer at the Kunstmuseum. Confronted with modern and contemporary art, he founded, with the support of the Henkel firm and the help of its laboratories, the Restaurierungszentrum der Landeshauptstadt Düsseldorf.³ His expertise and ability to communicate in several languages contributed to him becoming an essential figure in conferences on the conservation of contemporary art.⁴ In the 1960s and 1970s, he published seminal works and articles (Althöfer, 1960, 1970, 1977, 1981, 1990).

Nevertheless, it wasn't until the last two decades of the 20th century that the question of conservation and restoration of contemporary art to emerge in scientific literature, with its specific problems linked to unusual forms (installations, performances), specific materials (organic, synthetic, plastic), a different relation with time, durability, and production (allographic or autographic regime, conceptual art, etc). While the innovative work *Modern Art: who cares* (proceedings of 1997) (Hummelen *et al.*, 1999) was a landmark, it should not be forgotten that Italy has, in the field of contemporary art, contributed its fair share in this field. We should therefore mention the colloquium in Torino, precursor in Europe, *Il restauro del contemporaneo*. Castello di Rivoli Museum of Contemporary Art, 16-17 ottobre 1987 (Mundici and Rava, 2013), the international symposium *Conservazione e restauro dell'arte contemporanea* (Righi, 1992), the *Colloquio sul restauro dell'arte moderna e contemporanea*

² We should note that Michele Cordaro, who at the time was superintendent of historic and artistic heritage in the provinces of Mantova, Brescia and Cremona –a position he held before taking the direction of the National Institute of Graphic arts (1988-1994) and of the ICR (1994-2000)– made a short presentation, very general –one and a half pages– at the colloquium of Torino, in 1987 (Cordaro, 2013: note 4). The papers, discovered by Maria Cristina Mundici and Antonio Rava, were published in 2013 (Mundici *et al.*, 2013). For the ISCR's current work on contemporary art, see the case studies presented by De Cesare (2013).

³ For the bibliographic details, see Althöfer (2011). On the role of Althöfer in the theoretical context, see notably Santabárbara (2016).

⁴ Cf *Networks History Project*, Centre ConnecTheo, Université de Liège.

(Angelucci, 1994), and finally, the Convegno internazionale Conservazione e restauro dell'arte contemporanea of 1996 (Di Martino, 2005). We should also note that in North America, the Symposium international sur la conservation de l'art contemporain, organized for the 100th anniversary of Canada's National Gallery, in 1980 had also opened the way for pragmatic reflection, including the questionnaires of artists, the role of the restorer as an adviser to artists, the pieces of change, and of course, the problems linked to materials National Gallery of Canada and International symposium on the conservation of contemporary art (1980).⁵ Althöfer was present.

The first decade of the 21st century saw an increase in publications related to contemporary art conservation, focusing mostly on case studies and materiality. This was actually the objective of the new ICOM-CC group, Modern materials and contemporary art, created in 1998 thanks to the merging of two separate groups. *Theory and practice in the conservation of modern and contemporary art: reflections on the roots and the perspectives*, edited by Ursula Schädler-Saub and Angela Weyer, assembled the preprints of an international symposium held at Hildesheim in 2009. A chapter entitled *Theoretical principles* contains reflective and prospective articles on theory⁶ (Schädler-Saub and Weyer, 2010). *Innovative approaches to the complex care of contemporary art*, edited by Iwona Szmelter and Natalia Andrzejewska (Szmelter and Andrzejewska, 2012) dedicates an important part to theoretical reflection. Two years later, two other colloquia were organized on the conservation of contemporary art, one in Paris *L'art contemporain mis à nu par ses restaurateurs* (in press, C2RMF), the other in Glasgow *Authenticity in transition* (Hermens and Robertson, 2016). Even if case studies are a majority, some theoretical articles can be found. The same can be said for the main international meetings such as those of the IIC (*Saving the Now*, 2016) and ICOM-CC (*Linking Past and Future*, 2017).

Finally, in order to be complete, we must note the momentum created by the research project *New strategies in the conservation of contemporary art* conducted in the Netherlands between 2009 and 2015, under the direction of Renée Van de Vall; it was followed by the project *New approaches in the conservation of contemporary art*, punctuated by the symposium *Bridging the gap. Theory and practice in the conservation of contemporary art* (March 2019).

In the turmoil of the end of the 20th and the beginning of the 21st century, the specificity of contemporary artworks, their apparent divergence with regards to the classical objects of restoration could have led some to believe that *Teoria*, which was anterior or barely concomitant to the efflorescence of contemporary art, had somehow "expired." But as we have shown elsewhere, a theory is first and foremost a tool (Verbeeck, 2016), and, before discarding it, one should pose the question of its adequacy to the task, of its eventual adaptability, and above all, of the capacity of the one using it.

The theoretical "tool" and contemporary art

When discussing with restorers, it is precisely the diversity, the heterogeneity of contemporary artworks that seem to discourage them from using the theoretical tool; bewildered by the problems related to the conservation of material fabric (a materiality, one must concede, that is often atypical and problematic), or by the importance of the concept and of the intangible which is coextensive to the support, they often find it hard to make a comparison

⁵ In the USA, it is possible to underline the workshop held in Richmond, Virginie, in 1990 (Frederick R. Weisman Foundation, 1991).

⁶ Notably with contributions by Salvador Muñoz-Viñas, Cornelia Weyer, Iwona Szmelter, Michaël von der Goltz, Ursula Schädler-Saub and Francesca Valentini.

or find reference points. Indeed, what are the similarities between a performance by Marina Abramovic, an artwork by Ai Wei Wei, an installation by Christo, a production by Kapoor, a work from Hockney or by Olafur Eliasson? Between a cloth in meat (*Vanitas: robe de chair pour albinos anorexique*) by Jana Sterbak and Botticelli's *Primavera*? *Away from the flock* by Damien Hirst and the *Mystic Lamb*? *Tree* by Paul McCarthy and *David* by Michelangelo?



STRAIGHT. Ai Weiwei, 2008, Hirshhorn Museum. Image: ©Ai Weiwei.



ALLEGORY OF SPRING.
Detail. Sandro Botticelli, 1478 to 1482.
Gallery of the Uffizi, Florence.
Image: Public domain.



ADORATION OF THE MYSTIC LAMB. Van Eyck. Imagen: Public domain.

Each of those works seems to present a new problematic, to escape the known, the defined, the "already envisaged". And yet! They all have one point in common: they are all received as works of art. They all belong to that category of special objects that the *Teoria del restauro* tries to understand, with a vocabulary and concepts that are sometimes difficult. Recognizing that difficulty as inherent to the subject is an invitation to go beyond it. Because the restorer, by restoring the fabric, becomes the one who allows the work of art to still manifest itself as a work of art, to apprehend what *is*, in the ontological sphere, a work of art is essential for him. At the very least, he must understand the ambiguous nature of the object he is dealing with, in order to better understand the implication of his intervention treatments.

Those who see in *Teoria*, or more broadly, in any theory, a methodology, are mistaking their quest. But those who try to solve the paradoxes of a work of art, and in particular its relation with time, will still find inspiration in it for sensitive and innovative intervention treatments (Brunel, 2009).

Brandi's *Teoria* and the restoration of contemporary art

The specific contribution of Brandi's *Teoria* to the restoration of contemporary art was the subject, in the 21st century, of several articles, among which the publications by Francesca Valentini (2008), Sebastiano Barassi (2009), Carlota Santabàrbara Morera (2016); the *Teoria* has been exploited again, with more or less success in various case studies (Gesché-Koning et Périer-d'Ieteren, 2008; Stefanaggi and Hocquette, 2009; De Cesare, 2013); but whether we explore the preprints of the most recent international conferences, IIC (*Saving the Now*, 2016), or of the Modern Materials and Contemporary Art working group of ICOM-CC, the reference to Brandi becomes more scarce. We should note however the colloquia explicitly dedicated to theory, such as Construir teoría, held in Mexico City in 2011 and 2013 (Magar y Schneider, 2018), or the international symposium Teorías e historia de la conservación, also in Mexico City, in 2018 which still offer it an important place,; but this remains a singular exception, and the accent is more often made on the history of the reception.⁷

What is the lesson of this relative indigence? It is not the durability of the Brandian thought, but rather the distance or sometimes even the end of a mediation on that same thought within the training programs on conservation-restoration. The hyper-specialization of practices and the increasing importance of scientific subjects leave less and less room for a theoretical reflection, which is yet at the heart of the empirical approach, in the philosophical sense of the term.⁸

Let us remember that since the conception of the Istituto Centrale del Restauro, at the end of the 1930s, Brandi had foreseen that there would be no theoretical courses (nor "cultural", nor "scientific") unless they were linked to practice.⁹ This is exactly what is described by the first generation of students of the Istituto, which directly benefitted from his lessons. The same is valid for the 1960s and 1970s. The attachment to the "original lesson" of *Teoria*, published in the meantime, does not exist; it was explained, as reported by witnesses at that time,¹⁰ in relation with practice, in the interdisciplinary turmoil of the ICR and ICCROM.

The students were therefore trained into theorization rather than into *Teoria*: this means that they were constantly requested in a dialectic movement, confronting the principle and the case. This appears clearly in the approach used by the Mora, or by Althöfer.¹¹ They, themselves, would become the inspired mediators of Brandi's thought. Their secret for the transmission to students? The tireless repetition, the reiterated explanation.¹²

If the first translations of *Teoria* are partial (cf. the Spanish version conserved in Mexico City, described by Valerie Magar), or the extracts translated into French in the special volume of *Recherches Poïétiques* (Giusto, 1995) it is because they provided elements of comprehension that were considered sufficient, with elements that were exploitable in the context of that moment.

⁷ See in particular the papers by Valerie Magar et Beatriz Mugayar Kühl (in press).

⁸ We refer here to the thoughts of Francis Bacon, John Locke and David Hume.

⁹ "De même qu'il n'y aura pas d'enseignement théorique sans exercice pratique; il n'y aura pas d'exercice pratique sans enseignement théorique" Brandi (2007: 270).

¹⁰ E.a. Anne van Grevenstein, Jukka Jokilhetto.

¹¹ Selon le témoignage de C. Périer D'Ieteren, Paul Philippot avait projeté, et commencé, la traduction d'un ouvrage d'Althöfer qu'il trouvait extrêmement intéressant pour ses cours. Il n'a pas mené ce projet à terme, vu la difficulté de traduction.

¹² Témoignage personnel d'Annie Philippot-Reniers, épouse de Paul Philippot et sa compagne à Rome pendant de longues années. C'est un témoin privilégié et impliqué dans le bouillonnement intellectuel de l'époque, et sa conversation est sur plus d'un point très éclairante.

When the context changes, diversifies, opens to other realities, the work of theorization according the empiricist philosophy (starting from the case, to specify the principle) must be continued. But Brandi's thought does not end with the publication of *Teoria*. Refining his approach, he published other writings on aesthetics of major importance: *Le due vie* (1966) and *Teoria generale della critica* (1974). These later contributions cannot be ignored.

It is also the former of those two major works that Paul Philippot chose to translate into French, with an educational purpose (Brandi, 1989); he discerned from the outset the conceptual importance and the in-depth developments of this text, subsequent to *Teoria*. In it, Brandi reviewed the major contemporary trends, from a pragmatist such as Dewey to Barthes, Eco, Levi-Strauss, to better demonstrate the relevance of his approach, drafted since the end of the 1940s. The examples chosen in *Le due vie* are largely taken from contemporary art. They eloquently illustrate the early developments of Brandi's thought (Brandi, 1945). We also find in it the distinction between "flagranza," the immanence of the work of art, linked to time and materiality, and its "astanza," its transcendent revelation, in the conscience.

Return to the times of the work of art

Teoria, which has illuminated the conservation-restoration of classical works of art, is often reduced to axioms (including the definition of restoration as an act of recognition). What I will call the "Brandian varnish" (the minimum of knowledge on the subject) is usually summed up for conservators to a discussion of the two cases¹³ (improperly called "values"): the aesthetic case and the historic case.

Contemporary works of art can evidently respond to this dual approach, even if the historic dimension of a recent work may appear to some to be a rather vague concept. But whatever some hasty definitions may say, contemporary art is not the art of today: it already has yesterday's thickness, the time of its conception, to which is added the time of its installation, of its exhibition, of its receptions. Contemporary art is subject to patina. Contemporary art falls into ruin. Those artworks, such as the works from the past, can lose their "epiphany," to use a term that was dear to Brandi.

However, while a specific interest emerges –as well as training programs– for the *Time-based media art*, the key for Brandi's viewpoint on the times of a work is little –or not at all– exploited in the Anglo-Saxon and Dutch contexts. It is therefore symptomatic that one of the most brilliant representatives of both schools, Hannah Hölling, dedicated in 2017 an article to *Time and conservation*, but she only quoted Brandi in relation to his definition of the act of restoration (Hölling, 2017). Her dissertation, edited and published under the titled *Paik's virtual archive. Time, change and materiality in media art*, does not make much more room for it –two quotations in the entire volume, referring to the same axiom borrowed from *Teoria* from its translation into English in 2005¹⁴ (Hölling, 2017).

Chapter 6 is entitled Time and conservation, and calls upon De Duve, Deleuze and Bergson to correct the vision of time held by "traditional conservation"; it is presumed to be linear, and it is centered on the quest for the original state and for authenticity. This "traditional conservation" seems to emerge straight from the 19th century (Viollet-le-Duc and Ruskin are quoted), and to ignore whole swathes of the theoretical reflection and practice prior to Muñoz-Viñas (2005) or Barbara Appelbaum (2007).

¹³ Case was the word chose to translate "istanza" by Cynthia Rockwell (Brandi, 2005).

¹⁴ The two quotations of Brandi recall his conception of restoration, as the "methodological moment of the recognition of the work of art".

In it, there are assertions such as: “The concepts of time that conservation reports have not been articulated clearly but are implicit in the rules and theories of traditional conservation” (Hölling, 2017: 96). The authority called upon to establish this surprising truth is the conservator Albert Albano, in a text from... 1988, which deals with the repainting of very specific contemporary works.¹⁵ Hölling states unequivocally that “the attempt to ‘lock a work’ can be explained in part by the Brandian separation of the time of creation from the ‘moment’ when an observer recognizes in an artwork an interval of historical time” (Hölling, 2017: 96). An incursion into the articles by Althöfer, the most Brandian contemporary art restorers, could have corrected this interpretation, and at the same time demonstrate the constant, central concern of the relation to time in restoration.

As the German restorer had seen and understood, both in *Teoria* and in *Le due vie*, Brandi very clearly distinguished the recognition of the work of art in its transcendent manifestation and its perception in the “historic” time. Even more so, in his case studies, he underlined the danger of confusing the manifestation of the transcendent work of art with the “temporal time that embraces it in its flow the complete an immutable work of art”¹⁶ (Brandi, 2001: 47) (we should understand: immutable in its revelation to conscience, as a work of art). And he continues, regarding to the contemporary work of art:

the confusion between the extra-temporal or internal time of the work of art and the historic time of the observer becomes much more serious and dangerous when it occurs –and it is almost always the case– for works from the time in which we live. For these, it seems legitimate and inevitable to have this consubstantiality with the aspirations, the objectives, the morality, the sociality of its time or a fraction of it; legitimate, but not peremptory, only if it is felt by the artist as a premise for the symbolic characterization of the object (Brandi, 2001: 47).

For Hannah Hölling, the “under-estimation of the value of time in conservation” (Hölling, 2017: 109) is therefore the subject of an invitation to rethink time inside this same conservation, as not being linear –following this under authority of Salvador Muñoz-Viñas (2005: 105). No direct or indirect reference to chapter 4 of Brandi’s *Teoria* –whose title *Time, work of art and restoration* contradicts this supposed lack of interest. There is also no reference to the *Le due vie*. The essay *L’inserzione del nuovo nel vecchio* which provides enlightening developments on the relation to time, and can also induce, even for contemporary art, reflections that are certainly less “traditional.”

I am far from the idea of considering Brandi’s thinking as an inevitable matrix. It is absolutely legitimate to leave a system that is judged as inadequate. But it is necessary, before disqualifying it, to explore its potentialities without ignoring its fundamental aspects. The concept of time is at the heart of the Brandian system, and its implications for restoration, in particular that of contemporary art, have simply not been exploited.

The fault does not lie with the instrument, but with those who use it.

¹⁵ Albano is not quoted here in its original text, but in the publication by Stanley-Price *et al.* (1996).

¹⁶ Original quotation: “temps temporel qui accueille dans son flux l’œuvre d’art achevée et immuable.”

Understanding Brandi to think further (and differently?)?

The foundation for Brandi's vision of the work of art is phenomenology.

For Brandi, the artist tends to formulate, express, create something that is inside of him; he can manifest it outside of himself only through the implementation of material means. It is through this materiality that the spectator receives, perceives that "something" which is the work. The material is only its vehicle.

Art is not a language. Art is not a communication system. Art is the place of an experience out of time, of a detachment from reality, from the artist and the receiver. Art, the work of art, is that moment of out-of-the-world suspension—something that Gérard Genette will later designate as the transcendent aspect of the work (Genette, 1994).

The axiom by Brandi "only the material of a work of art is restored" flows from this conception: the material fabric is the support of an experience, and the restorer has the task of allowing the material object to continue playing its role as vector.

Except that, if art as an experience¹⁷ is "out of time," the materiality that allows this experience is well inscribed in time. More exactly, Brandi will note, the work is inscribed in the VARIOUS times:

- The time of creation, by the artist (irrevocably past, and that it is futile to try to find, it would be an imposture).
- The TIMES of the reception of the work—meaning each of the moments, since its creation, when the work has "touched" a consciousness, when it has been recognized, experimented as a work. This juxtaposition of moment generates a "duration." The restorer does not have the right, objectively, to "choose" a moment in that flow, because it would amount to freezing the materiality of the work in a moment subjectively determined (and just as past as the moment of creation).
- The time of the reception in consciousness, *hic et nunc*, here and now. In fact, the present is the only legitimate place for intervention, for the restorer, who must ensure that the work can still manifest itself to consciousness, tomorrow.

The experience of the work is transcendent (out of time, out the physical reality); the work, such as it is presented and transmitted to the future, is immanent (in time, in the real, in the physical object). It also possesses its own "interior time," that Brandi defines as rhythm. The restorer does not restore experience; he restores its support. And I would add, to concretize the reflection on the conservation and restoration of contemporary art: he restores the *means* that allow an *effect*, which causes the experience (Verbeeck, 2018).

In the text *L'inserzione del nuovo nel vecchio*, which deals with the issue of the contemporary intervention on the ancient, Brandi specifies: "with the figurative arts, we find ourselves (...) in front of a work that is also the *medium* through which we perceive it. Thus, any intervention made on this work becomes an intervention on the manner of transmitting it in time"¹⁸ (Brandi, 1995: 88). In order to understand the issue of additions, Brandi continued, it can either be approached from a philological angle, as a text, where each added element is considered an interpolation; or it can be approached from the perspective of the creator.

¹⁷ Title of a publication by Dewey, which Brandi quotes in his *Teoria* (Dewey, 1934).

¹⁸ Original quotation: "avec les arts figuratifs, nous nous trouvons (...) devant une œuvre qui est également le *medium* au travers lequel on la perçoit. Ainsi, toute intervention réalisée sur cette œuvre devient une intervention sur la manière de la transmettre dans le temps."

*On the one hand, the critic intimates the order not to alter the work, on the other, the artist claims to take it back, to increase it and to continue it (...). The first attitude considers the work of art as transmitted to us by the past, and it is through its very structure that we seek to find the different phases; the second is to reduce the work of art to the state of object to which we intend to give a new partial or total formulation. In the first case we consider the work of art historically as a unit or a historical artistic ensemble; in the second, we consider it, totally or partially, as something in evolution *in fieri*, that we can perpetuate, increase or develop [the enhancement is mine]¹⁹ (Brandi, 2007: 89).²⁰*

Certainly, the boldness of this statement that Cosgrove (1994) would not have denied, will be tempered by the modulations and restrictions posed by Brandi; if the interpolations of a text do not engender the irreversible alteration of the “original instrument” of transmission, the intervention on the work of art, on its part, modifies it in its mode of expression. Hence, Brandi continues, “any intervention that modifies or alters the historic aspect must be explained otherwise than according to a personal taste or choice”²¹ (Brandi, 2007: 90) –which obviously seems to be the case for several contemporary intervention treatments, where obsolescence, for example, constrains to choices of necessity. The example quoted by Olivier Steib, of the restoration of Jenny Holzer’s provides an excellent example (Steib, 2018).

The formulation of the work as “*in fieri*” is particularly suitable for contemporary forms, where the installations and performances become different versions offered to the aesthetic experience –and as such, all authentic. Attempts to document variations in exhibitions, according to a biographical scheme (Van de Vall *et al.*, 2011) from the point of view of conservation, only have a secondary interest in this perspective. They document the material occurrence of the work of art, its immanence. It may have an interest for history or art history, but it freezes the fact the work in a historical dimension that is sometimes completely foreign to the artist’s intention... and as it should be for the conservator-restorer.

Why? Because, let us repeat it, the role of the conservator-restorer is to allow the manifestation of the transcendence of the work, that “something,” that “experience” in consciousness that, precisely, takes the spectator out of time, precisely. His intervention on the subject does not aim to resurrect a past experience, but a present one. There can be no experience of the work of art, except *in the present*.

The conservator-restorer is not an entomologist, pinning a dead butterfly –the past experience of a past work of art: he is the one who watches over the preservation of the cocoon, of the chrysalis of the aesthetic experience.

¹⁹ Brandi defends keeping additions that are older than 150 years. It was only in the 19th century that monuments (in the broad sense, and therefore including works of art) are considered as “historically closed shapes”. Once the artwork enters in that new (historic) paradigm, it is no longer possible to admit the intervention on the work -as it was done for example during the Renaissance or the Baroque-, in a perspective of integration to the contemporary aesthetics, producing a new unity (Brandi, 2007). But does the contemporary artwork pertain to the historic conscience? This still has to be discussed. Numerous living contemporary artists raise against that conception.

²⁰ Original quotation: “D’un côté, le critique intime l’ordre de ne pas altérer l’œuvre, de l’autre, l’artiste prétend la reprendre, l’augmenter et la continuer (...). La première attitude considère l’œuvre d’art telle que nous l’a transmise le temps passé, et c’est à travers sa structure même que nous cherchons à en retrouver les différentes phases; la seconde consiste à ramener l’œuvre d’art à l’état d’objet auquel nous entendons donner une nouvelle formulation partielle ou totale. Dans le premier cas nous considérons l’œuvre d’art historiquement comme une unité ou un ensemble artistique historique; dans le deuxième, nous la considérons, totalement ou en partie, comme une chose en évolution *in fieri*, que nous pouvons perpétuer, augmenter ou développer (C’est nous qui soulignons).”

²¹ Original quotation: “toute intervention qui modifie ou altère l’aspect historique doit pouvoir s’expliquer autrement qu’en fonction d’un goût ou d’un choix personnel.”

Brandi is dead, long live Brandi

I started teaching Brandi to conservation students almost 25 years ago; it was initially with circumspection –and with no particular sympathy. One of my first articles on Brandi had a truncated publication: the expression of certain reluctances had been perceived as a crime of *lèse-majesté*. One of the finest scholars on Brandi, Georges Brunel, invited me to delve deeper into Brandi's thinking (Brunel, 2009), just like, shortly after, Paul Philippot (2010) encouraged me to read Brandi beyond *Teoria*.

This dive into the depths was a demanding task –and, at times, discouraging. Nevertheless, I never it was never without reward. Brandi is not “my” sole reference. He is one of those who taught me to theorize, in other words, to consider problems from a certain degree of generality, in order to escape the tyranny of the case by case. Familiarity with his publications leads to a better understanding of Genette and Eco, the thinkers that I consider to be the most promising regarding the current reflection on conservation-restoration.

The late publication of the complete translations of *Teoria* may have had an unexpected effect on Brandi's teaching: to focus a lesson on a text, at the cost of spirit. The advances in phenomenological aesthetic, the emergence of other names and booming trends are now more appealing to young doctoral students who, due to the lack of inspired mediators, are no longer confronted by Brandi's thinking: hence the shortcuts, misinterpretations, and a criticism that is not always relevant to the assessment of his contribution.

What lesson can we draw from this observation? We must return to the fundamentals: that is to say, to a confrontation of theory with practice, at the heart of the workshops where tomorrow's restorers are being trained. The theory is not an exercise in style, an imposed passage, the place to show some sort of boldness or virtuosity of the mind. The theory is at the service of restoration as a critical act: it is the standard of the free and enlightened judgment of the conservator-restorer. And it is for this reason that the students must learn, through their training, to forge their tools. In other words, students must sharpen their capacity to reflect, as one sharpens a scalpel, and to polish the theory, so that it better reflects reality.

*

References

- Althöfer, Heinz (1960) "Einige Probleme der Restaurierung moderner Kunst", *Das Kunstwerk* 14 (5-6): 51-59.
- Althöfer, Heinz (1970) "The Düsseldorf restoration studio", *Studies in Conservation* 15 (3): 223-225.
- Althöfer, Heinz (1977) "Notizen zur Maltechnik und Restaurierung moderner Kunstobjekte Fortsetzung 5 und Schluss", *Maltechnik/Restaur* (3): 186-192.
- Althöfer, Heinz (1981) "Historical and ethical principles of restoration", in: *ICOM Committee for Conservation 6th triennial meeting, Ottawa, 21-25 September 1981. Preprints*, ICOM, Paris, p. 4.
- Althöfer, Heinz (1990) "L'art contemporain et la restauration", *Annales d'histoire de l'art et d'archéologie* (12): 147-154.
- Althöfer, Heinz (2011) "Interview mit Bettina Schwabe und Cornelia Weyer", *Beiträge zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut* (1): 68-79.
- Angelucci, Sergio (a cura di) (1994) *Arte contemporanea, conservazione e restauro: contributi al "Colloquio sul restauro dell'arte moderna e contemporanea"*, Fiesole, Nardini.
- Appelbaum, Barbara (2007) *Conservation treatment methodology*, Butterworth-Heinemann, Leipzig.
- Ashley-Smith, Jonathan (2008) "Theory follows practice", in: Giuseppe Basile (ed.), *Il pensiero di Cesare Brandi dalla teoria alla pratica: a 100 anni dalla nascita di Cesare Brandi: atti dei seminari di München, Hildesheim, Valencia, Lisboa, London, Warszawa, Bruxelles, Paris - Cesare Brandi's thought from theory to practice: the centenary of the birth of Cesare Brandi: acts of the seminars of München, Hildesheim, Valencia, Lisboa, London, Warszawa, Bruxelles, Paris*, Il Prato, Associazione Giovanni Secco Suardo, Saonara, Lurano, pp. 189-193.
- Barabant, Gilles et François Trémolières (eds.) (à paraître) *L'art contemporain mis à nu par ses restaurateurs: actes de la journée d'études organisée avec le C2RMF à l'INHA, Paris, 4 octobre 2013*, C2RMF, Paris.
- Barassi, Sebastiano (2009) *Dreaming of a universal approach: Brandi's Theory of Restoration and the conservation of contemporary art*, Paper presented at the seminar Conservation, dilemmas and uncomfortable truths, London, 24 September 2009 [<http://www.icom-cc.org/54/document/dreaming-of-a-universal-approach-brandi's-theory-of-restoration-and-the-conservation-of-contemporary-art/?id=777#XHvygtGCGu4>] (accessed on 7 February 2019).
- Basile, Giuseppe (a cura di) (2008) *Il pensiero di Cesare Brandi dalla teoria alla pratica: a 100 anni dalla nascita di Cesare Brandi: atti dei seminari di München, Hildesheim, Valencia, Lisboa, London, Warszawa, Bruxelles, Paris - Cesare Brandi's thought from theory to practice: the centenary of the birth of Cesare Brandi: acts of the seminars of München, Hildesheim, Valencia, Lisboa, London, Warszawa, Bruxelles, Paris*, Il Prato, Associazione Giovanni Secco Suardo, Saonara, Lurano.
- Basile, Giuseppe and Silvia Cecchini (eds.) (2011) *Cesare Brandi and the development of modern conservation theory: international symposium, New York, October 4, 2006*, Il prato, Associazione Giovanni Secco Suardo, Saonara, Lurano.
- Brandi, Cesare (1942) *Morandi*, Le Monnier, Firenze.
- Brandi, Cesare (1945) *Carmine o della pittura*, Scialoja, Roma.
- 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*, Edizioni della Meridiana, Milano.
- Brandi, Cesare (1963) *Teoria del restauro*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- Brandi, Cesare (1963) *Burri*, Editalia, Roma.
- Brandi, Cesare (1966) *Le due vie*, Laterza, Bari.
- Brandi, Cesare (1974) *Teoria generale della critica*, Einaudi, Torino.
- Brandi, Cesare (1976) *Scritti sull'arte contemporanea*, Einaudi, Torino.
- Brandi, Cesare (1979) *Scritti sull'arte contemporanea II*, Einaudi, Torino.
- Brandi, Cesare (1989) *Les deux voies de la critique*, trad. Paul Philippot, Marc Vokar Editeur, Bruxelles.

- Brandi, Cesare (1995) *Il restauro: teoria e pratica*, Editori Riuniti, Roma.
- Brandi, Cesare (2001) *Théorie de la restauration*, trad. Colette Déroche, Éditions du patrimoine, Paris.
- Brandi, Cesare (2007) *Cesare Brandi: la restauration, méthode et études de cas*, trad. Françoise Laurent et Nathalie Volle, Institut national du patrimoine, Ed. Stratis, Paris.
- Brunel, Georges (2009) "Choix, valeurs, théorisation. Penser les pratiques d'aujourd'hui avec Cesare Brandi", *CeROArt. Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art* [<https://journals.openedition.org/ceroart/1316>] (accessed on 7 February 2019).
- Carta italiana del restauro (1972) *Carta italiana del restauro* [https://www.unirc.it/documentazione/materiale_didattico/597_2010_253_8833.pdf] (accessed on 10 January 2018).
- Charte de Venise (1964) *Charte internationale sur la conservation et la restauration des monuments et des sites* [https://www.icomos.org/charters/venice_f.pdf] (accessed on 19 April 2019).
- Cordaro, Michele (1994) "Alcuni problemi di metodo per la conservazione dell'arte contemporanea", in: *Arte contemporanea: conservazione e restauro*, Nardini Editori, Fiesole, pp. 71-78.
- Cordaro, Michele (2005) "L'eterogeneità dell'arte contemporanea", in: Enzo Di Martino (a cura di), *Arte contemporanea: conservazione e restauro. Atti del Convegno Internazionale (Venezia, 1996)*, Allemandi, Torino, pp. 63-64.
- Cordaro, Michele (2013) "Experience in the restoration of traditional historical materials and the problems of restoring the many materials used in contemporary art", in: Maria Cristina Mundici and Antonio Rava (eds.), *What's changing: theories and practices in the restoration of contemporary art*, Skira, Milano.
- Cosgrove, Denis E. (1994) "Should we take it all so seriously? Culture, conservation and meaning in the contemporary world", in: Wolfgang E. Krumbein, Peter Brimblecombe, Denis E. Cosgrove and Sarah Staniforth (eds.), *Durability and change: the science, responsibility, and cost of sustaining cultural heritage*, John Wiley and Sons, Chichester, pp. 259-266.
- De Cesare, Grazia (2013) "The ISCR: a methodic approach to the restoration of contemporary artwork - case studies", in: Maria Cristina Mundici and Antonio Rava (eds.), *What's changing: theories and practices in the restoration of contemporary art*, Skira, Milano, pp. 253-257.
- Dewey, John (1934) *Art as experience*, Minton, Balch & company, New York.
- Di Martino, Enzo (a cura di) (2005) *Arte contemporanea: conservazione e restauro. Atti del Convegno Internazionale (Venezia, 1996)*, Allemandi, Torino.
- Frederick R. Weisman Foundation (1991) *Conservation and contemporary art: summary of a workshop, 4-5 June 1990, Richmond, Virginia*, Frederick R. Weisman Art Foundation, Los Angeles.
- Genette, Gérard (1994) *L'œuvre de l'art*, Éditions du Seuil (Poétiques), Paris.
- Gesché-Koning, Nicole et Catheline Périer-d'Ieteren (eds.) (2008) *Cesare Brandi (1906-1988): sa pensée et l'évolution des pratiques de restauration. Actes du colloque Université Libre de Bruxelles, 25 octobre 2007*, Série spéciale des Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, Cahiers d'études X, Université Libre de Bruxelles, Bruxelles.
- Giusto, Jean-Pierre (dir.) (1995) *Recherches poétiques. Revue de la Société Internationale de Poétique*, numéro 3, Dossier L'acte restaurateur, hiver 1995.
- Glanville, Helen (2008) "Cesare Brandi, Newton and aspects of the controversies of the 1950s and 1960s at the national Gallery, London", in: *Il pensiero di Cesare Brandi dalla teoria alla pratica: a 100 anni dalla nascita di Cesare Brandi: atti dei seminari di München, Hildesheim, Valencia, Lisboa, London, Warszawa, Bruxelles, Paris - Cesare Brandi's thought from theory to practice: the centenary of the birth of Cesare Brandi: acts of the seminars of München, Hildesheim, Valencia, Lisboa, London, Warszawa, Bruxelles, Paris*, Il Prato, Associazione Giovanni Secco Suardo, Saonara, Lurano, pp. 209-216.
- Hermens, Erma and Frances Robertson (eds.) (2016) *Authenticity in transition: changing practices in art making and conservation: proceedings of the international conference held at the university of Glasgow, 1-2 December 2014*, Archetype Publications, London.
- Hölling, Hanna (2013) *RE: Paik - On time, changeability and identity in the conservation of Nam June Paik's Multimedia Installations*, PhD dissertation, University of Amsterdam, Amsterdam.
- Hölling, Hanna (2017) "Time and conservation", in: *ICOM-CC 18th triennial conference, Copenhagen* [<https://www.icom-cc-publications-online.org/PublicationDetail.aspx?cid=53384c17-3c46-4c24-8917-650f145a5530>] (accessed on 20 February 2019).

Hughes, Helen (2008) "Brandi and his influence on conservation in the United Kingdom", in: Giuseppe Basile (ed.), *Il pensiero di Cesare Brandi dalla teoria alla pratica: a 100 anni dalla nascita di Cesare Brandi: atti dei seminari di München, Hildesheim, Valencia, Lisboa, London, Warszawa, Bruxelles, Paris - Cesare Brandi's thought from theory to practice: the centenary of the birth of Cesare Brandi: acts of the seminars of München, Hildesheim, Valencia, Lisboa, London, Warszawa, Bruxelles, Paris*, Il Prato, Associazione Giovanni Secco Suardo, Saonara, Lurano, pp. 201-204.

Hummelen, IJsbrand and Dionne Sillé (1999) "Preface", in: IJsbrand Hummelen and Dionne Sillé (eds.), *Modern art, who cares?: an interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, The Foundation for the Conservation of Modern Art, Netherlands Institute for Cultural Heritage, Amsterdam, pp. 10-11.

ICOM-CC (2019) *ICOM-CC Publications Online* [<https://www.icom-cc-publications-online.org/>] (consulté le 18 février 2019).

IIC (2016) *Saving the now: crossing boundaries to conserve contemporary works. Contributions to the Los Angeles Congress IIC, 12-16 September 2016*, Supplement 2, Volume 61, International Institute for Conservation of Historic & Artistic Works (IIC), London.

Kanter, Laurence B. (2007) "The reception and non-reception of Cesare Brandi in America", *Future Anterior: Journal of Historic Preservation, History, Theory, and Criticism* (4): 30-43.

Kühl, Beatriz M. (in press) "Por una lectura brandiana de Cesare Brandi en Brasil", in: *Simposio Internacional de Historia y Teorías de la Conservación*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Magar, Valerie y Renata Schneider (2018) *Construir teoría*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Magar, Valerie (in press) "Traducción y recepción de la *Teoría de la conservación* de Brandi en México", in: *Simposio Internacional de Historia y Teorías de la Conservación*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Mundici, Maria Cristina and Antonio Rava (ed.) (2013) *What's changing: theories and practices in the restoration of contemporary art*, Skira, Milano.

Muñoz Viñas, Salvador (2005) *Contemporary theory of conservation*, Elsevier, Oxford.

National Gallery of Canada (1980) *International symposium on the conservation of contemporary art - Symposium international sur la conservation de l'art contemporain*, National Museums of Canada, Ottawa.

Petraroia, Pietro (1986) "Genesi della teoria del restauro", *Brandi e l'estetica. Supplemento degli Annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Palermo*, pp. lxxvii-lxxxvi.

Petraroia, Pietro (1988) "Il fondamento teorico del restauro", in: "Per Cesare Brandi", atti del seminario, Roma, Università di Roma "La Sapienza", 30 maggio - 1 giugno 1984, De Luca edizioni d'arte, Roma, pp. 51-54.

Petraroia, Pietro (2006) "Brandi, Milano e la 'modernità' negli anni Trenta", in: Maria Andaloro (a cura di), *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi. Atti del Convegno Internazionale di Studi*, Università degli Studi della Tuscia, Nardini Editore, Firenze, pp. 335-345.

Philippot, Paul (2010) "Finalement, c'est une question de conscience.... Libre entretien, en forme de postface", *CeROArt. Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art* [<https://doi.org/10.4000/ceroart.2051>] (consulté le 12 décembre 2018).

Righi, Lidia (a cura di) (1992) *Conservare l'arte contemporanea, La conservazione et il restauro oggi, Atti del Convegno di Ferrara 26-27 settembre 1991*, Nardini, Fiesole.

Russo, Luigi (2006) "Cesare Brandi et l'estetica del restauro", in: *La teoria del restauro nel novecento da Riegl a Brandi*, Nardini, Firenze, pp. 301-314.

Santabárbara Morera, Carlota (2016) "Heinz Althöfer, el inicio de la teoría de la restauración del arte contemporáneo", *e-rph-Revista electrónica de Patrimonio Histórico* (18): 52-69 [<https://doi.org/10.30827/e-rph.v0i18.5198>] (consulté le 7 février 2019).

Santabárbara Morera, Carlota (2013) "Conservation of contemporary art: a challenge for the theory of critic restoration?", in: *Conservando el pasado, proyectando el futuro, tendencias en la restauración monumental en el siglo XXI*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, pp. 293-304.

Schädler-Saub, Ursula and Angela Weyer (2010) *Theory and practice in the conservation of modern and contemporary art. Reflections on the roots and the perspectives. Proceedings of the International Symposium held 13-14 January 2009 at the University of Applied Sciences and Arts, Faculty Preservation of Cultural Heritage, Hildesheim*, Archetype, London.

Stanley-Price, Nicholas, M. Kirby Talley Jr. and Alessandra Melucco Vaccaro (eds.) (1996) *Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage*, Readings in conservation, Getty Conservation Institute, Los Angeles.

Stefanaggi, Marcel et Régine Hocquette (2009) *Art d'aujourd'hui, patrimoine de demain: conservation et restauration des œuvres contemporaines: 13es journées d'études de la SFIC, Paris, 24-26 juin 2009*, Section française de l'Institut International de Conservation, Champs-sur-Marne.

Steib, Olivier (2018) "La restauration problématique d'une œuvre lumineuse conceptuelle", *CeROArt. Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art* [<https://doi.org/10.4000/ceroart.5942>] (consulté le 16 avril 2019).

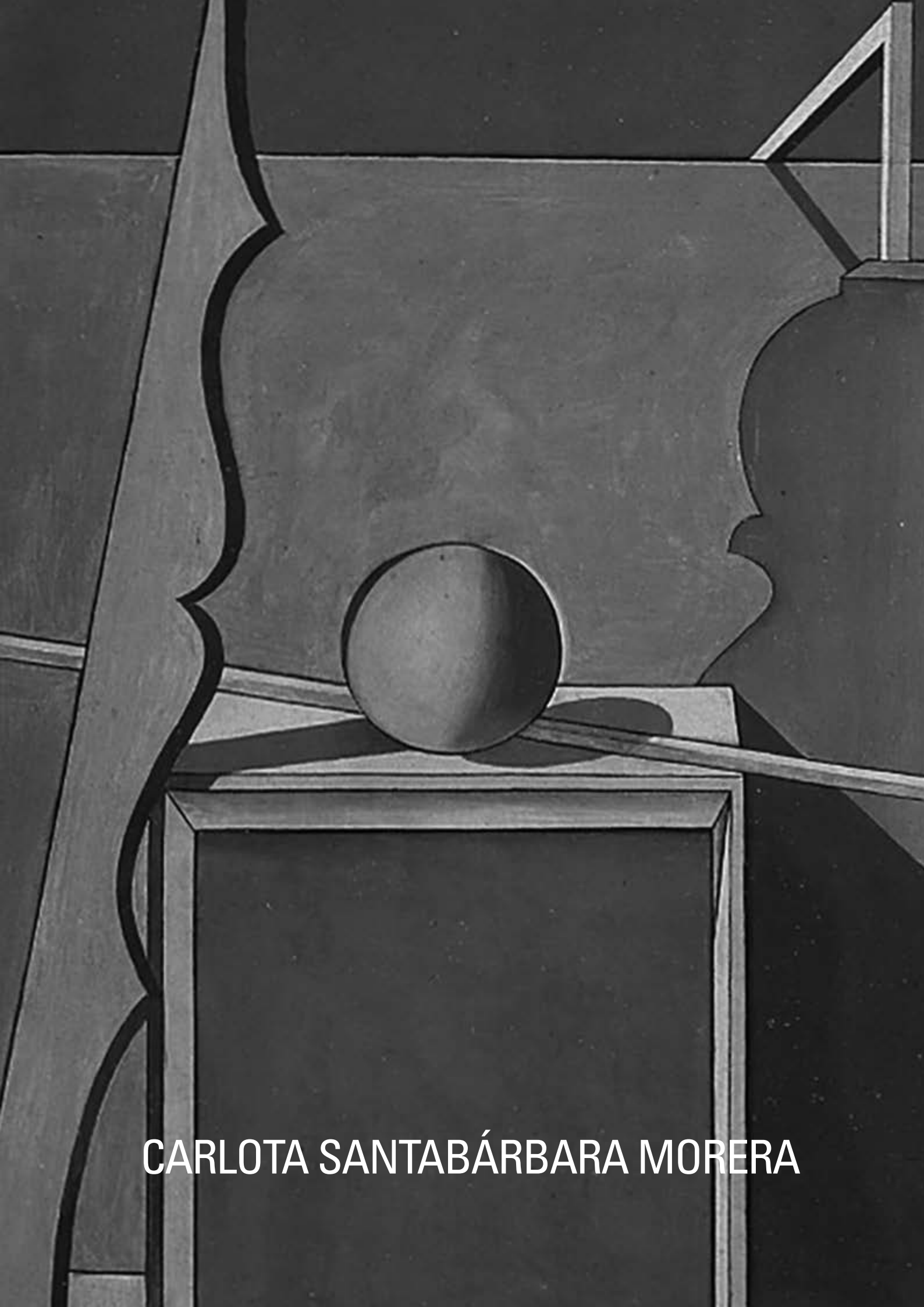
Szmelter, Iwona and Natalia Andejewskarz (eds.) (2012) *Innovative approaches to the complex care of contemporary art*, Archetype, London-Warsaw.

Urbani, Giovanni (2012) *Per una archeologia del presente: scritti sull'arte contemporanea*, Skira, Milano.

Valentini, Francesca (2008) "Cesare Brandi's theory of restoration: some principles discussed in relation with the conservation of contemporary art", in: Giuseppe Basile (ed.), *Il pensiero di Cesare Brandi dalla teoria alla pratica: a 100 anni dalla nascita di Cesare Brandi: atti dei seminari di München, Hildesheim, Valencia, Lisboa, London, Warszawa, Bruxelles, Paris - Cesare Brandi's thought from theory to practice: the centenary of the birth of Cesare Brandi: acts of the seminars of München, Hildesheim, Valencia, Lisboa, London, Warszawa, Bruxelles, Paris*, Il Prato, Associazione Giovanni Secco Suardo, Saonara, Lurano, pp. 76-82.

Van de Vall, Renée, Hanna Hölling, Tatja Scholte and Sanneke Stigter (2011) "Reflections on a biographical approach to contemporary art conservation", in: Janet Bridgland (ed.), *ICOM-CC 16th triennial conference, Lisbon, 19-23 September 2011: preprints*, Critério, Almada [<http://hdl.handle.net/11245/1.344546>] (accessed on 16 April 2019).

Verbeeck, Muriel (2018) "De l'intention de l'artiste à l'effet de l'œuvre. Changer l'approche en conservation?" *CeROArt. Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art* [<https://doi.org/10.4000/ceroart.6020>] (accessed on 16 April 2019).

An abstract geometric composition in shades of gray. A sphere is positioned in the center, resting on a rectangular frame. The background is composed of various geometric shapes, including a large, irregular shape on the left and a smaller, more complex shape on the right. The overall style is minimalist and modern.

CARLOTA SANTABÁRBARA MORERA



CARLOTA SANTABÁRBARA MORERA

Carlota Santabárbara Morera es licenciada en Historia del arte por la Universidad de Zaragoza (2001), y diplomada en Conservación y restauración de bienes culturales por la Escuela de Conservación y Restauración de Barcelona (2004). Posgraduada en Dirección e instituciones culturales por la Universidad Pompeu Fabra (Barcelona, 2009). Tesis doctoral *cum laude* y con mención europea, titulada *Conservación y restauración del arte contemporáneo, historia, teoría y crítica*, dirigida por la profesora Ascensión Hernández Martínez (2016). Becas de conservación y restauración de pintura por la Generalitat de Cataluña (Barcelona, 2006 y 2007), Beca "María Sarrate" en el Centro de Arte y Naturaleza, CDAN (Huesca, 2008), Beca "Formarte" del Ministerio de Cultura (2014) en el Museo Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofía de Madrid, así como numerosas estancias de formación en otros museos españoles (Thyssen Bornemishza, 2004; IVAM, 2006).

Desde el año 2017 es profesora asociada del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. También es docente del Máster de Gestión y patrimonio del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza.

Profesionalmente está implicada en proyectos de gestión cultural y comisariado de arte contemporáneo. Es coordinadora del grupo de trabajo de arte del siglo XX del grupo Ge-IIC. Participa activamente en la revista *AACA digital* de la Universidad de Zaragoza. Sus principales líneas de investigación en la actualidad son la teoría de la restauración del arte contemporáneo y la conservación del *Street Art*.

Portada interior: **STILL LIFE. Detalle, Giorgio Morandi, 1919.**
Imagen: Domino público.

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

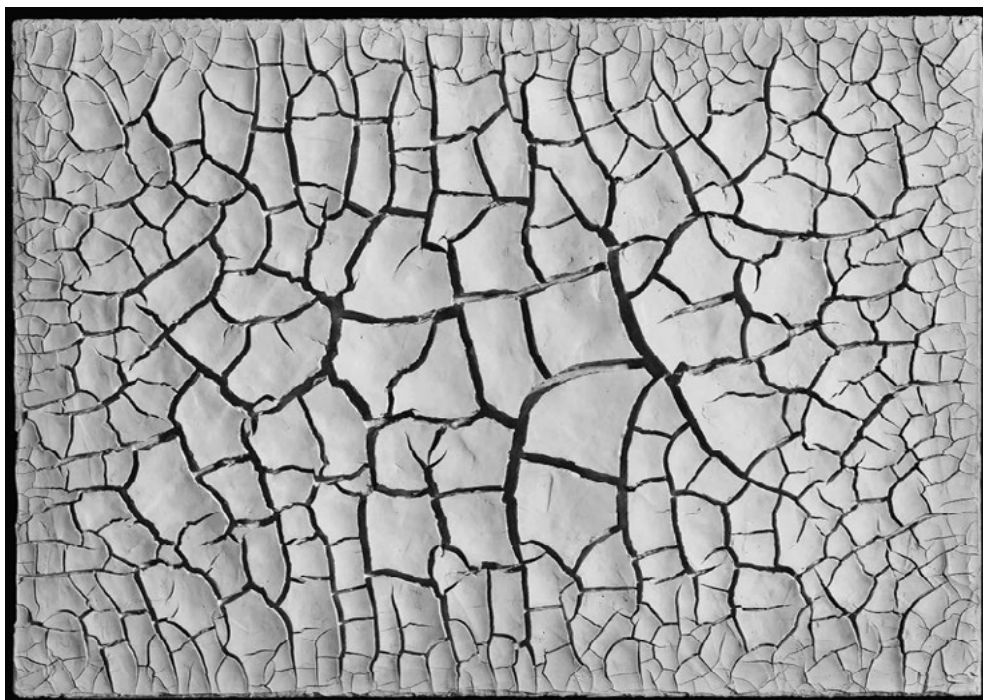
Resulta de gran relevancia poder hacer un análisis del pensamiento teórico brandiano en términos globales⁶ para poder valorar y tomar una actitud crítica respecto a su concepción de lo que consideraba arte, y su posicionamiento respecto al arte moderno. En este sentido, es destacable la gran actividad 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 Elicon*, *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.

*Queríamos 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 singolarità 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 Toscana 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 fausp* (16): 132-146.

Basile, Giuseppe (2006) "Introdução", 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 Manzù, 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.

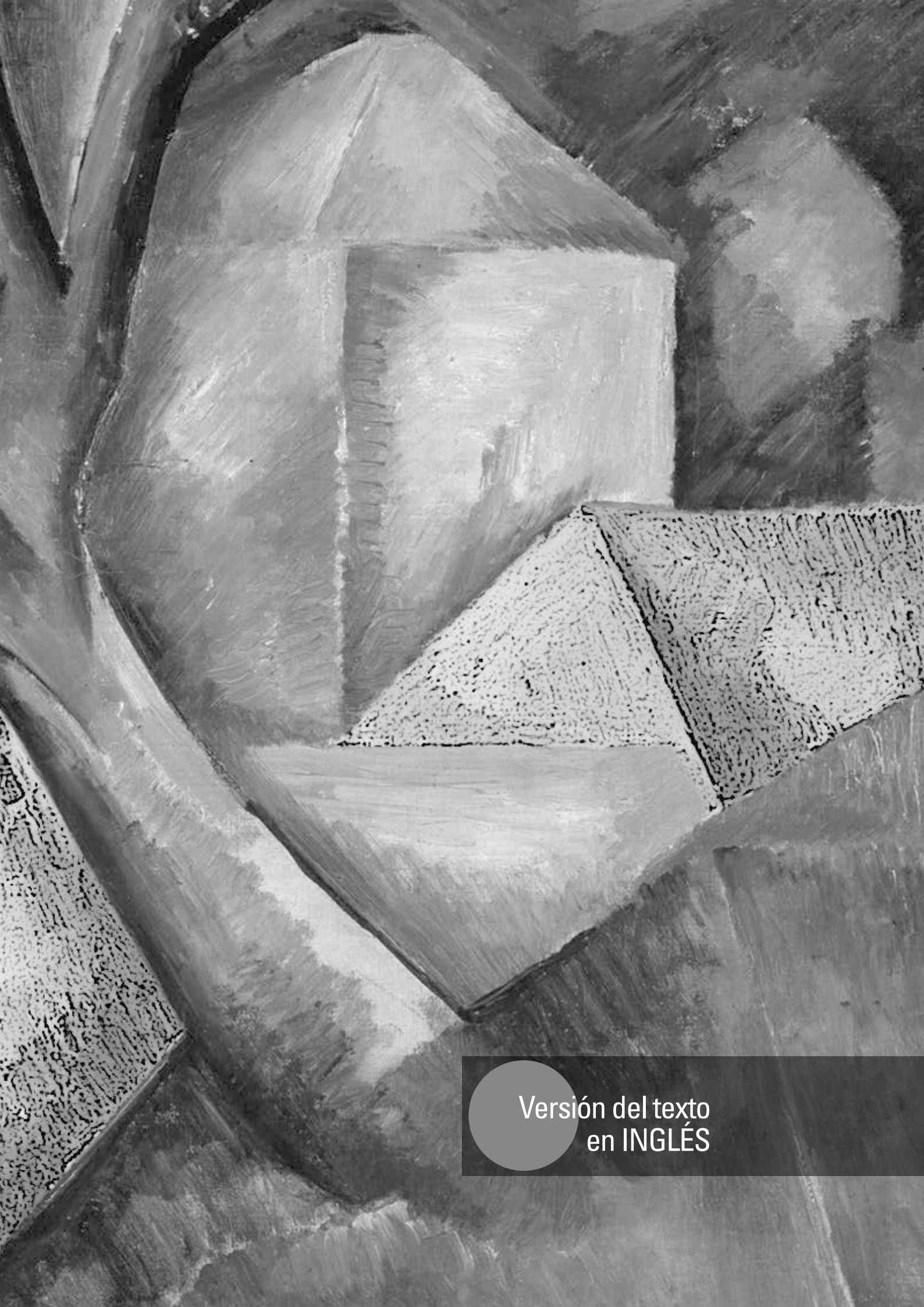
Brandi, Cesare (2019) "La restauración", trad. Asunción Hernández Martínez y Valerie Magar, *Conversaciones... con Cesare Brandi y Giulio Carlo Argan* (7): 31-49.

Carboni, Massimo (1992) *Cesare Brandi. Teoria e esperienza dell'arte*, Roma, Editori Riuniti.

Carboni, Massimo (2013) "Né con te né senza di te. 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, Hilkka (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.



Versión del texto
en INGLÉS



Cesare Brandi and contemporary art: theory, aesthetic and restoration. A tempestuous dialectic

CARLOTA SANTABÁRBARA MORERA

Translation by Valerie Magar

Abstract

Cesare Brandi's theory of restoration is conditioned by his philosophical foundation and his critical vision of art; therefore, in order to understand Brandi's thinking, it is imperative to know his conception of aesthetics and the relationship he established between art criticism and its fundamental philosophy, which underlies the basis of his concept of art and his approach to the restoration of the art of his time. Cesare Brandi experienced a remarkable evolution in his relationship with contemporary art, which initially was completely contrary to avant-garde and abstractionism due to the lack of formal representation or image. However, after he acquired more knowledge and with the awakening of his admiration for artists like Burri, he later found it possible to include abstraction and the absence of an image in the definition of what he considered art. Although his definition of restoration seems to be constrained to traditional art in terms of material fabric and image, his concept of restoration can be applied to contemporary art from the standpoint of a more flexible view of his ideas.

Keywords: Contemporary art, restoration, art theory, patina, material.

The concept of restoration for Cesare Brandi

Cesare Brandi (1906-1986), restorer, historian and scholar of Italian art, whose thinking is the starting point and foundation of critical restoration, is undoubtedly one of the 20th century's key figures in the field of restoration of cultural heritage. Known internationally for his *Teoria del restauro*, published in 1963 (Brandi, 1963a), which compiled writings and lessons made during the two decades in which he directed the *Istituto Centrale del Restauro*, ICR, an organization founded in 1939 together with Giulio Carlo Argan (1909-1992), Brandi combined in his theory of restoration the two cases that had remained in a dialectical struggle during the previous century: the historical case and the aesthetic case "Restoration should aim to re-establish the potential oneness of the work of art, as long as this is possible without committing artistic or historical forgery, and without erasing every trace of the passage through time of the work of art" (Brandi, 2005: 50).

Brandi was very prolific in the dissemination of texts,¹ with 50 books, and 115 essays and articles published mainly in journals, which were later collected in the volume *Il patrimonio insidiato. Scritti sulla tutela del paesaggio e dell'arte* (Brandi, 2001). Similarly, there are numerous articles published in periodicals such as *Le Arti*, *L'Immagine* or the *Bolletino dell'Istituto Centrale del Restauro*, a journal he directed for more than a decade (1950-1960).

¹ An updated bibliography was compiled in Roig Picazo and González Tornel (2008: 237-239).

In it he wrote on many topics of great complexity, highlighting especially the texts that denote his personal and characteristic way of understanding restoration as a critical activity, and the reflection on the past and its professional discipline: Art History.

Regarding the issues he addressed throughout his writings, we should first mention the definition he made of restoration as: "the methodological moment in which the work of art is recognized, in its physical being, and its dual aesthetic and historical nature, in view of its transmission to the future" (Brandi, 2005: 48). From this definition it is clear that only the material of the work of art is restored and that this is a priority in the restoration processes. Nevertheless, important to understand that this material is, in effect, the union of both its structure (*flagranza*) and its aspect (*astanza*), and to be aware that this material aspect, which corresponds to the image, has preeminence over the structural part.

Many lamentable and destructive errors have come about because of failures to investigate the material constituents of works of art for both appearance and structure. For example, there is a common misapprehension that unquarried marble is no different than marble that has been worked into a statue. (This could be called the 'illusion of immanence'). Whereas unquarried marble has only its physical makeup, the marble in a statue has undergone radical transformation to become the vehicle of an image. In doing so it has become a part of history thanks to the work of human hands. As a result, a chasm has opened up between its existence as calcium carbonate and its existence as an image. As an image, the marble of the statue has separated into appearance and structure, making structure subordinate to appearance (Brandi, 2005: 52).

For Brandi, creation was linked with the artistic and technical process. From this, the principles of restoration are derived, as well as the almost sacred respect for the original, and the material as something irreplaceable, which entails the visual recognition of the intervention treatment and its repeatability.

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 (Giusti, 2006: 3-6).

Brandi defined restoration not as a regulation, but rather as a methodological process, with the necessary conditions to undertake it; he considered restoration as a critical act, undertaken to recover the potential oneness of the work of art without producing a historic forgery but, at the same time, without limiting it to mere conservation. He did not exactly define what art is, but he recognized it as a reality with qualities that are independent from the functionality of other objects, based on the premise that restoration implicitly means the recognition of the work of art as such. For this reason, it is necessary to understand how, for Brandi, restoration and criticism are identified as a single entity, constituting the starting point of his theory of restoration. Therefore, it is necessary to address his facet as a critic and his conception of art in order to delve into the dialectic he established in relation to his intervention criteria.

The concept of work of art for Cesare Brandi

Cesare Brandi's concept of restoration is well known, but we are interested in highlighting his figure as a critic and theoretician, an expert who knew the contemporary art of his time, a facet that is largely unknown and which is a determining factor in understanding how he conceived the conservation and restoration of modern art. This is mainly due to the fact that the vast amount of his philosophical and critical texts were almost all written in Italian. He wrote, are practically all in Italian. Their works have been collected and re-edited fairly recently,² hence their transcendence has been clearly limited. As a result, his thinking on is practically unknown although it has a direct relationship with his conception of a work of art. For Brandi, restoration starts from the recognition of the work of art as such in the conscience of the individual:

(...)any behavior towards the work of art, including the intervention of restoration, depends on whether or not the recognition of the work of art as a work of art occurs. Therefore, also the quality and modality of the restoration intervention will be closely linked with this recognition, and even the restoration phase, which eventually the work of art may have in common with other products of human activity (Brandi, 2005: 48).

It is very interesting to see how Brandi based the definition of art on the very experience of art, in other words, on the recognition granted by the viewer: "A work of art, no matter how old or classic it is actually and not just potentially a work of art when it lives in some individualized experience (...) as a work of art, it is recreated every time it is aesthetically experienced"³ (Dewey in Brandi, 2005: 48). In the same way, he affirmed how the definition of art directly affects the restoration, but not the other way around: "Consequently, we have come to recognize the inseparable link between restoration and the work of art, in that the work of art conditions the restoration, and not vice versa" (Brandi, 2005: 48).

Brandi attributed symbolic values to art, but in no case semiotic values, as he asserted in *Le due vie*. Brandi stated that art "does not communicate," it is not the linguistic-communicative moment that defines the specificity of the work of art, but rather its perception and recognition as such.

Regarding the dynamic consideration of the artistic process, in the development of Brandi's theoretical work, a clear difference is made between the artistic image and reality, a problem already treated by the Italian philosopher Benedetto Croce and taken up by Brandi. Brandi was the one who drew the theory of artistic creation, individualizing two phases of the artistic process; first the construction of the object made by the artist, to which he attributed symbolic values that make it different from what it was (its raw material); and second, the formulation of the image, through which a reality is created. He called this pure reality because it is different from the real world that surrounds us, in other words, an intensified reality.

In relation to this differentiation between the two phases of artistic creation, we can clearly identify the concepts of *flagranza* and *astanza* linked to the work of art. The first one, *flagranza*, refers to the existential condition of art, the awareness of its physical presence at the moment it is perceived. In the field of restoration theory, it is identified with the subject of the composition of the work of art.

² As a matter of fact, his *Teoria generale della critica* would not be edited until 1974, and his critical texts have never been translated into Spanish.

³ This is something that characterized the theoretical thought of Cesare Brandi, an heir of the idealist aesthetic of Benedetto Croce, which enhances the aesthetic character of the work of art, even above the historic case.

The second concept, that of *astanza*, alludes to the presence and reception of the work of art in consciousness as pure reality, that is, the image. Simplifying this, we could say that *astanza* is the image or the form and fragrance of the material structure that supports it.

This specific way of existence of the work of art (which Brandi would call *astanza*) is essentially the being-in-the-world of the object every time a conscience "recognizes" it as a whole. The continued possibility of recognition over time is precisely what makes a work of art a work of art. This recognition is not immediate, but it is complex: the recognition of the object in the entirety of its formal inheritance (Antinucci, 1996: 18-19)⁴

The scope of the image can be extended to the subject, but does not identify with it, insofar as it is intangible; the object of restoration itself will be the material, but it is the obligation of all societies to safeguard the material as well as the image of the work of art, to conserve it and transmit it in an integral way to the future

Undoubtedly, Cesare Brandi knew how to gather the contemporary thoughts of his time and reflect the culture and philosophy of art corresponding to the moment in which he lived. As he himself affirmed, it was the indissoluble relation between restoration and aesthetics, given the idea that one has about art was reflected in the restorative activity.

Cesare Brandi and his role as an art critic. The relationship with the art of his time

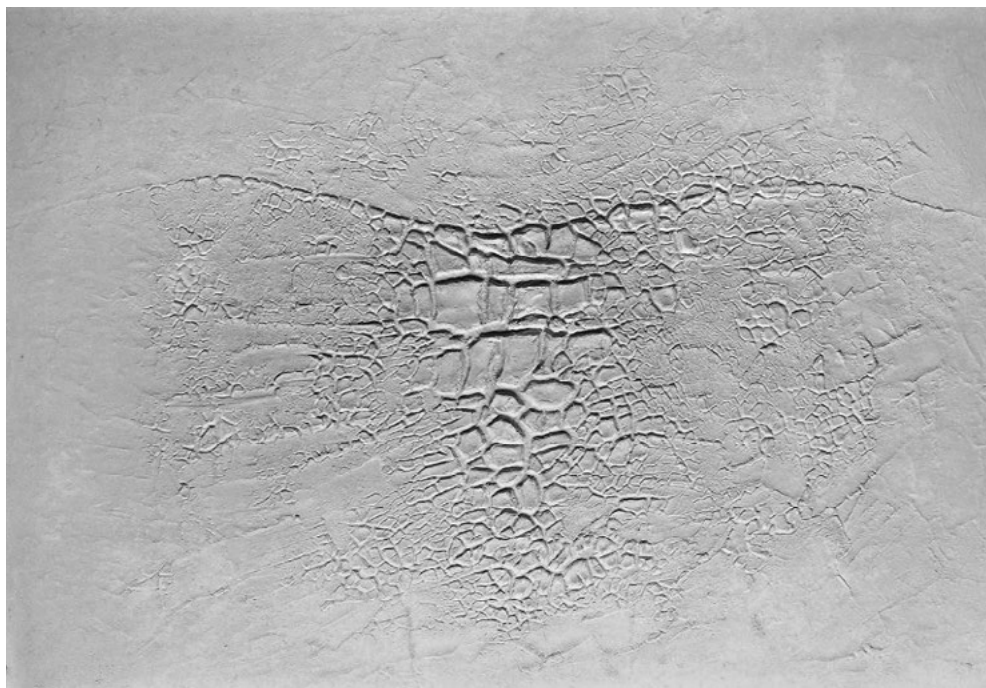
It is extremely relevant to be able to make an analysis of Brandi's theoretical thinking in global terms,⁵ in order to assess and take a critical stance related to his conception of what it considered art and his position in regard to contemporary art. In this sense, it is interesting to point out the great activity that Brandi produced as an essayist, developing reflections on art, aesthetics, theory and practice undertaken in the restoration treatments carried out in the campaigns by the ICR.

As an art historian, it is worth mentioning the special attention he paid to the art of Siena in its Golden Age (Duccio, the Lorenzetti, the artists from the *Quattrocento*), and to some great artists from the past (Giotto, Michelangelo, Caravaggio, Bernini, Borromini, Pietro da Cortona), while as a critic he focused his attention on some of his contemporary artists: Morandi, Manzú, Picasso, Braque, Guttuso, Burri, Afor, among others.⁶ The close relationship that he established between criticism and aesthetics was captured in the journal *Il Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro*, where he showed how criticism and restoration were intimately linked. In fact, in other texts as his first purely theoretical work, the first of the *Dialoghi di Elicon, Carmine o della pittura* (Brandi, 1945), had posed the problem of restoration as an issue that directly affected criticism, as for the formal qualification of the work of art.

⁴ "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".

⁵ In global terms, Brandi's thought refers to the development of his thinking from a polyedric perspective, encompassing philosophy, critic, art and restoration theory.

⁶ Texts on critic that he published in monographies or in columns of *L'immagine*, a journal he founded and directed between 1947 and 1950. Among his most remarkable critics of contemporary art, we should undoubtedly mention: *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 and 1979) and *Afro* (Brandi, 1977).



CRETTO. Alberto Burri, 1975. Image: Public domain.

We would therefore like to affirm that just as centuries of philosophical speculation were necessary to separate Aesthetics from Logic and Ethics, so centuries of manual work have been necessary to discern in restoration the indissoluble relationship with aesthetics. It is in this relationship that we see and base the stability of restoration, as a reflection of the very thought on art⁷ (Brandi, 1950: 5).

But, as it was affirmed by the Italian philosopher Massimo Carboni, a great expert on Cesare Brandi⁸ and on his relationship with contemporary art, “Brandi has had an undeniably complex, tempestuous, contradictory relationship”⁹ (Carboni, 1992: 125). It was a complex relationship in that he did not accept the avant-garde at first, but over time he began to admire some artists such as Morandi or Burri. Therefore, on this issue cannot give a univocal vision, given that his words are sometimes contradictory. This is due to the evolution of perspective experienced by the scholar himself, changing his way of thinking about the art of his time, so we can speak of a “first” Brandi who shaped his thought in the *Dialogues* of the 1940s and 1950s, when he clung to the negation of the vanguard; and, on the other hand, it would be necessary to speak of a “second” Brandi, during the 1960s and 1970s, who admitted the strong impact that the work of Burri produced him, which would lead him to accept him as an artist.

⁷ Original quotation: “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”.

⁸ Massimo Carboni and Lanfranco Secco Suardo were the most expert scholars on the analysis of Brandi’s work.

⁹ Original quotation: “Brandi ha avuto un rapporto innegabilmente complesso, tormentato, contraddittorio.”

Therefore, in order to understand the tempestuous and contradictory link between Cesare Brandi and contemporary art, we must consider his figure from the view of the search for balance between philosophy, theory and criticism, as well as from his perspective of art as a representation of the image:

*his great ability to maintain an admirable balance between the theoretical, philosophical, aesthetic reflection, of extremely high quality, and a propensity to a direct and immanent reading of the work of art, showing a lenticular attention to the singularity which, more than 'represent', embodies something*¹⁰ (Carboni, 2013: 1).

His position was absolutely controversial with respect to contemporary art due to his opposition to the avant-garde movements and to the constructivist artistic movements, since initially his idea of modern art ended with Picasso. He appreciated the artist from Malaga and accepted him, but he rejected the styles that lacked a formal representation that differed from pure reality, which is why he criticized movements such as Dadaism and Surrealism. There is no doubt that the conflict arose in Brandi's thinking when focused on the analysis of Morandi's painting and with it, of Cubism and metaphysics. This is because, in his perspective as a critic, Brandi understood art as a formal representation of reality, as a finished work, rejecting the concept of identification that was made between art and life in Neo-Dadaism or Pop Art. In this sense, Carboni affirms that these are artistic manifestations that escape the definition that Brandi made of art: "How can we pretend to accept *body-art* and conceptual art, *performance* and *arte povera* and the infinite variations on Duchamp's theme of the *ready-made*?"¹¹ (Carboni, 2013: 11). One could say that Brandi, in general, adopted an attitude towards contemporary art that was merely conservative or passive, reaffirming his denial of modern art in his essay *La fine dell'avanguardia* (Brandi, 1949: 361-433). In this text, Brandi made a fierce criticism of current reality, which he described as prosaic and, in relation to the lack of quality often shielded by quantity, thus justifying the novel concept of multiplicity in art. This is because he considered art, ultimately, as a consequence of the modes of expression of contemporary society. Brandi, therefore, declared himself openly against abstraction and informalism, since they lacked figuration:

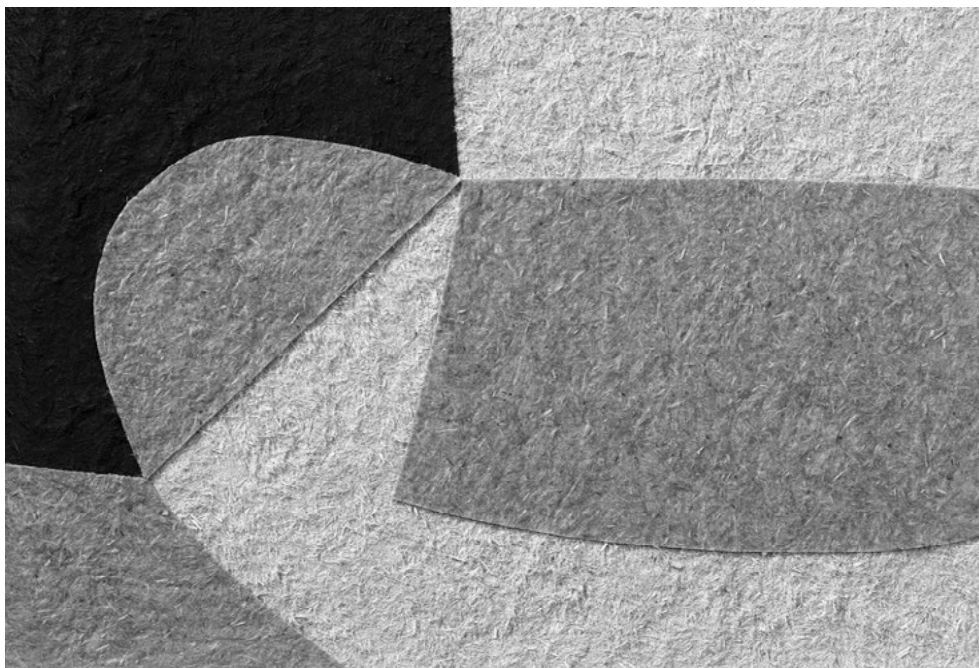
*the abstraction and the informalism is a serious alteration of the correct relationship between the sign and the image, and the creative way towards the pure form. Brandi could not pretend that artists like Pollock or Fautrier, Hartung or Tobey simply did not exist, artists who embodied the ethical and spiritual crisis that he had diagnosed*¹² (Carboni, 2013: 13-4).

Brandi criticized abstract art for being an image lacking a sign, a representation and, thus, for lending itself to the interpretation of the viewer. But for Brandi the worst thing was the objectification of art: "In turn, the image-sign will have gone back to the object, and a fragment of effective reality: the separation between figurativeness and cognitive substance is then revealed to be mortal" (Carboni, 1992: 138). The experience of abstraction is judged to be

¹⁰ Original quotation: "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 singolarità che, più che 'rappresentare', essa senz'altro incarna."

¹¹ Original quotation: "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*".

¹² Original quotation: "L'Astrattismo o l'Informale una grave alterazione nel corretto rapporto tra segno e immagine e nel cammino 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".



CELLOTEX W 1. Alberto Burri, 1980. Image: Public domain.

"absolutely inconceivable and unjustifiable according to the structure of artistic creation,"¹³ (Brandi in Carboni, 1992: 138). Despite this assertion, and despite the denial of modern art, it is necessary to mention how, in the 1930s, Brandi supported with his critics young (and also subversive) artists such as Afro, Manzú, Mirko, Mafai, thus beginning to also consider Morandi and Picasso. In this sense, Brandi considered the figure of Picasso as the culmination of a historical period, highlighting the ability that Picasso achieved in the 1920s in synthetic cubism, but nevertheless he rejected analytic cubism because of its link to abstraction.

In 1963 Brandi wrote an essay on Burri (Brandi, 1963c), valuing him very positively in his *Teoria generale* and retracting his previous assertions.¹⁴ The case of Burri is noteworthy, as Carboni describes, since it was a paradigm shift for Brandi who, after being introduced to his work, not only praised him, but also retracted some of his theoretical approaches in relation to the formalism of art.¹⁵ He showed how recovery takes place substantially through sublimation, in other words what he calls "the reckless suspension of the catharsis of form"¹⁶ (Carboni, 1992: 152). It is very interesting to note how in *Segno and immagine* (Brandi, 1960) and in *Le due*

¹³ Original quotation: "assolutamente inconcepibile e ingiustificabile secondo la struttura della creazione artistica".

¹⁴ But the artists that were truly decisive and fundamental in this path, the three who most intensely influenced his theoretical-critical reflection and changed his direction were: Picasso, Morandi and Burri. Only in them, and mostly in the latter given his key position, did Brandi find a reflection of the best constitutive and undeniable reasons of his own search, in his path as an intellectual. Picasso, as the true rupture with the *Ottocento* and the *Novecento*. Morandi, as the emblem of the highest balance between the constitution of the object and the formulation of the image. Burri as the revelator, "subversive" and yet "classic", of the most advanced results in contemporary painting (Carboni, 1992: 143-144).

¹⁵ It is no coincidence that in the monograph on Burri in 1963 the theme of the integration of the viewer in the work, developed in *Le due vie*, is seen for the first time in literal terms; it was a key element for Brandi in the understanding of the particular productive-receptive situation of modernity in art "Matter in Burri is an event, an act, a silent but inescapable presence; hence its accidents: buckling, tears, burns and abrasions are real 'appearances', epiphanies. The essence is a phenomenon. But the really crucial and decisive passage is that in Burri the material undergoes a process of formalization, a strenuous will to give form. (...) However, at the same time, the issue remains a fact, an act, the act. Here is the inherent dialectic, and the fruitful ambiguity of Burri's work. It seems like giving birth" (Carboni, 1992: 151-152).

¹⁶ Original quotation: "temeraria sospensione alla catarsi della forma".

vie (Brandi, 1966), Brandi shifts his position, and in both texts he gives a positive account of artistic movements such as informalism or abstraction, Neo-Dada or Pop Art, which years ago he had denied, as well as the aesthetic use of photomechanical reproduction. In this manner, Brandi moved significantly away from his initial value judgments about abstraction.

In this statement we observe a great lucidity in his ability to adapt to the change of thought, which Massimo Carboni described as *intellectual honesty*. In this way, a change of perspective took place in 1974: ¹⁷ "With great intellectual honesty, a large field of contemporary artistic development is recovered through a redefinition of his theoretical assumptions, through the critical acquisition and personal use of what was being developed in artistic practice and its recent history"¹⁸ (Carboni, 2013: 15).

The philosophical thought of Cesare Brandi. Beyond the Crocian aesthetic

Although still been largely unknown, the importance of aesthetics and Brandi's thinking is of great relevance, not only in the field of restoration, but also in the field of art theory and criticism of his time.

Professor Giuseppe Basile¹⁹ has already remarked how Brandi's theory of restoration is not only a theory, but it constitutes a philosophical conception of the concept of art itself: "(...) it is an integral part of a philosophical conception of art, which recognizes in this activity the highest expression of human creativity"²⁰ (Basile, 2004: 143)

Brandi's book *Teoria del restauro* started from an intimate relationship between philosophy and aesthetics, which surpassed the prevailing empiricism to propose an eminently critical approach. Carboni affirms that Brandi's theory of restoration starts from philosophical axioms on the work of art: "The same methodical articulation of a text such as *Teoria del restauro* is presented with a lucid and crystalline logical construction, in which the premises of philosophical-aesthetic nature, called axioms, are deduced"²¹ (Carboni, 1992: 107).

In reference to his philosophical thinking, Brandi is heir to the European tradition, as Giuseppe Basile affirmed, since "he is inspired by the highest tradition of European philosophy, from Plato to Kant and from Hegel to Husserl, Heidegger, Bergson, Sartre, and he maintains fruitful exchanges with contemporary authors such as Arnheim, Jacobson and Barthes"²² (Roig Picazo

¹⁷ Publication date of the *Teoria generale della critica*.

¹⁸ Original quotation: "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".

¹⁹ Giuseppe Basile (Castelvetrano, 1942 - Rome, 2013). He was one of the greatest promoters of the figure of Cesare Brandi as theoretician and founder of the current theory of restoration. He made an exhaustive job of disseminating his work abroad. Giuseppe Basile was trained by Cesare Brandi in Art History in 1964 at the University of Palermo, and he was later a student of Giulio Carlo Argan in Rome (1965-1967) where he continued to be trained in Art History. Since 1976 he worked as an art historian at the Istituto Centrale del Restauro (now called Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro) of the Ministry of Cultural Heritage, where from 1987 he directed the Service for intervention treatments on artistic and historical heritage. In 1991 he became a teacher at the School of Specialization in Art History at the University of La Sapienza in Rome (*Teoria e storia del restauro delle opere d'arte*), and in 1995 he became a member of the Pontifical Commission for Cultural Heritage of the Church and of the Pontifical Commission of Archeology of the Sacred.

²⁰ Original quotation: "é parte integrante de uma concepção filosófica da arte, que reconhece nesta atividade a expressão mais alta da criatividade humana".

²¹ Original quotation: "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".

²² Original quotation: "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".

and González Tornel, 2008: 234). Although it is undeniable that his thinking was also based on the aesthetics of Croce and the theory of the Gestalt, as well as on Dewey's phenomenology (Verbeeck-Boutin, 2009), since he was framed in the aesthetic philosophy of Crocian idealism, but undertook his own personal trajectory. In fact he can be considered the first post-Crocian aesthetic.

Brandi assumed from Kant the concept of category of work of art, which he would then apply to his theory of restoration; while from Husserl he adopted his phenomenological conception of art. Certainly Brandi cannot be defined as phenomenological, but his aesthetic thinking has some influence of this current in terms of his conception of artistic creation, to investigate what happens before the work takes its form (in other words, his theory is not properly phenomenological, since it is nourished by other influences, such as Croce's idealistic aesthetics); it can be said that he uses "phenomenological tools" (D'Angelo, 2006: 48).

In tune with Husserl's thought, the constitution of the work of art for Brandi, demands the artist's effort to separate the object from the reality in which he is immersed. Such distinction is made by separating and differentiating between *flagranza* and *astanza*

*Reality and existence are different (...) Reality occurs In intuition. Existence in the intellect (...) consciousness, which is intuition and intellect, can liberate the reality of each existence, and freely choose a reality without existence (...) this reality is the pure reality (...) of art*²³ (Brandi, 1992: 33, 47-48).

His conception of the phenomenology of artistic creation in *Carmines* (Brandi, 1945) is very interesting; here he defined the artistic process as a dynamic process between the artistic image and reality. An issue raised by Croce and strongly restated in the writings of Brandi; "but he was not a blind Crocian follower; from Croce he inherited, on the one hand, the rejection of any positivist determinism and, on the other, the concept of autonomy, individuality and timelessness of the work of art"²⁴ (Noriega, 2008: 157-165).

Regarding the dynamic consideration of the artistic process, in the development of Brandi's theoretical work the difference between the artistic image and reality is presented, a problem already treated by Croce and picked up by Brandi. He traced the theory of the artistic creation, individualizing two phases of the artistic process, in the first place the construction of the object made by the artist, to which he attributed symbolic values that turn it into something different from what it was (its raw materials), and in second place, the formulation of the image, through which a reality is created, which he called pure reality because it is different from the real world that surrounds us; that is, an intensified reality.

Cesare Brandi and the restoration of contemporary art

Undoubtedly the philosophical conception of art and his own aesthetic theory, conditioned his perception and appreciation of contemporary art.

²³ Original quotation: "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".

²⁴ Original quotation: "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".

Dialectic between fabric and image

Brandi proposed dialectics between matter and image in contemporary art that would significantly affect the way to face the restoration of contemporary art. For Brandi, matter is not only material consistency, but it is what allows the expression of the image, added to the fact that it always gave prominence to aesthetics, to the image, above what came to be known as physical consistency.

Whenever the condition of a work of art is found to require the sacrifice of part of its material, the sacrifice, or any other treatment, must be performed from the viewpoint of what the aesthetic requires. The aesthetic case always takes precedence, since the uniqueness of the work of art compared to other human products does not depend on its material being, or on its dual historic nature, but on its artistic nature. Once the artistic nature is lost, nothing but the relic remains (Brandi, 2005: 49).

However, in modern art (especially in Dadaism, installations and ephemeral art), the choice of material has a special meaning when referring to the absence of material permanence, the iconographic value that is given to the material, as well as the importance of the decision that led the artist to use a specific material. "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" (Jadzinska, 2008: 263). Therefore, the conservation of material in modern art will not be so easy, but it will consist of maintaining that tension between the material structure and the conceptual structure, taking into account a large number of variables, such as the material substance, the state of conservation, the changes suffered over time, its aesthetic integrity, the recognition of the intangible meaning and the message of the work, something Heidegger called the *dee welt* of the work of art.

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 (Jadzinska, 2008: 263).

This attention to material in the work of art raised by Brandi is, without a doubt, one of the biggest differences between the restoration of a historical work and contemporary art, but there are other circumstances to be taken into account.

The main reasons that make the application of Brandi's restoration criteria to contemporary art difficult are, in the first place, that in contemporary art the performing hand of the artist is replaced by that of third persons. The artist, in many cases, is limited to generating the idea or the project, but does not actually execute it. If the value of authenticity is granted by the mere fact of being executed directly by the artist who conceived it, the work loses its value as a material object. It is replaced with the pre-eminence of the idea or concept. In fact, in certain cases, the works are commissioned without any physical participation by the artist.

In conjunction with this approach, it is necessary to mention Francesco Lo Savio's *Theory of the project*, which places the role of art in the idea as the genesis of its material creation, an artistic theory that is contemporary to that of Brandi.

*The artist took on the project as the most significant moment in the artistic process, an original and decisive act of creation, which is why he entrusts the creation to third parties. For him the execution does not count, since the work is already complete as a project, before formulating the idea, with all the necessary numbers and measures for its possible realization*²⁵ (Rava, 1992: 85).

Lo Savio is thus opposed to a theory based on the materiality of the work of art and how to preserve it, since for him, the *raison d'être* of creation is in the generating idea, in the project, thus being opposed to Brandi's ideas based on the restoration of the material because it is in it that the aesthetic and historical cases of works of art reside.

From a theoretical and philosophical point of view, the difference that Massimo Carboni established between traditional art and contemporary art is very pertinent. It is something he calls: "the work of contingency, since much of contemporary art alludes to, in the very act of presenting itself, to its own disappearance, to an intentional and irremediable expiration"²⁶ (Carboni, 2014: 9). However, there are cases where the difference between the durability of the material and the materiality of the work of art, in Brandi's sense of the material as a vehicle for the epiphany of an image, imposes a more complex conservation and an interpretative choice. In relation to *arte povera* we often find materials that have rapidly weathered, as is the case, for example, of *La tela di Penelope*, by Pino Pascali (1968) in the *Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, Rome, which after being exposed for several years, presented a state of oxidation of wood brushes that did not allow its continued exposure. As Professor Valentini²⁷ mentioned "Maybe the material of Pascali's work is not in those specific scrub brushes, but it's the idea itself of the canvas" (Valentini, 2008: 78).



PENELOPE'S WEB. Pascal Pino, 1968. Image: Public domain.

²⁵ Original quotation: "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".

²⁶ Original quotation: "L'opera della contingenza. Molta parte delle arti contemporanee allude, nell'atto stesso di presentarsi, alla sua propria sparizione, ad un'intenzionale, irrimediabile caducità".

²⁷ Francesca Valentini studied Sciences of Cultural Heritage (BA 2006, State University of Milano) and specialized in History of Modern and Contemporary Art (MA 2009, University Ca' Foscari-Venice in cooperation with the IUAV-Venice, Université François Rabelais-Tours and Harvard University). Since 2011, she has been developing her doctoral research as a member of a.r.t.e.s. graduated at the Faculty of Humanities in Cologne in association with the Research PhD in Philosophy at the University Ca' Foscari-Venice.

Therefore, the material in the work of contemporary art will not only be the support of the image it expresses, but will be part of the poetics of its construction. It is impregnated with meaning and symbolisms and lacking, in many cases, the autograph character with which historical artworks are impregnated and recognized as such.

Contemporary creation is gradually losing its character as an object and tends to become a gesture, an action or a process. This could be compared with a dance or a performance, that is, an art without a physical object as its support and this could lead us to question to what extent an action can be preserved. Therefore the conservation of contemporary art will not imply the direct conservation of the physical object, but another type of operation that leads to the conservation of the memory of that aesthetic and cultural experience.

In this sense, when Brandi spoke of the maximum respect for the original, today we conceive "the original" or "the authentic", not as a value that resides in the material, but in the creative idea, in the artistic expression or in the sensory experience, that is, in the project or in the artistic concept itself.

In this progressive conceptualization of artistic practices with the consequent negation of the aesthetic-formal meaning in favor of the procedural and reflective aspect, only one thing is missing: ending the physicality of the artistic object, annihilating it, and reducing art to the concept²⁸ (Sureda, Guasch 1987: 150-151).

Since the mid-20th century, art has evolved from a material representation that consisted of a physical support and the representation of an image, to an art based on the perception of a new conceptual language, where there apparently continues to be a subject supporting an image. But art evolves towards the denial of its physical character.

Faced with this situation, for Brandi the recognition of a work of art resided in the consciousness of its physical and material consistency. He established that only the material of the work of art was restored and that this was composed in turn by its perception. We have to understand from a contemporary perspective, how the material, as an abstract concept that supports the represented image of a work of art, does not have to coincide with its physical character or, in other words, with the materials of which it is composed. Instead, it would be about the support that allows the viewer's perception of it. This concept is fundamental for the restoration of contemporary art. The theoretical problem that we face today is not so much the identification of what the materials of contemporary art are, but the decision of which *material*, in the Brandian sense of a work of contemporary art, must be restored. The material of a contemporary work of art is often just an idea. Therefore, we could say that in contemporary art, the value of the material is the meaning attributed to it: "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" (Valentini, 2008: 77).

Time in the work of art

On the other hand, Brandi is aware that in contemporary art the reception of the work of art becomes part of the creative process of the work, since the viewer has to participate in its perception and interpretation, thus completing the message in order to understand the intention of the artist. And as a consequence of the instantaneousness that characterizes

²⁸ Original quotation: "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".

the current society, there is a contradiction with the Cesare Brandi's division of the three times of, which is based on an analysis emanating from phenomenology, and not from the more formal aspect. According to Cesare Brandi, the three times of a work of art are: the duration, the interval and the moment. The first one consists of the formulation-creation of the work of art by the artist. The second, the interval, is the time lapse interposed between the formulation and the reception by the viewer, the time until the work is considered to be a work of art. And third, is the instant of this irruption of the work of art in consciousness.

*Restoration, to be a legitimate operation, should not assume that time is reversible or abolish history. (...) This historical requirement must be translated not only into the differentiation of the reintegrated zones, but also in the respect of the patina and in the preservation of witnesses in the state prior to the restoration*²⁹ (Brandi, 1963b: 322-332).

For Brandi when the creative process has been finalized, it cannot be reopened or returned to it. The artist himself cannot activate it in any way; he can only create a new work or rework the previous work, thus creating a new one. The recognition of the work of art in our conscience demands its conservation, of its physical means; hence the affirmation that only the material of the work of art is restored. When restoration is intended to return the work of art at the time of the formulation-creation, it represents a restoration of *ripristino* or a reconstruction, abolishing the time between creation and the present. In other words, the historical time is canceled.

Brandi made a radical critique of interventions that tried to return to a presumable original state, since they alter the historicity of the work of art as a substantial basic presupposition in the theory of restoration. It is very interesting to observe how Cesare Brandi, despite insisting upon the need to respect for the times of the work of art, added that: "each case has to be evaluated individually and never at the expense of the aesthetic case, which is always takes precedence" (Brandi, 2005: 64).

The Italian philosopher Massimo Carboni discussed how the historical work of art was conceived as something immutable that should be preserved and conserved from external agents, but with the avant-garde, transience and fugacity are introduced as artistic concepts.

The notion of time and its relevance for the preservation of contemporary art is also confronted by the German restorer Ursula Schädler-Saub, when making reference to the words of Umberto Eco, in relation to the separation of the temporal phases of the work of art that Brandi made (the time that the work is created, the moment that the work is finished and when it is socially recognized as such), but in contemporary art it is more complex due to the extension of the concept of "open work".

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 (Schädler-Saub, 2010: 65).

²⁹ Original quotation: "Il restauro, per rappresentare un'operazione legittima, non dovrà presumere né il tempo come reversibile né l'abolizione della storia. (...) Nell'attuazione pratica questa esigenza storica dovrà tradursi non solo nella differenza delle zone integrate, ma nel rispetto della patina e nella conservazione di campioni dello stato precedente al restauro".

Patina

*One of the main problems that gives rise to the need to intervene in works of art is the effect of the passage of time on them. This phenomenon that affects not only paintings, sculptures, buildings, but also the rest of the cultural heritage, is manifested in a special way on the surface of the objects and receives the name of patina*³⁰ (Hernández, 1999: 169).

Brandi defended that, from the historical point of view, the conservation of patina, as conservation of the particular obfuscation that the novelty of the material receives through time and that is therefore testimony of the elapsed time, is not only advisable but unquestionably obliged.

When talking about patina and the debate generated on its respect or elimination, it is necessary to mention the "radical" cleanings carried out at the National Gallery, a polemic that was called the 'cleaning controversy' (1946-1968) and in which restorers, conservators and historians, including Cesare Brandi, the French René Huyghe and the English Ernst Gombrich (Hernández, 1999: 170) participated.

In this discussion, Brandi argued that patina should not be conserved for a reason of taste or opinion, but its conservation should be based on a solid theoretical basis. The defenders of extreme cleanings blamed the concept of patina to be a product of romanticism. But it really goes back to much earlier periods, since it was a term coined in 1961 by Baldinucci:³¹ "Word used by painters, and also called skin, and it is that universal darkness that time makes appear on paintings, which also sometimes favors them"³² (Baldinucci, 1988: 89). For Brandi, the respect for the patina implied respect for the cleaning of all the constituent materials of the work of art, thus opposing the more "interventionist" position of the Anglo-Saxon world; but this is not merely a matter of aesthetics, but rather of the historical conception of the work.

As for works of contemporary art that do not accept the passage of time, as Francesca Valentini says, patina is a concept that must be discussed on a case by case basis and, in fact, must be subordinated to the pre-eminence of the aesthetic case above the historical case (perhaps in a way to cling to a theoretical ambiguity in which many types of interpretations fit).

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 (Valentini, 2008: 77).

Likewise, Brandi also affirmed that the historical case could not be underestimated, since between the time of creation and the time of perception there is an intermediate period that will be constituted by so many historical presents that are already past, which Brandi called *traces* (Brandi 2005: 49). It can be said that there is a serious conflict with the concept of patina

³⁰ Original quotation: "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".

³¹ Filippo Baldinucci (1624-1697), Florentine historian and biographer widely known in the Baroque period.

³² Original quotation: "Voce usata da' Pittori, e doconla altrimenti pelle, ed è quella vniuersale scurit  che il tempo fa apparire sopra le pitture, che anche taluolta le fauorisce".

in modern art, and on whether it has the right or not to age and present traces of the passage of time. In fact, there are conflicting opinions on this subject. "Patina in contemporary art is one of the topics that generates more controversial attitudes and opinions, especially in comparison with the meaning and interpretation that the most traditional art sector performs" (Hiip, 2008: 155).

Patina is attributed immaterial values, beyond the physical traces that time imprints on the works. These physical changes in the material imply an intangible dimension of historicity, science and emotional values. As defined by Paul Philippot, patina "is not physical or chemical, but is a *critical concept*" (Philippot, 2002: 12).

In the current artistic scene, we can observe how what is considered as something positive in ancient art, is inadmissible in contemporary art since the traces of time on the work in many cases disturb its perception. Contemporary art is expected to be shown "as something new," the product of our contemporaneity. We do not want to perceive the passage of time through patina, because the value that prevails in contemporary art is the value of novelty.

One must really understand Brandi's theory and thinking in relation to its historical context, since in 1940 it did not make sense to talk about the interactivity of art or the experiential function, so Brandi considered art in terms that remain marginal to these concepts. Brandi, in previously mentioned writings such as *Segno and imagine* (1960) and other later ones like *Teoria generale della critica* (1974), did not accept the value of art as a conceptual language; therefore it would be an anachronism to try to provide an answer with Brandi's theory to the problems that arose decades later, in today's art, given that the criteria it poses respond to the thought of a period, and to the art developed at that time, but do not fit the characteristics of today's art. In fact, the Italian theorist did not talk about cultural heritage (as a cultural and heritage assets), but he talked about works of art.

Conclusions

Restoration is a cultural act, and as such it is closely linked to the historical moment in which it is developed, as well as to the cultural specificities of the society that produces it. Therefore, the concept of restoration of Cesare Brandi and its validity in the application to contemporary art can be somewhat anachronistic *a priori*, but we can see from a broader perspective how his theory of restoration proposed methodological parameters based on a critical attitude towards the work of art, which are perfectly applicable to contemporary art.

As previously stated, according to the idealistic theories beginning with Benedetto Croce and continuing with Cesare Brandi, the work of art was identified with the finished physical object. Its authenticity resided in the material that composed it because it linked us to a previous era. Traditionally there has been an amount of fetishism with regard to material that was valued as something almost sacred, which could not be altered because the authenticity of the work of art resided in it; it was considered original because it was unique and exclusive. However nowadays this does not make sense; art has become intangible, it is generated in technological contexts and its value has completely changed. It has ceased to be physical to become an image, sensations and experiences. The value of history can no longer be perceived in an object that has not been manufactured by the hand of the artist, but on the contrary it has been created from a design, generated by software, with exact measurements and colors, which are reproduced in a mechanized or serial manner. The elements that compose the artistic work have often been acquired in a market, or have been produced industrially, losing the "aura" of the work. The creative gesture of the artist no longer intervenes in the process of making the work of art. Therefore, what prevents us from reproducing, manufacturing or printing it again?

The Italian philosopher Luigi Pareyson already spoke of how art was generated in the artist's mind and was not just a result (Pareyson, 1954). In artistic creations that are no longer "autographed," authenticity no longer resides in the original material, but in the idea, in the intention with which it was created. In the same way that the Italian theorist Cesare Brandi defended in his writings regarding the importance of the conservation of the original material in order to preserve the historical and cultural values of a society, we must also understand how, in his day, the German historian and restorer Heinz Althöfer³³ drew attention to the inadequacy of some of these guidelines when applied to the contemporary art that was being produced in his closest environment. He observed how the situation had culturally suffered extraordinary changes in the artistic panorama during the postwar period in Germany, where innovative artistic movements arose, producing a rupture with the very concept of art, challenging the value of matter and highlighting the ephemeral, transitory and fleeting nature of a society that had been decimated by two great World Wars. But it is very interesting how he highlighted the importance of the Sienese theorist in giving priority to the theoretical basis on the practical execution of the profession. Nowadays, artistic intention becomes the fundamental value to be preserved in the restoration of contemporary art, above material or image, a concept on which the theoretical reflections of numerous theorists of restoration, such as Antonio Rava in Italy, Hiltrud Schinzel in Germany, Iwona Szmelzer in Poland, or IJsbrand Hummelen in Holland will be based (Santabárbara, 2019).

In conclusion, we can affirm that the exhaustive reading of Cesare Brandi's texts for the understanding and knowledge of his thinking would lead us to understand why Brandi's theory is not a dogmatic doctrine, but a methodological and critical line of thought that can be adapted to the changes produced in contemporary art; this includes a need to modify terms like material and image to apply to contemporary art, and to identify the meaning of "material" (which in the Brandian theory was defined as the support of the image) with the artistic intention or the conceptual message, going beyond the purely physical. In the words of the Italian architect Riccardo Dalla Negra: "the theory of Cesare Brandi is not an ideological doctrine that imposes a concrete mode of action, but would it be comparable to the tracks of a train, where there is a space between both lines to move and walk."³⁴

*

³³ Heinz Althöfer (1925-2018), restorer and art historian, born in 1925, in Niederaden, near Dortmund. Studied Art history and restoration in Boon, Munich, Basel and Rome (in the Instituto Centrale del Restauro). He's Ph.D dissertation was under supervision of Hans Sedlmayr at the University of Munich and was invited professor of several Germany and abroad universities. Professor of the University of Dusseldorf and Wuppertal. He has been lecturer at different German and international universities. His more than fifty publications include Scientific Nature, Theory and History of Restoration of Contemporary Art. In 2006, Althöfer presented the conference "The Theory of Cesare Brandi and Modern Art (Althöfer and Behrmann-Frigeri, 2007: 51-54).

³⁴ Words from a conversation held between professors Riccardo Dalla Negra and Ascensión Hernández in December 2013 in Rome.

References

- 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 fausp* (16): 132-146.
- Basile, Giuseppe (2006) "Introdução", 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 (2005) *Theory of restoration*, trans. Cynthia Rockwell, Nardini Editore/Istituto Centrale per il Restauro, Firenze.
- 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 te. Brandi e l'arte moderna", in: Vittori 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. 139-145.

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, Hilkka (2008) "The possibility of patina in contemporary art or, does the 'New Art' have a right to get old?", in: Eva Näriepa, 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 editore, 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>] (accessed 23 December 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>] (accessed on 23 December 2014).

VV. AA. (1992) *Conservar el arte contemporáneo*, Nerea, San Sebastián.



CHIARA L. M. OCCELLI



CHIARA L. M. OCCELLI

Chiara L. M. Occeci es profesora titular de Restauración en el Departamento de Arquitectura y Diseño del Politécnico de Turín. Es arquitecta y tiene, por el mismo Politécnico, el título de Doctor en Historia y crítica de bienes arquitectónicos y ambientales. Desde el año 2000, al inicio como investigadora y después como profesora, imparte cursos de Restauración, ya sea teóricos en modalidad unidisciplinaria, como proyectuales, en talleres multidisciplinarios. Ha sido directora de numerosos trabajos de fin de carrera y codirectora de algunas tesis de doctorado, incluso en el extranjero. Su investigación se concentra en los aspectos teórico-metodológicos de la restauración, con particular atención a las temáticas inherentes al proyecto. Memoria, identidad, creatividad y tiempo constituyen algunos de los núcleos de reflexión desarrollados en sus publicaciones científicas.

Portada interior: ECCE HOMO. Detalle, Antonello da Messina, ca. 1474.

Imagen: Domino público.



La tradizione di Brandi

CHIARA L. M. OCCELLI

Sommario

Accogliendo l'idea avanzata da Giulio Carlo Argan, che identifica la trasparenza quale strumento compositivo e di lettura dei testi di Cesare Brandi, il saggio intende applicare, a partire dalla voce "Restauro" dell'Enciclopedia Universale dell'Arte, tradotta in castigliano su questo numero di Conversaciones..., una lettura in trasparenza degli altri suoi testi sul restauro, cercando talvolta conforto anche negli scritti più propriamente di riflessione estetica. Attraverso tale metodologia, due coppie di temi sembrano emergere in modo evidente: la reintegrazione e, in trasparenza, l'unità potenziale dell'opera d'arte; il rapporto tra discipline umanistiche e discipline scientifiche e, in trasparenza, la possibilità di fondazione di una teoria del restauro. Il tema della trasparenza, infine, apre a una riflessione sullo spazio, o meglio, sugli spazi, e, ancora in trasparenza, sugli oggetti. Proprio questo ultimo approdo costituisce l'elemento per una possibile via di fuga, di uscita dal lavoro di Cesare Brandi, per continuare a praticare, però, la tradizione di Cesare Brandi.

Parole chiave: Trasparenza, unità potenziale, teoria del restauro, spazio, Object Oriented Ontology.

*Attesa significa qui: tenere gli occhi aperti cercando,
in ciò che è già stato pensato, la via verso il non pensato che
ancora nel già pensato si nasconde.
(Heidegger, 1991a: 93)*

La teoria del restauro in trasparenza

Questo basta a spiegare la mancanza di un'appariscenza sistematica della trattazione ed il suo fluido svilupparsi in un'incalzante continuità dialettica, espressa come meglio non si potrebbe nell'alternativa del dialogo, che sorprende l'idea nel suo prodursi, e continuamente assume e trascende, come in una sovrapposizione di strati trasparenti, le proposizioni precedenti nelle successive (Argan, 1981: 292).

Giulio Carlo Argan, riferendosi al *Carmine*, esprime una considerazione che è estendibile, come rilevato da moltissimi studiosi¹, alla produzione complessiva di Cesare Brandi, soprattutto per quanto attiene i testi d'estetica. Lo stesso Brandi, in fondo, ce ne offre una conferma nella presentazione alla seconda riedizione del *Carmine*:

In questo testo sta il nucleo del suo pensiero sull'arte, e a questo nucleo l'autore non ha dovuto mai contraddire in seguito, anche se crede di averne progressivamente ingrandito l'angolo di visuale. Nella fenomenologia della creazione artistica che intesi di elaborare, era inevitabile che ogni specifica trattazione presentasse dei problemi che squisitamente erano peculiari solo del campo volta a volta investigato (Brandi, 1962: 8).

Se da un lato, dunque, l'obiettivo è quello di non distinguere tra le varie arti –“non riusciremo mai a contare esattamente le Muse” (Brandi, 1992: 164)– e di “sorprendere la genesi dell'arte nel cammino della coscienza” (D'Angelo, 2006: 84), dall'altro l'impostazione di questa teoria, che di volta in volta amplia il proprio sguardo, procede per accostamenti di pensieri e di portati che derivano da uno studio interminabile, che ad ogni nuovo momento di coagulazione in un testo, mostra le precedenti acquisizioni come riposizionate all'interno di una diversa organizzazione.

Proprio per queste caratteristiche costruttive della formulazione teorica di Brandi, in questo mio scritto vorrei considerare la teoria del restauro –così come potrebbe farsi per la teoria più in generale– come un'architettura, o ancor meglio, come un'architettura sottoposta ad un progetto di restauro. Per fare questo, esaminerò la voce “Restauro” dell'*Enciclopedia Universale dell'Arte* (Brandi, 1963: 322-332), che qui viene tradotta in castigliano, attraverso il concetto di trasparenza, ossia leggendovi per sovrapposizione, alcuni dei temi presenti negli altri contributi teorici dell'autore sul restauro.

È interessante notare sin da subito, infatti, come il richiamo di Argan alla “sovrapposizione di strati trasparenti”, che consentirebbe a Brandi di assumere o tralasciare questioni precedenti

¹ Cf. Come scrive Luigi Russo nella Prefazione al *Carmine*: “Tutta una serie di ragioni (...) propiziano dunque la conclusione che l'estetica di Brandi è un sistema fortemente centrato sul *Carmine* ma nel contempo aperto a continue acquisizioni progressive. (...). Questa tensione, questo stato di vigile ricerca, questo dialogo in lotta continua è una costante dell'opera brandiana, votata ad una enciclopedia dell'artisticità rigorosamente costruita come planetario sperimentale, dinamizzato dai dati nuovi che le sonde più eterogenee consentivano di assimilare. Brandi è rimasto sempre fedele a se stesso, ma allo stesso tempo non si è mai replicato: non barava coi lettori. Ogni suo testo innovava sui testi precedenti, nel senso che rielaborava, e sovente in profondità, le precedenti messe a fuoco teoriche. In realtà l'opera di Brandi è tutta attraversata da una costante e produttiva «crisi di assestamento» dell'ordine concettuale posto dal *Carmine*. (...). Questa riformulazione continua della propria sistematica per dare una sempre più comprensiva e affinata legittimazione teorica dell'universo dell'arte, questa instancabile messa in giuoco ad alto rischio della propria dottrina per tenerla sempre in linea con i tempi, scientificamente congrua, è in verità la caratteristica saliente e più affascinante della riflessione di Brandi, la sua moralità di pensatore, la sua alta lezione di umanità” (Russo, 1992: XXXVII-XXXVIII); anche D'Angelo a proposito del rapporto tra *Carmine* e *Elizante*, afferma che “Non si tratta tanto (...) di estendere dei risultati già acquisiti ad un nuovo oggetto (...) quanto piuttosto di *risalire* i dati offerti da un nuovo ambito alla volta delle loro condizioni, e in questo tragitto i risultati precedenti non vengono affatto meccanicamente estesi, bensì internamente riorganizzati” (D'Angelo, 2006: 85).

nelle successive elaborazioni, richiami immediatamente alla mente il procedimento compositivo, attuato tra altri da Carlo Scarpa, di sovrapposizione di più livelli di rappresentazioni di una stessa architettura, così come di soluzioni alternative per uno stesso problema di progetto, al fine di costruire uno spazio per l'elaborazione del progetto non eminentemente bidimensionale e che non obblighi forzatamente alla fusione delle figure, bensì consenta la loro alternata presenza.

Quello della trasparenza è però anche il tema centrale del lavoro di Colin Rowe e Robert Slutzky, al quale intendo riferirmi, intitolato *Transparency: literal and phenomenal*. Il primo tipo di trasparenza, quello "literal" si ottiene attraverso il semplice utilizzo di materiali trasparenti, mentre il secondo, quello "phenomenal", si ottiene attraverso una specifica "quality of organization" (Rowe, Slutzky, 1963: 46). Come nella definizione di Gyorgy Kepes, ciò cui ci troviamo di fronte in questo secondo caso è "una contraddizione di dimensioni spaziali. (...). La trasparenza (...) implica un ordine spaziale più ampio. Trasparenza significa una percezione simultanea di localizzazioni spaziali differenti. Lo spazio non solo recede, ma fluttua in un'attività continua"² (Kepes, 1969: 77). Gli spazi si presentano, pertanto, di volta in volta come il più vicino o il più lontano, senza distruggersi vicendevolmente. Proprio questo tipo di trasparenza è quello che mi sembra caratterizzi da un lato la composizione dei testi teorici e dall'altro la teoria del restauro di Brandi: da questa ipotesi deriva inevitabilmente che il tema centrale è quello dello spazio e delle relazioni spaziali, che pertanto affronterò nello specifico in chiusura e che mi consentirà di indicare una ulteriore trasparenza come una possibile linea di fuga.

Guardando ora alla voce "Restauro" dell'*Enciclopedia Universale dell'Arte*³ e intersecandola con alcuni problemi esposti negli altri testi di Brandi dedicati al tema, si evidenziano immediatamente due questioni: nell'*incipit*, la breve introduzione che precede l'esplicazione del concetto, il restauro è descritto come una attività volta a "reintegrare la visione e il godimento" e, viene detto, si fonda su "basi tecnico-scientifiche" e su una "metodologia critico-estetica" (Brandi, 1963: 322).

Già in questa prima parte sono riscontrabili almeno due temi piuttosto importanti, dai quali intendo guardare in trasparenza non solo gli altri scritti di Brandi, ma anche altri nuclei tematici della sua riflessione utili alla mia costruzione, al mio restauro: il concetto di reintegrazione e il rapporto tra discipline scientifiche e discipline umanistiche nel restauro.

² Citazione originale: "a contradiction of spatial dimensions. (...) Transparency (...) implies a broader spatial order. Transparency means a simultaneous perception of different spatial location. Space not only recedes but fluctuates in a continuous activity".

³ La struttura principale dello scritto consta di una breve parte introduttiva, della esplicazione del "Concetto del restauro" e dell'enucleazione dei "Problemi generali", suddivisi a loro volta in "La materia dell'opera d'arte", "L'opera d'arte come unità", "Il problema delle lacune", "In quale dei tempi dell'opera d'arte debba cadere l'intervento del restauro", "Problemi del restauro secondo l'istanza storica", "La patina secondo l'istanza storica", "Problemi del restauro secondo l'istanza estetica", "La patina secondo l'istanza estetica", "Il restauro preventivo". Si tratta di una organizzazione complessa, con la suddivisione in paragrafi che ritroviamo nel testo *Teoria del restauro* (Brandi, 1963b; Brandi, 1977) - "Il concetto di restauro", "La materia dell'opera d'arte", "L'unità potenziale dell'opera d'arte", "Il tempo riguardo all'opera d'arte e al restauro", "Il restauro secondo l'istanza della storicità", "Il restauro secondo l'istanza estetica", "Lo spazio dell'opera d'arte", "Il restauro preventivo" - sebbene qui le due questioni specifiche, le lacune e la patina, siano assorbite la prima all'interno del paragrafo relativo all'unità potenziale e la seconda nei paragrafi dove vengono rispettivamente esaminate l'istanza storica e l'istanza estetica. Rispetto alla voce "Restauro" dell'*Enciclopedia Universale dell'Arte* (Brandi, 1963a), nella *Teoria del restauro* è presente un paragrafo dedicato allo spazio dell'opera d'arte. Una suddivisione è evidente anche nella pubblicazione su numeri diversi del *Bollettino dell'ICR*, degli articoli "Il fondamento teorico del restauro" (Brandi, 1950a: 5-12), "Il ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera d'arte" (Brandi, 1950b: 3-9), "Il restauro dell'opera d'arte secondo l'istanza della storicità" (Brandi, 1952: 115-119), "Il restauro dell'opera d'arte secondo l'istanza estetica dell'artisticità" (Brandi, 1953: 3-8), "Cosa debba intendersi per restauro preventivo" (Brandi, 1956: 87-92), mentre lo stesso non può dirsi né per la voce "Restauro" dell'*Enciclopedia Italiana* (Brandi, 1949: 698-701), né per il saggio "Il restauro e l'interpretazione dell'opera d'arte" (Brandi, 1954: 90-100), pubblicato negli *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*.

La reintegrazione (e l'unità potenziale dell'opera d'arte)

Nel testo in esame, la reintegrazione è intesa dal punto di vista della ricezione dell'opera d'arte, mentre negli altri casi in cui compare è "reintegrazione, quanto più è possibile approssimativa, di una mutila immagine artistica" (Brandi, 1949: 698; Brandi, 1950a: 5; Brandi, 1954: 90): una distinzione che è sintomo di quello spostamento dell'interesse –in modo ancora in parte programmatico, sebbene già presente perché obbligato nel restauro– dalla fenomenologia della creazione alla ricezione dell'opera:

alla fine della ricognizione panoramica sulle arti, l'autore intende approfondire il secondo aspetto che compete all'arte non più come creazione artistica in atto, ma in quanto viene ricevuta come opera d'arte. E se, da questo punto di vista, l'autore ha dovuto già trattarne nella Teoria del restauro (che sta per uscire in volume) dove si presenta come l'elaborazione e lo svolgimento dei cenni già anticipati a questo riguardo nel Carmine, non ritiene affatto di aver esaurito l'argomento, che implica l'esame dell'opera d'arte, non più come creazione ma come comunicazione (Brandi, 1962: 9).

Nel restauro, infatti, come viene esplicitato nel testo "Il fondamento teorico del restauro", la *recezione* dell'opera d'arte influisce sulla considerazione della stessa come "mero documento storico" oppure come spunto di ripresa del "processo interrotto o mutilo della creazione artistica" (Brandi, 1950a: 6). La reintegrazione dell'immagine⁴, però, comportando senza possibilità di dubbio un intervento sull'opera e non, come potrebbe anche intendersi, per quanto attiene la reintegrazione della visione e del godimento, sull'intorno di essa⁵, appare profondamente problematica: se il restauro è "il momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte" (Brandi, 1963a: 17; Brandi, 1963b: 34; Brandi, 1977: 6) e dunque dell'ingresso dell'opera nella coscienza, è chiaro che quella creazione artistica che la reintegrazione dell'immagine tende ad usurpare, sembra collocarsi al di fuori del tempo e degli obiettivi del restauro. Ma nella voce "Restauro" dell'*Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere e Arti*, laddove si tratta del "problema del restauro come un problema di critica filologica" (Brandi, 1949: 698), ossia capace di temperare tanto "l'esigenza di un rispetto storico assoluto" (Brandi, 1949: 698), quanto "l'esigenza di perdere quanto meno è possibile del senso della *figuratività* dell'immagine" (Brandi, 1949: 698), Brandi afferma che, inserendo questo tipo di restauro nell'ambito proprio dell'estetica, ne discende "la necessità di contenere qualsiasi integrazione nei limiti più ristretti e con attuazioni pratiche sempre per tutti riconoscibili, così da non fare usurpare, alla reintegrazione ipotetica, l'autenticità che solo spetta ai modi della creazione" (Brandi, 1949: 698). La reintegrazione, quindi, per quanto ipotetica, non è del tutto bandita, bensì limitata e riconoscibile, anche se viene detto chiaramente che "Il restauro non è creazione, e i restauratori non sono artisti: sono in primo luogo critici, e in secondo luogo tecnici" (Brandi, 1949: 698). Ne "Il fondamento teorico del restauro", la questione si fa anche più precisa: riguardo all'esteticità dell'oggetto "la mutilazione eventuale di quel che rappresenta, deve potersi supplire" purché tale intervento non cerchi di rendersi "indipendente dalla storia" (Brandi, 1950a: 11). Anche in questo caso viene ribadita l'importanza della distinguibilità tra l'apporto nuovo e la preesistenza e l'obiettivo del restauro viene ad essere l'"unità rappresentativa dell'oggetto" (Brandi, 1950a: 12), ossia un altro modo di dire l'unità potenziale dell'opera d'arte: l'unità rappresentativa, però, non è da confondersi con l'unità fenomenica dell'oggetto, con la sua materialità.

⁴ Le questioni relative alla reintegrazione dell'immagine, proprio a partire dal testo "Il fondamento teorico del restauro" di C. Brandi, sono problematizzate all'interno del lavoro di G. Carbonara. A proposito della *Teoria del restauro*, Carbonara scrive che "tra le righe, traspare l'interesse per un modo di intervenire, sviluppando la «potenzialità» dell'immagine mutilata secondo le «testimonianze autentiche» e i suggerimenti che il frammento stesso «secerne» in termini figurativamente risolti, non arbitrari ma neanche squallidi, semplicistici o casuali" (Carbonara, 1976: 28).

⁵ Sembra alludersi, infatti, qui, a quegli accorgimenti che, intervenendo nello spazio tra opera e riguardante, influiscono nel "determinare le condizioni necessarie per il godimento dell'opera" (Brandi, 1963: 85; Brandi, 1977: 57).

Prima di proseguire, è necessario ricordare che Brandi, proprio nella voce che sto analizzando, laddove distingue “un restauro relativo a manufatti industriali e un restauro relativo all’opera d’arte” (Brandi, 1963a: 15) afferma che per il primo l’azione consisterà nel ristabilire “la funzionalità del prodotto”, mentre per il secondo, tolto il caso in cui si tratti di architetture, per le quali la funzionalità rientrerà tra gli “scopi secondari o concomitanti al restauro, il restauro primario è quello che riguarda l’opera d’arte in quanto tale” (Brandi, 1963a: 15). Per l’opera d’architettura, quindi, prefigurandosi un restauro primario sembra prefigurarsi anche un restauro secondario, concomitante al primo, volto al ristabilimento della funzionalità. L’architettura, dopotutto, non è nuova all’introduzione di problematicità nell’impianto teorico di Brandi e ha avuto l’importante compito di costringere, nell’*Elia*, a una rinnovata riflessione rispetto al tema della costituzione d’oggetto, che ricordo è l’operazione che consente all’artista di sviluppare un’*epochè*, o usando i termini husserliani, una riduzione, mediante la quale si recidono i legami tra l’oggetto e la realtà. Questa operazione ha come risultato

l’oggetto costituito, ossia un’immagine che non è affatto un duplicato dell’oggetto, ma in cui l’oggetto è sostanza conoscitiva e figuratività, a seconda dell’uso stesso che dell’immagine farà la coscienza. Ma tale dialetticità della costituzione di oggetto non si estingue nell’immagine formulata, ne rimane la struttura, che sarà sempre reperibile e in cui potranno a volta a volta prevalere gli elementi negativi o quelli positivi (Brandi, 1992a: 97).

Ossia l’esito delle scelte operate.

Se questa è la fenomenologia della creazione artistica in generale, non esattamente lo stesso può dirsi per la creazione dell’architettura. L’architettura, infatti, “non ha oggetto” (Brandi, 1992b: 154), dirà Diodato. A questo nuovo problema, Eftimio-Brandi risponde:

L’arte è immagine, e se io risolutamente ho affermato che preliminarmente insormontabile per ogni opera d’arte è la costituzione di oggetto, non ho certo mai inteso dire che si trattava di un oggetto naturale, che si introduceva tal quale nella coscienza come un chiodo nello stomaco. È la coscienza che si plasma a se stessa nell’immagine e assume allora l’immagine a suo simbolo (Brandi, 1992b: 157).

Da questo momento inizia la formulazione dell’immagine. Quindi, se è vero che per l’architettura non c’è oggetto, ma si parte dalla necessità di risolvere un problema, come ad esempio il riparo, “in quel bisogno (...) hai né più né meno che uno *schema*, il quale non è ancora concetto e non è ancora immagine. È il nucleo della sostanza conoscitiva la quale cerca prima di tutto di convertirsi in figuratività” (Brandi, 1992b: 157). Prima che venisse costruita la capanna primitiva, continua Eftimio-Brandi, non esisteva né l’immagine né il concetto, ma solamente una “imprecisata intenzionalità” nella coscienza che “premeva dall’interno, senza parole” (Brandi, 1992b: 158).

Lo schema, o *schema preconconcettuale*⁶, si situa quindi al di fuori del processo della creazione artistica, pur partecipandone, e permette la generazione di conformazioni, ma anche di forme, differenti.

Le architetture che ci troviamo di fronte, quindi, generate dallo schema, prove provate della risposta ai bisogni, vengono a costruire quel mondo di oggetti che possono essere a loro volta costituiti⁷, esattamente come avviene per le bottiglie di Morandi, e giungere, attraverso la formulazione d’immagine, sino all’astanza.

⁶ “Lo schema è la prima selezione tratta dal referente, e proprio come tale è preconconcettuale” (Brandi, 1998: 38).

⁷ “In quanto all’oggetto, una volta considerato nella sua apparenza fenomenica, sia animato o inanimato, opera della natura o opera d’arte, ha una stessa generica possibilità d’elezione” (Brandi, 1992a: 116).

Torniamo ora al tema che ho lasciato in sospenso: l'intervento di "restauro deve mirare al ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera d'arte, purché sia possibile raggiungere ciò senza commettere un falso artistico o un falso storico, e senza cancellare ogni traccia del passaggio dell'opera d'arte nel tempo" (Brandi, 1963a: 17; Brandi, 1963b: 36; Brandi, 1977: 8).

Questo, che è il secondo assioma della teoria brandiana (il primo afferma che "si restaura solo la materia dell'opera d'arte"), mette in gioco alcune questioni che stanno alla base del progetto di restauro inteso non come ricerca dell'origine, ma neppure come espressione di fantasia.

Unità è un termine che, viene detto immediatamente, "si pone solo «a posteriori», quando l'opera è nel mondo e ne avviene la ricezione in una coscienza" (Brandi, 1963a: 20): non sono in questione, quindi, la volontà dell'artista, né le vicissitudini che possono aver modificato o parzializzato in qualche modo l'opera. Quello che conta, è come avviene il riconoscimento, ovvero come si è recepita l'opera e la ricezione, dice Brandi, è unitaria. L'unità, però può ottenersi attraverso due vie: l'unità dell'intero o quella del totale e Brandi assegna all'opera d'arte la qualità dell'intero, ossia non derivata dalla sommatoria di parti indipendenti, bensì dovuta alla relazione simbolica tra le parti, alla "speciale attrazione" (Brandi, 1963a: 20) tra l'opera e i suoi frammenti⁸. In questo modo "anche se fisicamente frantumata" l'opera "dovrà continuare a sussistere potenzialmente come un tutto in ciascuno dei suoi frammenti e questa potenzialità sarà esigibile in proporzione diretta alla traccia formale superstita nel frammento" (Brandi, 1963a: 22); inoltre, dove l'opera "risulti divisa, si potrà cercare di sviluppare la potenziale unità originaria che ciascuno dei frammenti trattiene proporzionalmente alla sopravvivenza formale ancora recuperabile in essi" (Brandi, 1963a: 22). Una ulteriore specificità riguarda il fatto che l'opera d'arte non possiede un'unità organico-funzionale propria del mondo della natura, in quanto che, come stanza, viene a trovarsi staccata dal mondo, "chiusa in sé" (Brandi, 1963a: 21). Qui viene proposto l'esempio del gatto⁹ (come in *Teoria del restauro* sarà proposto l'uomo con un solo braccio visibile nella rappresentazione) che, pur possedendo due occhi, di colore differente o dello stesso colore poco importa, se dipinto di profilo non ha alcun occhio poiché "nell'immagine dipinta sta come gatto solo per un valore semantico limitatamente a quanto l'immagine ha prelevato non nella sua unità organico-funzionale per cui il gatto ha due occhi" (Brandi, 1963a: 21). Come bene specificato nel testo "Il ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera d'arte", (e ripreso identicamente in Brandi, 1963b: 43; Brandi, 1977: 15), "nell'immagine che l'opera d'arte formula, questo mondo dell'esperienza appare ridotto unicamente a funzione conoscitiva in seno alla figuratività dell'immagine, ogni postulato di integrità organica si dissolve. "L'immagine è veramente e solamente quello che appare" (Brandi, 1950b: 4). L'unità potenziale e l'unità non organico-funzionale dell'opera d'arte, detta "intuitiva", costituiscono, quindi, la guida per il progetto di restauro, ossia per "regolare una prassi" (Brandi, 1950b: 5) che dovrà contemperare, nello svolgere i suggerimenti impliciti nei frammenti stessi, l'istanza storica e l'istanza estetica. "Ne discenderanno alcuni principi che per essere pratici non potranno ormai dirsi empirici" (Brandi, 1950b: 6) e che potremmo sintetizzare in: riconoscibilità ravvicinata, sostituibilità della materia in quanto supporto, facilitazione di interventi futuri.

⁸ Sul tema dell'intero e della parte cf. Husserl (1969: 73-101).

⁹ Kant, in un ragionamento simile, usa come esempio il cane (Kant, 1975: 163-170). Anche Viollet-le-Duc, interrogandosi sul ruolo formativo del disegno, a proposito della rappresentazione di un gatto in movimento da parte del piccolo Jean e dal travisamento da parte del signor Mellinot dell'immagine, fa dire al signor Majorin/Viollet-le-Duc: "Lei non vede, o meglio, come molti altri, ha sempre visto... con gli occhi di chi non sa vedere. Per lei un gatto è un felino a quattro zampe, provvisto di coda, di baffi e di due orecchie mobili e sporgenti. Se si tralascia di mostrare una parte di questo inventario, per lei non è più un gatto" (Viollet-le-Duc, 1992: 7).

Esistono però casi rispetto ai quali “o per lo stato di frammentarietà estremo dell’opera, o per una prevalenza dell’interesse storico su quello estetico si preferisce non addivenire a completamento alcuno” (Brandi, 1963a: 23): si tratta delle lacune, per le quali l’intervento, anche “rinunciando a sviluppare la residua figuratività dell’immagine” (Brandi, 1963a: 23) dovrà comunque essere realizzato per salvare l’opera dallo “stato in cui la tradizione degli anni l’ha consegnata” (Brandi, 1963a: 23). Ciò che ritengo importante, e che non è riscontrabile con così estrema chiarezza negli altri testi sul restauro, è che qui Brandi affermi che il problema delle lacune “si pone così, al di fuori del ristabilimento dell’unità potenziale dell’immagine” (Brandi, 1963a: 23): verrebbe da dedurre che, essendo l’obiettivo del restauro il ristabilimento dell’unità potenziale dell’opera d’arte e essendo il tema della lacuna al di fuori di esso, questo non costituisca una vera e propria azione di “restauro primario”.

Detto ciò, resta da capire come l’unità potenziale e l’unità intuitiva possano tradursi in operatività nel progetto di restauro.

In questo caso, credo possa essere d’aiuto cercare all’esterno del pensiero di Brandi un riferimento: nel 1914, Ortega y Gasset, che Brandi cita in *Segno e Immagine* a proposito del tema della disumanizzazione dell’arte (Brandi, 2009: 86), scrive un interessante testo introduttivo alla pubblicazione di una raccolta di poesie del poeta Moreno Villa, intitolata *El Pasajero*, nel quale discute, attraverso una metafora del poeta catalano López Picó, il funzionamento di questa figura retorica. L’opera d’arte è definita come “un objeto que reúne la condición dual de ser transparente y dejarse ver, y no algo diferente de uno mismo” (Ortega y Gasset, 2014: 167) e, viene affermato, “objeto estético y objeto metafórico son una misma cosa, o bien que la metáfora es el objeto elemental, la célula bella” (Ortega y Gasset, 2014: 164). Partendo dunque dalla metafora “il cipresso è come lo spettro di una fiamma morta”, Ortega y Gasset smonta immediatamente il dubbio che la metafora possa essere semplicemente una somiglianza: l’elemento metaforico, spiega, non è l’assimilazione del reale. Anzi, l’operazione della metafora è

l’annullamento delle cose in ciò che esse sono come immagini reali. Urtando l’una con l’altra, si rompono le loro rigide croste, e la materia interna, allo stato fondente, acquista la mollezza del plasma, adatto a ricevere forma e struttura nuove. La cosa cipresso e la cosa fiamma cominciano a fluire e si tramutano in tendenza ideale cipresso e tendenza ideale fiamma¹⁰ (Ortega y Gasset, 2014: 167).

Nasce un oggetto nuovo, un “ciprés a quien, sin absurdo, podemos tratar como a una llama” (Ortega y Gasset, 2014: 168). Siccome Ortega aveva affermato poco prima che “no podemos hacer objeto de nuestra comprensión, no puede existir para nosotros nada si no se convierte en imagen, en concepto, en idea – es decir, si no deja de ser lo que es, para transformarse en una sombra o esquema de si mismo” (Ortega y Gasset, 2014: 160), ciò che si scontra nella metafora sono gli schemi, che pur mantenendo la reciproca identità riescono anche ad originare un nuovo schema e un nuovo oggetto.

¹⁰ Citazione originale: “el aniquilamiento de las cosas en lo que son como imágenes reales. Al chocar una con otra rómpense sus rígidos caparazones y su materia interna, en estado fundente, adquiere una blandura de plasma, apto para recibir una nueva forma y estructura. La cosa ciprés y la cosa llama en tendencia ideal llama”.

L'opera d'arte, così come intesa da Brandi, ossia l'epifania dell'astanza, possiede un'unità che è sempre potenziale, perché si fonda sulla flagranza differenziandosene, perché, dunque, la potenzialità è inscritta nel "solco di nulla" (Brandi, 1998: 87) che la differenza in senso derridiano, cioè nella presenza-assenza della sua origine¹¹. "La *differenza* è *inscritta* nell'astanza, come presenza-assenza, per una *traccia* che è solo in quanto non è, ma divide, stacca, incide: come presenza, quindi che non rimanda all'*ousia*. *Parousia* senza *ousia*" (Brandi, 1998: 72).

Il ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera architettonica, quindi, non può avvenire a partire dalla forma che, come per qualsiasi opera d'arte è chiusa in sé e in conoscibile anche al suo autore: "l'opera si stacca dal suo creatore, chiusa e perfetta" (Brandi, 1992a: 51). Il progetto di restauro, quindi, potrebbe trovare un'operatività a partire dallo schema che sarà l'esito dell'analisi critica e dunque intenzionata, dell'opera. Se, come dice Brandi, il meccanismo per eccellenza che consente di risalire allo schema è la metafora: "Lo scatto che si produce in chi ascolta quando oda o legga una metafora, è il salto indietro che si fa tornando allo schema preconettuale (...): si cambia di livello" (Brandi, 1998: 94), allora il carattere del progetto dovrebbe essere quello per cui, come direbbe Ortega y Gasset, le due figure –nel nostro caso l'opera e l'esito del progetto– restano l'una all'altro reciprocamente opachi, ma al contempo consentono di "vedere l'immagine di un cipresso attraverso l'immagine di una fiamma"¹² (Ortega y Gasset, 2014: 167). Sembra rivedersi qui, dopo un lungo percorso, il tema riconfigurato della trasparenza fenomenica.

In questo senso il progetto di restauro, mettendo in scena la metafora, dicendo "questo è come quello", ma anche "questo non è quello", permette all'opera e al suo fruitore di ri-conoscere gli schemi e lo schema. Per cercare di dare qualche indicazione in più a una possibile prassi progettuale, deve essere affermato che, se è vero che lo schema è generatore di infinite immagini, non lo è però di tutte. Questa riflessione è ben presente in Brandi quando afferma che "può esserci conflitto fra schemi preconettuali incompatibili" (Brandi, 1998: 94) e porta ad esempio la metafora di Claudio Achillini (1574-1640) che nella poesia *A Luigi XIII dopo la presa della Roccella e la liberazione di Casale* esordisce con "Sudate, o fochi, a preparar metalli" (Achillini, 1910: 54): "nello schema preconettuale del fuoco non c'è che possa sudare, anzi asciugare, seccare, ardere. Perciò l'incongruenza dell'Achillini deriva dalla incompatibilità dello schema del fuoco rispetto a quelli del sudore e della fatica: non si fa questione di inverosimiglianza ma di incompatibilità" (Brandi, 1998: 94).

Il rapporto tra discipline umanistiche e discipline scientifiche (e la possibilità di fondazione di una teoria del restauro)

*Un científico es superado por otro que le sigue:
un poeta es siempre literalmente insuperable.*
(Ortega y Gasset, 2014: 179)

Apparentemente solo discosto dal precedente tema, è quello del rapporto tra discipline umanistiche e discipline scientifiche che trova, nel restauro, un interessante piano dialettico, a patto di voler accettare la critica e l'estetica come appartenenti al mondo delle discipline umanistiche. È chiaro come, affermando in modo assiomatico che "si restaura solo la materia dell'opera d'arte" (Brandi, 1963a: 17; Brandi, 1963b: 35; Brandi, 1977: 7), questa posizione apra ad un ruolo determinante delle scienze chimiche e fisiche (ma anche biologiche) il cui

¹¹ Sull'influenza di Jacques Derrida, cf. in particolare Carboni (2004: 69-78).

¹² Citazione originale: "ver la imagen de un ciprés a través de la imagen de una llama".

studio e le cui applicazioni sono infatti alla base della fondazione del Regio Istituto Centrale del Restauro. Proprio nella relazione di Brandi per l'inaugurazione dell'Istituto, però, viene sottolineato che "Le ricerche sussidiarie di chimica e di fisica, le ricognizioni radiografiche, non tolgono nulla alla perizia del restauratore e non diminuiscono l'acume del critico, ma costituiscono mezzi illuminanti all'attività dell'uno e dell'altro" (Brandi, 1941: 51). Questa posizione è presente con continuità negli scritti di Brandi, il cui obiettivo fondante di tutta la teoria è "giungere al concetto del restauro per rigorosa deduzione dal concetto stesso dell'arte" (Brandi, 1950a: 6):

E' concetto erroneo, illusione collegata a vieto empirismo filosofico, che si possa strappare il restauro all'empirismo dei falsi taumaturghi unicamente col sussidio della fisica e della chimica, che sono ancelle e non padrone del restauro. Per il fatto di usare raggi ultravioletti e raggi X, macrofotografia etc. non si riuscirà a fare un restauro non empirico, se l'attività di restauro non sia guidata da una conoscenza critica e precisa. (Brandi, 1954: 95).

A sostegno di questo, afferma che

le oscillazioni pratiche, le differenze metodologiche rappresentano non già l'invalidazione del concetto di restauro, ma la elaborazione del concetto attraverso la concretezza storica, nel processo speculativo che è inarrestabile per ogni posizione assunta dal pensiero. (...). Noi sosteniamo che la pratica stessa del restauro deve rigorosamente dedursi dal principio che lo pone inscindibile dall'Estetica. E qui, se la deduzione non potrà essere per tutti e per tutto tassativa, dovrà tuttavia portare a un restringimento dell'angolo di apertura, ottenere una equipollenza se non un'eguaglianza, con la elaborazione di un metodo che non sarà solo il medievale ricettario, il figurato Taccuinum Sanitalis dell'opera d'arte malata (Brandi, 1950a: 9).

Un metodo, quindi, ma non un manuale di rimedi fisici da applicare all'opera malata; "se il restauro merita di essere chiamato restauro" infatti "e deve essere qualcosa di diverso da un intervento medico o chirurgico sull'opera d'arte, lo può e lo deve essere in quanto interpretazione, forma di critica" (Brandi, 1954: 90). La scienza, quindi, come sussidio importante, senza però smarrire il fatto che il restauro poggia la propria ragione di essere sull'interpretazione critica, che a sua volta trova momento fondante nel riconoscimento dell'opera d'arte. In qualità di annotazione, sottolineo come giustamente Brandi distrugga quella metafora tanto diffusa nel restauro architettonico dell'edificio come malato e del restauratore come medico: il restauro come medicalizzazione, diretta conseguenza di una analisi rivolta alle sole patologie fisiche dell'architettura, sminuisce grandemente il tema, facendoci perdere del tutto il rapporto con quella "cura" di cui parla Martin Heidegger, legata all'abitare e al costruire (Heidegger, 1991b; 2012).

Torniamo ora al rapporto tra restauro e idea dell'arte che viene accuratamente esaminato nel testo "Il fondamento teorico del restauro". La domanda sottesa è se sia possibile una teoria del restauro, o se non sia piuttosto "che ogni restauro sia solo buono per l'epoca che lo giustifica e magari pessimo per la seguente che la pensi in modo diverso" (Brandi, 1950a: 8). Se il restauro infatti poggia la propria attività pratica sulla base di una teoria che è "transeunte come è fatale per ogni sistema filosofico" (Brandi, 1950a: 8) allora si verrebbe a verificare la "impossibilità teorica del restauro" (Brandi, 1950a: 8) che verrebbe così ricondotto a pura pratica. Come dimostrato però anche dalla lettura critica degli interventi che si sono succeduti nel tempo, l'intervento di restauro non è mai slegato dal modo di intendere l'opera d'arte: anche nel semplice

cambiare le tegole ad un monumento o ricollocare una statua all'altezza per cui era stata modellata, noi non possiamo illuderci di contenere la nostra attività nel mero campo della pratica (...) anche il minimo intervento, rivelerà se vediamo nell'opera d'arte un mero monumento storico, o se invece è l'artisticità sola dell'opera che ci muove o se, pur prospettandocela nei due aspetti, intendiamo dare una prevalenza al primo o al secondo; se infine, in questa ultima ipotesi, la prevalenza venga decisa sulla base di un gusto personale o per deduzione del concetto stesso dell'arte o della storia (Brandi, 1950a: 5).

Dunque “proprio perché riconosciamo che il pensiero non si può fermare (...) noi abbiamo il dovere di continuare ad elaborare i nostri concetti senza pregiudizio del cambiamento che potranno subire nel futuro di una speculazione non ancora pensata” (Brandi, 1950a: 8): il fondamento della teoria del restauro di Brandi non poggia, dunque sulla contingente teoria estetica, che ha l'assoluto diritto di modificarsi, bensì sull'essere il restauro legato indissolubilmente all'estetica. Questo è il motivo per il quale può affermare che “solo la dissoluzione del concetto dell'arte può invalidare o annullare il problema del restauro” (Brandi, 1950a: 8) essendo il riconoscimento il primo restauro, quello che eccettua l'opera di cui vogliamo prenderci cura, dagli altri oggetti; e ancora, che “solo con la negazione del carattere estetico dell'opera d'arte si può dissolvere il concetto dell'arte” (Brandi, 1950a: 9). Che questo dibattito sia assolutamente aperto e complesso è noto –fine dell'estetica, morte dell'arte¹³– che, come espressione del nostro pensiero, debba essere ridefinito il significato dell'opera d'arte e l'estensione dello stesso¹⁴, è indubbio; ma proprio in questo risiede l'importanza di leggere in trasparenza la teoria del restauro e la riflessione teorica più in generale di Brandi, che non possono essere sbrigativamente archiviate in favore di una presunta *contemporaneità* del pensiero¹⁵ che vedrebbe quindi superati senza appello gli assunti precedenti, buoni tutt'al più di far bella mostra di sé, come libri, sui ripiani di una libreria.

A ben guardare, il pensiero produttivo che si è incentrato, sulla scorta anche dello sviluppo delle tecnologie digitali, sulle reti, sui flussi, sui processi, sul divenire, che ancora caratterizza gran parte del nostro dibattito e che ha in qualche modo sostenuto la più parte dei liquidatori della teoria brandiana, ci ha però fatto perdere di vista gli oggetti: abbiamo guadagnato in molteplicità, in complessità, che sono sguardi che non possiamo più perdere, ma è rimasto indeterminato il momento d'arresto della dialettica delle relazioni tra i vari attori, ad esempio, che concretizza un progetto, sia di restauro, sia di nuova costruzione. Dal mio angolo di visuale, dunque, l'architettura e soprattutto il restauro, senza una riflessione a partire dagli oggetti, non può darsi, o per lo meno non è sufficiente.

Aggiungo ancora che troppo spesso si è letta e in qualche modo accusata la teoria del restauro di Brandi, e soprattutto il testo *Teoria del restauro* di voler essere rigidamente assiomatica, precettistica. Se torniamo a riprendere la prima edizione del testo della *Teoria del restauro* notiamo subito che aveva, al fondo, un corredo di tavole, che nelle successive ristampe non è

¹³ “Per colmo del grottesco, il sistema dell'arte contemporanea smercia i prodotti di una «sacralizzazione del tutto» che richiederebbe viceversa di cancellare qualsiasi distinzione tra opera e vita con la conseguente sparizione dello stesso artista e del suo mercato. Gli artisti che trasformano le cose che accadono in cose estetiche che si vendono reintroducono dalla porta di servizio mercantile dell'arte ciò che si proclama essere stato espulso dal solenne portale del tempio estetico: ossia, la separatezza tra opera e vita” (Pedretti, 2007: 53).

¹⁴ Basta qui ricordare che lo stesso Giovanni Carbonara afferma, già ne *La reintegrazione dell'immagine*, “l'impossibilità e la sostanziale equivocità, specie per l'architettura che resterebbe di certo metodologicamente arretrata, di una differente teoria per il restauro monumentale e per le altre forme di restauro...” (Carbonara, 1976: 151).

¹⁵ Cito a titolo di esempio dall'edizione italiana: “Nel restauro, come in arte, gli ultimi due secoli hanno visto importanti trasformazioni; pertanto, pur provandosi utile in un primo momento, l'idea secondo cui il restauro riguarda solo o principalmente le opere d'arte è ormai sorpassata. Una teoria contemporanea del restauro non può accettare tale limite di prospettiva, che pure affligge molti contributi anche relativamente recenti, come la *Teoria del restauro* di Brandi” (Muñoz Viñas, 2017: 38). A tale proposito, cf. Carbonara (2018).

più presente. Ciò che ha sempre attratto la mia attenzione è la scelta di aprire questa sezione con “il dorso della cosa”, con il retro del dipinto di Antonello da Messina, *Ecce Homo* (Figura 1), dipinto che non ritorna tra le immagini successive, dal lato più noto. E in questa scelta, mi piace pensare, ci sia il senso della teoria di Brandi: “Il davanti è chiaro o rischiarato, ma nessun uomo sa ancora di che cosa è fatto il dorso delle cose, che noi ci limitiamo a vedere, né sa di che cosa è fatto il sotto delle cose, in cui tutto fluttua” (Bloch, 1989: 184).

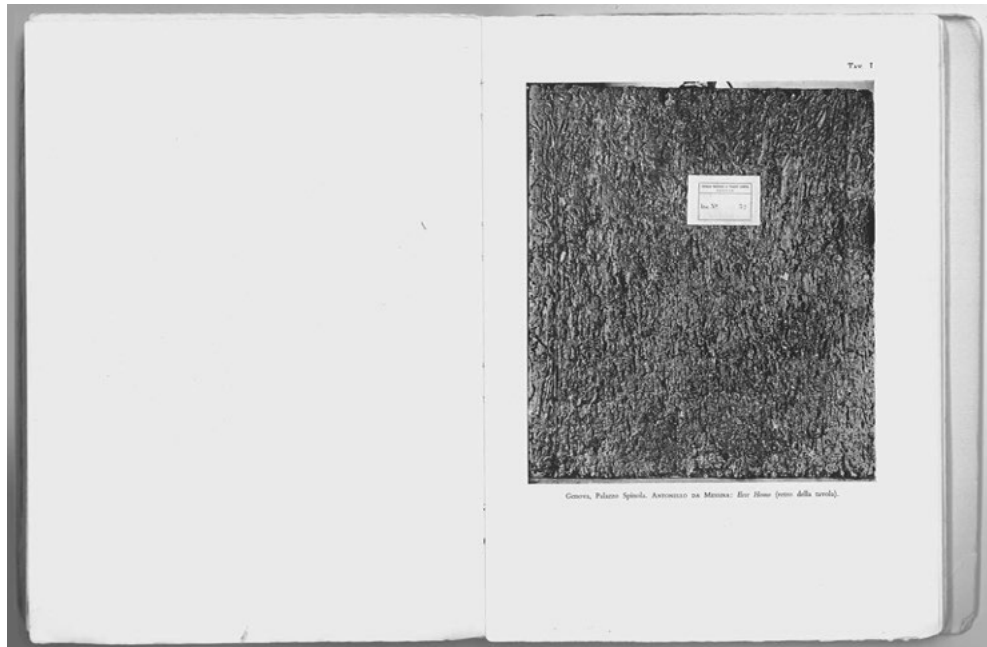


FIGURA 1. PRIMA IMMAGINE DELLA SEZIONE “TAVOLE” DI *TEORIA DEL RESTAURO*, 1963.
Immagine: Cesare Brandi (1963) *Teoria del restauro*, Edizioni di Storia e Letteratura.

Come una apertura: lo spazio (e gli oggetti)

Ho lasciato in sospeso, dall’inizio di questo scritto, un tema che ritengo centrale nel lavoro ampio e complesso di Cesare Brandi: lo spazio. Brandi declina e usa molti tipi di spazi: spazi diversi, infatti, pertengono alla scrittura critica e all’opera; l’*epochè*, la riduzione, significano, oltre che sospensione, messa tra parentesi, enucleazione di uno spazio altro; uno spazio, un “solco di nulla”, separa la flagranza dall’astanza; spazi diversi competono all’opera e alla lacuna e dunque anche al suo risarcimento; l’opera stessa comprende al suo interno spazi, quello della figura e quello dello sfondo, ad esempio; la metafora, abbiamo visto, produce uno spostamento continuo tra due spazi e l’elenco potrebbe continuare.

Ma lo spazio che più mi interessa indagare ora, è lo spazio speciale dell’opera d’arte e in particolare quello dell’architettura.

La spazialità dell’opera d’arte, afferma Brandi, in quanto realtà pura o astanza, è dotata di autonomia: “Questa spazialità arriva allora a inserirsi nello spazio fisico che è il nostro stesso spazio in cui viviamo, e arriva a insistere in questo spazio, senza tuttavia parteciparne” (Brandi 1963b: 78; Brandi, 1977: 50).

In *Teoria generale della critica*, poi, Brandi separa la trattazione dell’architettura dalle altre manifestazioni di astanza ottiche e questo perché ritiene necessario porre un distinguo: lo spazio di cui si tratta in architettura non è “solo lo spazio in cui si accampa l’opera architettonica e quello che sviluppa, ma soprattutto l’opposizione tra questo ultimo spazio, che si è chiamato *spazialità*, e lo spazio fenomenico che ci circonda e in cui siamo, per così dire, immersi” (Brandi, 1998: 258) e in *Struttura e architettura* ribadisce:

La spazialità architettonica non esiste né fuori dell'architettura né prima dell'architettura. La prima nozione che si ricava da qualsiasi opera di architettura, è che la sua stanza si produce entro lo spazio esistenziale, ma che la spazialità che la stanza offre non coincide con lo spazio in cui è contenuta, e neppure con una qualsiasi concettualizzazione geometrica dello spazio, anche se su questa concettualizzazione si basi e la contenga (Brandt, 1975: 49).

Questa opposizione spazialità-spazio, così importante, richiama alcune riflessioni di Heidegger, soprattutto là dove, ne *L'origine dell'opera d'arte*, introduce il tema del tempio greco e del suo ruolo rivelante:

Un edificio, un tempio greco, non riproduce nulla. Si erge semplicemente, nel mezzo di una valle dirupata. (...). Eretto, l'edificio riposa sul suo basamento di roccia. Questo riposare dell'opera fa emergere dalla roccia l'oscurità del suo supporto, saldo e tuttavia non costruito. Stando lì, l'opera tien testa alla bufera che la investe, rivelandone la violenza. Lo splendore e la luminosità della pietra, che essa sembra ricevere in dono dal sole, fanno apparire la luce del giorno, l'immensità del cielo, l'oscurità della notte. Il suo sicuro stagliarsi rende visibile l'invisibile regione dell'aria. La solidità dell'opera fa da contrasto al moto delle onde rivelandone l'impeto con la sua immutabile calma. L'albero e l'erba, l'aquila e il toro, il serpente e il grillo assumono così la loro figura evidente e si rivelano in ciò che sono. Questo venir fuori e questo sorgere, come tali e nel loro insieme, è ciò che i Greci chiamano originariamente Φύσις. Essa illumina ad un tempo ciò su cui e ciò in cui l'uomo fonda il suo abitare. Noi la chiamiamo Terra. (...). Eretto sulla roccia il tempio apre un mondo e lo riconduce, nello stesso tempo, alla Terra, che solo allora si rivela come suolo natale. (...). Stando lì eretto, il tempio conferisce alle cose il loro aspetto e agli uomini la visione di se stessi (Heidegger, 1968: 27-28).

Il tempio, quindi, per Heidegger rivela qualcosa di più, oltre al costruito e all'aprirsi di un Mondo, un'eccedenza, ciò su cui e in cui l'uomo fonda il proprio abitare: la Terra, qualcosa che si manifesta come il non costruito, ciò che nasconde-protegge, un ri-velato che mentre apre e illumina, fa essere presente l'oscurità e il nascondimento. Viene poi sottolineato, che la pesantezza della roccia, come la flessibilità del legno, ossia la materia di cui l'opera è formata, non si possono cogliere attraverso l'uso della bilancia o mediante i calcoli: ciò che cogliamo è la loro impenetrabilità, il loro ritrarsi rispetto a qualsiasi tentativo di determinazione scientifica. Questo, insieme alla traccia della Terra, è ciò che l'opera conserva, nascondendolo, e rivela. In *Costruire abitare pensare* (Heidegger, 1991b: 96-108), con alcune variazioni importanti, viene riproposto lo stesso tema: qui l'esempio è quello notissimo del ponte e costruire significa "edificare cose", dove per "cosa" si intende la custodia dell'essere della Quadratura, cielo, terra, divini e mortali. In questo esempio, il ponte fa apparire —dunque continua la funzione ri-velante delle architetture— le sponde del fiume e con esse i territori retrostanti, mette in vicinanza il fiume, le rive, i territori; il ponte, come cosa, riunisce poi la Quadratura. Ciò che però il ponte determina è il luogo (Ort), che non esiste prima di esso: ci sono degli spazi (Stellen)¹⁶, quindi, che in virtù del ponte diventano luoghi. Questa riflessione è nuova, rispetto

¹⁶ L'idea che non vi sia uno spazio continuo, ma un insieme di spazi, è presente anche in Brandt: "lo spazio scenico non è lo stesso della platea e il sipario codifica questa discontinuità. Lo spazio di chi sta sulla riva non è lo stesso di quello del nuotatore. Lo spazio degli uccelli è inaccessibile a noi. Da questi vari traguardi quello che si ricava è un implicito riconoscimento di aree spaziali contigue, che sono *come* emanate da un oggetto o da una persona, infine dallo svolgersi di un'azione (...). Per questa ragione l'area spaziale pertinente viene a configurarsi non dall'esterno all'oggetto, ma dall'interno dell'oggetto all'esterno; è un alone invisibile che l'oggetto sviluppa e che può entrare in conflitto con altre aree spaziali" (Brandt, 1998: 239).

all'esempio del tempio, e sposta l'attenzione non solo sul nascere del mondo storico e sul rivelarsi richiudentesi della Terra, ma sulla fondazione del luogo attraverso l'architettura che è rammemorazione.

In Brandi, però, l'opposizione spazialità-spazio, importante anche per la pittura e la scultura che ugualmente creano, come il tempio e il ponte di Heidegger, il proprio spazio più che non vi insistano semplicemente, assume per l'architettura un'importanza determinante in quanto essa possiede non solo un esterno, ma anche un interno, "non è un blocco impenetrabile" (Brandi, 1998: 259).

La differenza tra una caverna e San Pietro, ci spiega, non sta tanto nel fatto che entrambe abbiano un interno e un esterno, quanto nel fatto che la caverna possiede un interno e un esterno semplicemente fenomenici. L'ipotesi di Brandi è che, per l'architettura, interno e esterno "si configurino indissolubili pur se analizzabili" (Brandi, 1998: 259). Nel mondo fenomenico, l'indissolubilità tra interno e esterno non è obbligata, ma per l'architettura invece "di una indissolubilità di interno-esterno, non si dà alternativa che possa o non possa esserci un interno: se non vi sia l'interno non si produrrà l'opposizione di spazialità-spazio fenomenico" (Brandi, 1998: 260). Questa posizione nasce, ci dice, dal processo della percezione, rifiutando l'ipocrisia scientifica di un metodo assiomatico. Per l'architettura "il primo rilievo che si pone è di qualcosa che trasforma lo spazio naturale costituentesi all'osservazione come contenuta in quello spazio, ma non allo stesso modo di una pianta o di una montagna" (Brandi, 1998: 260): si avverte subito, infatti, una differenza dovuta al suo essere opera umana, sebbene questo non sia sufficiente, perché lo stesso potrebbe dirsi di un aerostato.

La spazialità dell'architettura, invece, "che si realizza in una data figuratività, non viene all'opera dall'esterno ma è funzione della sua stessa struttura" (Brandi, 1963b: 105; Brandi, 1977: 77): ma la struttura dell'architettura non è data solamente dall'inscindibile rapporto tra interno e esterno ma dalla necessità che "in ogni suo momento la forma dell'architettura sia al tempo stesso esterna e interna a se stessa e non che si possa penetrare nella forma, ma proprio la forma si ponga come forma-che-si-penetra, né possa darsi in altro modo che così" (Brandi, 1992b: 263). L'internità di un esterno non è l'interno fenomenico: "nell'esterno e nell'interno, si deve realizzare, per la forma, una spazialità indenne dallo spazio naturale, e dunque, *interno ed esterno, non sono altro che le proprie dimensioni della spazialità dell'architettura*, di contro alle dimensioni *reali* dello spazio esistenziale, e a quelle *mentali* o *supposite* dello spazio della fisica" (Brandi, 1992b: 272-273).

L'internità dell'esterno e l'esternità dell'interno definiscono interno e esterno come oggetti, pur nella relazione interno-esterno indivisibile, e assumono una indipendenza operativa: è interessante il riferimento alla cupola di S. Pietro, al doppio guscio di cui è costituita, ciascuno dotato di intradosso e estradosso perché non è vero, e Brandi non può non saperlo, che dal punto di vista costruttivo per darsi una cupola necessita obbligatoriamente di essere a doppia struttura: sembra piuttosto un tentativo di rendere in immagine il complesso concetto di internità dell'esterno e esternità dell'interno. Ancora una volta, un riferimento potrebbe essere Heidegger quando afferma che "A rigore, di un «toccare» non si può mai parlare (...) perché la sedia non può in linea di principio toccare la parete, anche se lo spazio intermedio fosse uguale a zero" (Heidegger, 2012: 86): è il tema dell'"«internità» dell'uno all'altro di enti sottomano" (Heidegger, 2012: 87), è la "co-presenza indissolubile" di interno e esterno cui Brandi parla in *Eliante*.

Perciò, seguendo l'analisi dell'architettura svolta da Brandi, quale è veramente l'"oggetto" dell'intervento di restauro? Quanti "oggetti" compongono l'opera, separandosi tra loro mediante i loro interni e esterni? E ancora, sempre in compagnia di Brandi, di quanti "spazi" abbiamo bisogno per riconoscere questi oggetti e operare su di essi?

Questi problemi richiamano riflessioni che si stanno svolgendo, presso la *Southern California Institute of Architecture* di Los Angeles¹⁷, dove insegna e fa ricerca il filosofo Graham Harman, che è uno dei principali esponenti del movimento del realismo speculativo, nella particolare accezione dell'*Object Oriented Ontology* (OOO) da lui proposta. Non è mia intenzione addentrarmi qui nei problemi sollevati da Harman, ma solamente rilevare che molti di questi, per la radice anche dei riferimenti alle filosofie di Husserl e di Heidegger, costituiscono interessanti vie di fuga potenziali anche per il pensiero di Cesare Brandi. Lascerei dunque, alle parole di Harman, quella che ritendo una proficua possibile apertura:

*Come sempre accade in un'antica disciplina come la filosofia, non tutte le idee di OOO sono nuove, sebbene siano utilizzate in nuove combinazioni e applicate a soggetti che i filosofi hanno spesso trascurato. Alcuni dei principi base di OOO, da esaminare nel dettaglio nei prossimi capitoli, sono i seguenti: (1) Tutti gli oggetti devono ricevere uguale attenzione, siano essi umani, non umani, naturali, culturali, reali o finzionali. (2) Gli oggetti non sono identici alle loro proprietà, ma hanno una relazione tensionale con quelle proprietà, e questa stessa tensione è responsabile di tutti i cambiamenti che avvengono nel mondo. (3) Gli oggetti si presentano secondo due soli tipi: gli oggetti reali esistono indipendentemente dal fatto che influenzino al momento qualsiasi altra cosa, mentre gli oggetti sensuali esistono solo in relazione a qualche oggetto reale. (4) Gli oggetti reali non si possono relazionare l'un l'altro direttamente, ma solo indirettamente, per mezzo di un oggetto sensuale. (5) Anche le proprietà degli oggetti sono di due tipi: di nuovo, reali e sensuali. (6) Questi due tipi di oggetti e due tipi di qualità portano a quattro permutazioni di base, che OOO considera come la radice del tempo e dello spazio, così come i due termini strettamente correlati conosciuti come essenza ed eidos. (7) Infine, OOO sostiene che la filosofia in genere ha una relazione più stretta con l'estetica che con la matematica o le scienze naturali*¹⁸ (Harman, 2017: 9).

*

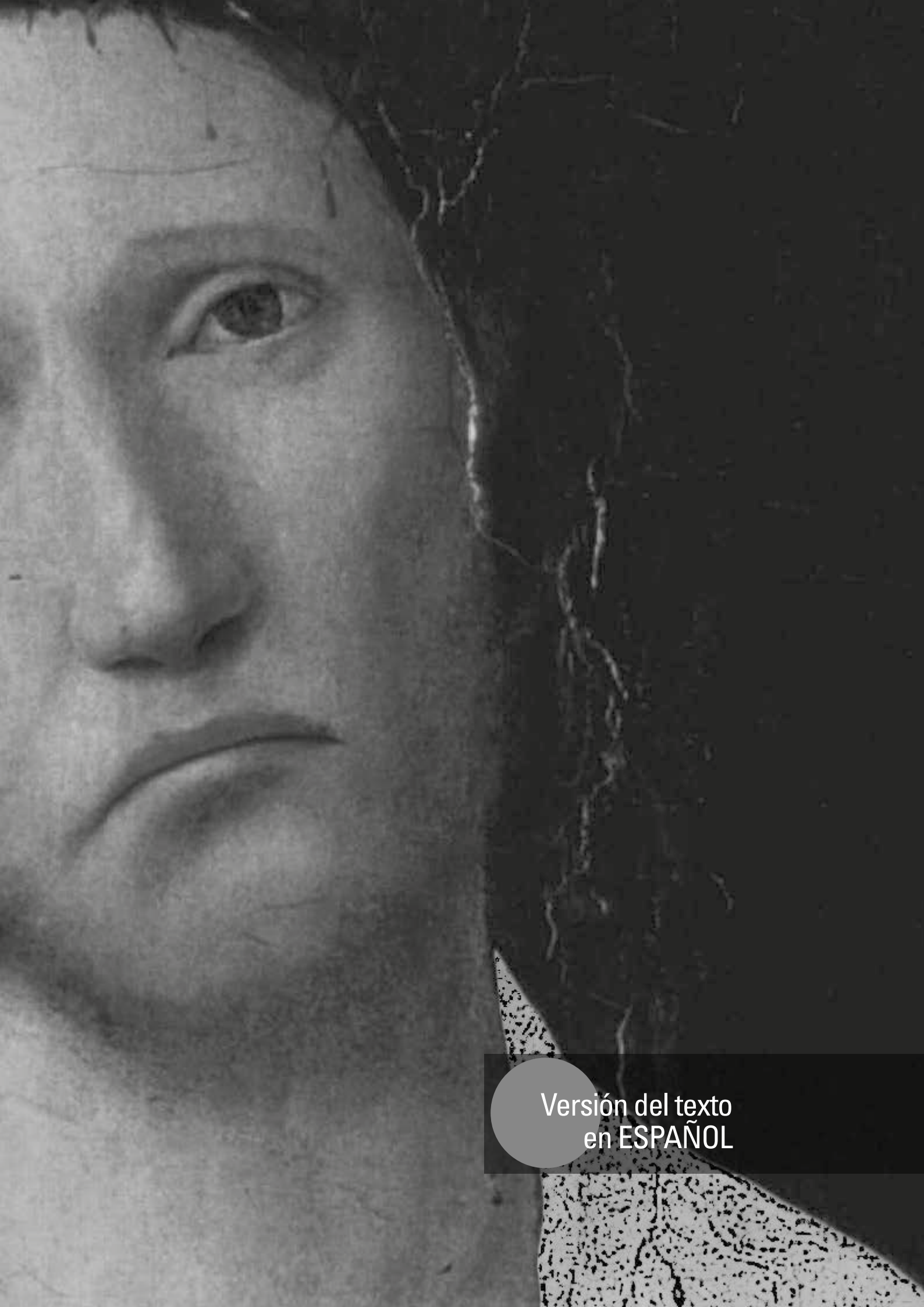
¹⁷ A proposito del dibattito, cf. anche Gannon (2015: 73-94) e Harman (2011).

¹⁸ Citazione originale: "As is always the case in an ancient discipline like philosophy, not all of the ideas of OOO are new, though they are deployed in new combinations and applied to subjects philosophers have often neglected. Some of the basic principles of OOO, to be visited in detail in the coming chapters, are as follows: (1) All objects must be given equal attention, whether they be human, non-human, natural, cultural, real or fictional. (2) Objects are not identical with their properties, but have a tense relationship with those properties, and this very tension is responsible for all of the change that occurs in the world. (3) Objects come in just two kinds: real objects exist whether or not they currently affect anything else, while sensual objects exist only in relation to some real object. (4) Real objects cannot relate to one another directly, but only indirectly, by means of a sensual object. (5) The properties of objects also come in just two kinds: again, real and sensual. (6) These two kinds of objects and two kinds of qualities lead to four basic permutations, which OOO treats as the root of time and space, as well as two closely related terms known as essence and eidos. (7) Finally, OOO holds that philosophy generally has a closer relationship with aesthetics than with mathematics or natural science".

Bibliografia

- Achillini, Claudio (1910) "Poesia XIV. A Luigi XIII dopo la presa della Roccella e la liberazione di Casale", in: Benedetto Croce (a cura di), *Lirici marinisti*, Gius. Laterza e Figli, Bari, p. 54.
- Argan, Giulio Carlo (1981) "L'Estetica di Cesare Brandi, antologia critica", *Storia dell'Arte* (43): 291-308.
- Bloch, Ernst (1989) [1930] *Tracce*, Coliseum, Milano.
- Brandi, Cesare (1941) "L'inaugurazione del R. Istituto Centrale del Restauro", *Le Arti* (1): 48-54.
- Brandi, Cesare (1949) "Restauro", in: *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere e Arti, II, Appendice, 1938-1948*, Roma, pp. 698-701.
- Brandi, Cesare (1950a) "Il fondamento teorico del restauro", *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* (1): 5-12.
- Brandi, Cesare (1950b) "Il ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera d'arte", *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* (2): 3-9.
- Brandi, Cesare (1952) "Il restauro dell'opera d'arte secondo l'istanza della storicità", *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* (11-12): 115-119.
- Brandi, Cesare (1953) "Il restauro dell'opera d'arte secondo l'istanza estetica dell'artisticità", *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* (13): 3-8.
- Brandi, Cesare (1954) "Il restauro e l'interpretazione dell'opera d'arte", *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia*, Serie II, 23 (1-2): 90-100.
- Brandi, Cesare (1956), "Cosa debba intendersi per restauro preventivo", *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* (27-28): 87-92.
- Brandi, Cesare (1962) *Eliconi I. Carmine o della pittura*, Giulio Einaudi Editore, Torino.
- Brandi, Cesare (1963a) "Restauro", in: *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Volume XI, Sansoni, Firenze, pp. 322-332.
- Brandi, Cesare (1963b) *Teoria del restauro. Lezioni raccolte da L. Vlad Borrelli, J. Raspi Serra, G. Urbani, con bibliografia generale dell'autore*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- Brandi, Cesare (1975) *Struttura e architettura*, Giulio Einaudi Editore, Torino.
- Brandi, Cesare (1977) *Teoria del restauro*, Giulio Einaudi Editore, Torino.
- Brandi, Cesare (1992a) *Eliconi I. Carmine o della pittura*, Prefazione di Luigi Russo, Editori Riuniti, Roma.
- Brandi, Cesare (1992b) *Eliconi III-IV. Arcadio o della scultura. Eliante o dell'Architettura*, prefazione di Paolo D'Angelo, Editori Riuniti, Roma.
- Brandi, Cesare (1998) *Teoria generale della critica*, a cura di Massimo Carboni, Editori Riuniti, Roma.
- Brandi, Cesare (2009) *Segno e immagine*, a cura di Luigi Russo, postfazione di Paolo D'Angelo, Aesthetica Edizioni, Palermo.
- Carbonara, Giovanni (1976) *La reintegrazione dell'immagine. Problemi di restauro dei monumenti*, Bulzoni Editore, Roma.
- Carbonara, Giovanni (2018) "E proprio necessaria una 'nuova teoria' del restauro? Considerazioni sul volume di Salvador Muñoz Viñas. Is a new conservation theory really necessary? Some observations on Salvador Muñoz Viñas 'book'", *Opus* (2): 163-180.
- Carboni, Massimo (2004) *Cesare Brandi. Teoria e esperienza dell'arte*, Jaca Book, Milano.
- D'Angelo, Paolo (2006) *Cesare Brandi. Critica e filosofia*, Quodlibet, Modena.
- Gannon, Todd, Graham Harman, David Ruy and Tom Wiscombe (2015) "The Object Turn: A Conversation", *Log* (33): 73-94.
- Harman, Graham (2011) *The quadruple object*, Zero Books, Winchester, Washington D.C.
- Harman, Graham (2017) *Object-oriented ontology: a new theory of everything*, Penguin Random House UK, London.
- Heidegger, Martin (1927) *Sein und Zeit*, Max Niemeyer, Halle.
- Heidegger, Martin (1936) "Der Ursprung des Kunstwerks", in: *Holzwege (1935-1946)*, GA, Bd. 5, hrsg. von F. W. von Herrmann, Klostermann, Frankfurt am Main.

- Heidegger, Martin (1954) "Bauen Wohnen Denken", in: *Vorträge und Aufsätze*, Verlag Günther Neske, Pfullingen.
- Heidegger, Martin (1968) "L'origine dell'opera d'arte", in: Martin Heidegger, *Sentieri interrotti*, a cura di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze.
- Heidegger, Martin (1991a) "Che cosa significa pensare?", in: Martin Heidegger, *Saggi e discorsi*, a cura di G. Vattimo (1 ed. 1954, "Was heißt Denken?", in: Martin Heidegger, *Vorträge und Aufsätze*, Verlag Günther Neske, Pfullingen), Mursia, Milano, pp. 85-95.
- Heidegger, Martin (1991b) "Costruire Abitare Pensare", in: Martin Heidegger, *Saggi e discorsi*, a cura di G. Vattimo (1 ed. 1954 "Bauen Wohnen Denken", in: Martin Heidegger, *Vorträge und Aufsätze*, Verlag Günther Neske, Pfullingen), Mursia, Milano, pp. 96-108.
- Heidegger, Martin (2012) *Essere e Tempo*, Mondadori, Milano.
- Husserl, Edmund (1950) *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*, M. Nijhoff, Den Haag.
- Husserl, Edmund (1969) *Meditazioni cartesiane e i discorsi parigini*, Valentino Bompiani, Milano.
- Kant, Immanuel (1787) *Kritik der reinen Vernunft*, J. F. Hartknoch, Riga.
- Kant, Immanuel (1975) *Critica della ragion pura*, Laterza, Roma/Bari.
- Kepes, Gyorgy (1969) [1944] *Language of vision*, Paul Theobald and Co., Chicago.
- Muñoz Viñas, Salvador (2003) *Teoría contemporánea de la restauración*, Ed. Síntesis, Madrid.
- Muñoz Viñas, Salvador (2017) *Teoría contemporanea del restauro*, Castelvechi, Roma.
- Ortega y Gasset, José (2014) [1925] *La deshumanización del arte*, Revista de Occidente en Alianza Editorial, Madrid.
- Pedretti, Bruno (2007) *La forma dell'incompiuto. Quaderno, abbozzo e frammento come opera del moderno*, De Agostini, Novara.
- Rowe, Colin e Robert Slutzky (1963) "Transparency: literal and phenomenal", *Perspecta* (8): 45-54.
- Viollet-le-Duc, Eugène Emmanuel (1897) *Histoire d'un dessinateur. Comment on apprend à dessiner*, Hetzel e c., Paris.
- Viollet-le-Duc, Eugène Emmanuel (1992) *Storia di un disegnatore. Come si impara a disegnare*, Introduzione di Fiorenzo Bertan, Cavallino, Venezia.



Versión del texto
en ESPAÑOL



La tradición de Brandi

CHIARA L. M. OCCELLI

Traducción de Irene Ruiz Bazán

Resumen

Acogiendo la idea presentada por Giulio Carlo Argan, que identifica la transparencia como un instrumento compositivo y de lectura de los textos de Cesare Brandi, el ensayo propone aplicar, a partir de la voz "Restauración" de la Enciclopedia Universale dell'Arte –traducida en castellano en este número de Conversaciones...–, una lectura en transparencia de sus otros textos sobre la restauración, contrastándolos a veces con sus ensayos de reflexión estética. Por medio de esta metodología, dos pares de temas parecen emerger de forma evidente: la reintegración y, en transparencia, la unidad potencial de la obra de arte; la relación entre disciplinas humanísticas y científicas y, en transparencia, la posibilidad de establecer una teoría de la restauración. El tema de la transparencia, finalmente, abre una reflexión acerca del espacio, o mejor, de los espacios y, todavía en transparencia, sobre los objetos. Precisamente esta última aproximación constituye el elemento para una posible vía de fuga, de escape del trabajo de Cesare Brandi, para continuar practicando, sin embargo, la tradición de Cesare Brandi.

Palabras clave: *Transparencia, unidad potencial, teoría de la restauración, espacio, Object Oriented Ontology.*

*Esperar significa aquí estar al acecho
—y esto en el seno de lo ya pensado— de lo no pensado
que todavía se oculta en lo ya pensado.
(Heidegger, 1991a: 93).*

La teoría de la restauración en transparencia

Esto es suficiente para explicar la falta de una evidente sistematización de las disertaciones y de su fluido al desarrollarse en una continuidad dialéctica apremiante, expresada de la mejor manera posible en la alternativa del diálogo, cuya idea sorprende al producirse y continuamente asume y trasciende, como en una superposición de estratos transparentes, las proposiciones precedentes y las sucesivas¹ (Argan, 1981: 292).

Giulio Carlo Argan, refiriéndose al *Carmine*, expresa una consideración sobre la estructura del pensamiento y el retorno y la reconfiguración de las ideas que puede extenderse, como señalan muchos estudiosos,² a toda la producción de Cesare Brandi, especialmente en lo que se refiere a los textos de estética. El propio Brandi, después de todo, nos ofrece una confirmación en la presentación de la segunda reedición del *Carmine*:

En este texto está el núcleo de su pensamiento sobre el arte, y a este núcleo el autor no ha tenido que contradecirlo después, aun si cree que ha ampliado progresivamente su ángulo visual. En la fenomenología de la creación artística que pretendía elaborar, era inevitable que cada argumentación específica presentase problemas que eran exquisitamente peculiares del campo investigado cada vez³ (Brandi, 1962: 8).

¹ Cita original: "Questo basta a spiegare la mancanza di un'appariscenza sistematica della trattazione ed il suo fluido svilupparsi in un'incalzante continuità dialettica, espressa come meglio non si potrebbe nell'alternativa del dialogo, che sorprende l'idea nel suo prodursi, e continuamente assume e trascende, come in una sovrapposizione di strati trasparenti, le proposizioni precedenti nelle successive".

² Como escribe Luigi Russo en la *Prefazione* al *Carmine*: "Toda una serie de razones (...) propician por tanto la conclusión de que la estética de Brandi es un sistema fuertemente centrado en el *Carmine* pero al mismo tiempo abierto a continuas adquisiciones progresivas. (...) Esta tensión, este estado de investigación atenta, vigilante, este diálogo en enfrentamiento continuo es una constante de la obra brandiana, dedicada a una enciclopedia de la artisticidad construida rigurosamente como un planetario experimental, dinamizado con datos nuevos que las sondas más heterogéneas le permitieron asimilar. Brandi siempre se ha mantenido fiel a sí mismo, pero al mismo tiempo nunca se ha repetido: no engañaba a sus lectores. Cada texto suyo innovaba sobre los textos precedentes, en el sentido de que reelaboraba, y con frecuencia en profundidad, los enfoques teóricos anteriores. En realidad, la obra de Brandi está completamente atravesada por una constante y productiva «crisis de ajuste» en el orden conceptual propuesto en el *Carmine*. (...) Esta reformulación continua de su propio sistema para dar siempre una legitimación teórica cada vez más completa y refinada del universo del arte, esta incansable puesta en juego de alto riesgo de su propia doctrina para tenerla siempre en línea con los tiempos, científicamente congruente, es en realidad la característica destacada y más fascinante de la reflexión de Brandi, su moralidad de pensador, su gran lección de humanidad" (Russo, 1992: XXXVII-XXXVIII). Cita original: "Tutta una serie di ragioni (...) propiziano dunque la conclusione che l'estetica di Brandi è un sistema fortemente centrato sul *Carmine* ma nel contempo aperto a continue acquisizioni progressive. (...) Questa tensione, questo stato di vigile ricerca, questo dialogo in lotta continua è una costante dell'opera brandiana, votata ad una enciclopedia dell'artisticità rigorosamente costruita come planetario sperimentale, dinamizzato dai dati nuovi che le sonde più eterogenee consentivano di assimilare. Brandi è rimasto sempre fedele a se stesso, ma allo stesso tempo non si è mai replicato: non barava coi lettori. Ogni suo testo innovava sui testi precedenti, nel senso che rielaborava, e sovente in profondità, le precedenti messe a fuoco teoriche. In realtà l'opera di Brandi è tutta attraversata da una costante e produttiva «crisi di assestamento» dell'ordine concettuale posto dal *Carmine*. (...) Questa riformulazione continua della propria sistematica per dare una sempre più comprensiva e affinata legittimazione teorica dell'universo dell'arte, questa instancabile messa in giuoco ad alto rischio della propria dottrina per tenerla sempre in linea con i tempi, scientificamente congrua, è in verità la caratteristica saliente e più affascinante della riflessione di Brandi, la sua moralità di pensatore, la sua alta lezione di umanità" (Russo, 1992: XXXVII-XXXVIII). También D'Angelo, a propósito de la relación entre *Carmine* y *Eliante*, afirma que "No se trata tanto (...) de extender los resultados ya adquiridos a un nuevo objeto, (...) sino de remontarse a los datos ofrecidos por un nuevo ámbito cada vez de sus condiciones, y en este recorrido los resultados precedentes no son meramente extendidos, más bien enteramente reorganizados. (D'Angelo, 2006: 85). Cita original: "Non si tratta tanto (...) di estendere dei risultati già acquisiti ad un nuovo oggetto, (...) quanto piuttosto di risalire i dati offerti da un nuovo ambito alla volta delle loro condizioni, e in questo tragitto i risultati precedenti non vengono affatto meccanicamente estesi, bensì internamente riorganizzati" (D'Angelo, 2006: 85).

³ Cita original: "In questo testo sta il nucleo del suo pensiero sull'arte, e a questo nucleo l'autore non ha dovuto mai contraddire in seguito, anche se crede di averne progressivamente ingrandito l'angolo di visuale. Nella fenomenologia della creazione artistica che intesi di elaborare, era inevitabile che ogni specifica trattazione presentasse dei problemi che squisitamente erano peculiari solo del campo volta a volta investigato".

Si, por un lado, el objetivo es no distinguir entre las diversas artes —“nunca conseguiremos contar exactamente las Musas”⁴ (Brandi, 1992: 164)— y de “sorprender la génesis del arte en el camino de la conciencia”⁵ (D’Angelo, 2006: 84), por otro lado la formulación de esta teoría, que cada vez amplía más la propia mirada, procede por yuxtaposición de pensamientos y de inducciones, que se derivan de un estudio interminable que en cada nuevo momento de consolidación de un texto muestra las adquisiciones anteriores como reposicionadas en el interior de una organización diferente.

Precisamente por estas características constructivas de la formulación teórica de Brandi, en este texto me gustaría considerar la teoría de la restauración —así como se podría hacer para la teoría en general— como una arquitectura, o mejor dicho, como una arquitectura objeto de un proyecto de restauración. Para ello, examinaré la voz “Restauro” de la *Enciclopedia Universale dell’Arte* (Brandi, 1963: 322-332), que se traduce aquí en castellano, a través del concepto de transparencia, es decir, leyendo por superposición algunos de los temas presentes en otras contribuciones teóricas del autor acerca de la restauración.

Es interesante notar de pronto, de hecho, cómo la apelación de Argan a la “superposición de estratos transparentes”,⁶ que permitiría a Brandi retomar o dejar argumentos anteriores en elaboraciones posteriores, de inmediato trae a la mente el procedimiento de composición arquitectónica, efectuado entre otros por Carlo Scarpa, que supone la superposición en el proyecto, y en sus obras, de múltiples niveles de representaciones diferentes de una misma arquitectura, así como de soluciones alternativas para un mismo problema de proyecto, con la finalidad de construir un espacio para la elaboración del proyecto que no sea eminentemente bidimensional y que no obligue forzosamente a la fusión de figuras, sino que consienta su presencia alternada.

La transparencia es también el tema central de la obra de Colin Rowe y Robert Slutzky, a la cual haré referencia, titulada *Transparency: literal and phenomenal* (Rowe y Slutzky, 1963: 45-54). El primer tipo de transparencia, el “literal”, se obtiene mediante el simple uso de materiales transparentes, mientras que el segundo, el “fenoménico”, se obtiene con una específica “quality of organization” (Rowe, Slutzky, 1963: 46). Como en la definición de Gyorgy Kepes, a lo que nos enfrentamos en este segundo caso es “a contradiction of spatial dimensions. (...) Transparency (...) implies a broader spatial order. Transparency means a simultaneous perception of different spatial location. Space not only recedes but fluctuates in a continuous activity” (Kepes, 1969: 77). Por lo tanto, los espacios se presentan cada vez como el más cercano o el más lejano, sin destruirse entre sí. Precisamente es este tipo de transparencia el que me parece, por un lado, característico de la composición de los textos teóricos y, por otro, de la teoría de la restauración de Brandi: de esta hipótesis deriva inevitablemente que el tema central es el del espacio y de las relaciones espaciales, que por lo tanto afrontaré específicamente en el cierre de este texto y que me permitirá indicar una ulterior transparencia como una posible línea de fuga.

⁴ Cita original: “non riusciremo mai a contare esattamente le Muse”.

⁵ Cita original: “sorprendere la genesi dell’arte nel cammino della coscienza”.

⁶ Cita original: “sovrapposizione di strati trasparenti”.

Atendiendo ahora a la entrada “Restauro” de la *Enciclopedia Universale dell’Arte*⁷ y cruzándola con algunos problemas expuestos en los otros textos de Brandi dedicados al tema, se evidencian inmediatamente dos cuestiones: en el *incipit*, la breve introducción que precede a la explicación del concepto, la restauración es descrita como un actividad dirigida a “reintegrar la visión y el disfrute”⁸ y, se dice, se fundamenta en “bases técnico-científicas”⁹ y en una “metodología crítico-estética”¹⁰ (Brandi, 1963: 322).

Ya en esta primera parte podemos encontrar al menos dos temas importantes, desde los cuales pretendo mirar en transparencia no sólo los otros textos de Brandi, sino también otros núcleos temáticos de su reflexión útiles a mi construcción, a mi restauración: el concepto de reintegración y la relación entre las disciplinas científicas y las disciplinas humanísticas en el ámbito de la restauración.

La reintegración (y la unidad potencial de la obra de arte)

En el texto que estamos examinando, la reintegración se entiende desde el punto de vista de la recepción de la obra de arte, mientras que en los otros casos en los que aparece es “reintegración, en la medida de lo posible, de una imagen artística mutilada”¹¹ (Brandi, 1949: 698; Brandi, 1950a: 5; Brandi, 1954: 90); una distinción que es síntoma de ese cambio de interés —en modo todavía en parte programático, aunque ya está presente porque es obligatorio en la restauración— desde la fenomenología de la creación hasta la recepción de la obra:

*al final de un reconocimiento panorámico sobre las artes, el autor pretende profundizar el segundo aspecto que pertenece al arte ya no como una creación artística en acto, sino como es recibida la obra de arte. Y si, desde este punto de vista, el autor ha ya tratado sobre este tema en la Teoría de la restauración (está por publicarse un volumen) donde se presenta como la elaboración y el desarrollo de las nociones ya anticipadas en este sentido en el Carmine, no considera en absoluto haber agotado el argumento, que implica el examen de la obra de arte ya no como creación sino como comunicación*¹² (Brandi, 1962: 9).

⁷ La estructura principal del texto consta de una breve parte introductoria de la explicación del “Concetto del restauro” y de la enucleación de los “Problemi generali”, subdivididos a su vez en “La materia dell’opera d’arte”, “L’opera d’arte come unità”, “Il problema delle lacune”, “In quale dei tempi dell’opera d’arte debba cadere l’intervento del restauro”, “Problemi del restauro secondo l’istanza storica”, “La patina secondo l’istanza storica”, “Problemi del restauro secondo l’istanza estetica”, “La patina secondo l’istanza estetica”, “Il restauro preventivo”. Se trata de una organización compleja, con la subdivisión en párrafos que encontramos en el texto *Teoria del restauro* (Brandi, 1963b; Brandi, 1977) —“Il concetto di restauro”, “La materia dell’opera d’arte”, “L’unità potenziale dell’opera d’arte”, “Il tempo riguardo all’opera d’arte e al restauro”, “Il restauro secondo l’istanza della storicità”, “Il restauro secondo l’istanza estetica”, “Lo spazio dell’opera d’arte”, “Il restauro preventivo”—, si bien aquí las dos cuestiones específicas, las lagunas y la pátina son absorbidas, la primera en el interior del párrafo relativo a la unidad potencial, y la segunda en el párrafo en el que respectivamente se examinan la instancia histórica y la instancia estética. Respecto a la entrada “Restauro” de la *Enciclopedia Universale dell’Arte* (Brandi, 1963a), en la *Teoria del restauro* hay un párrafo dedicado al espacio de la obra de arte. Una subdivisión es evidente también en la publicación en diversos números del *Bollettino* dell’ICR, de los artículos “Il fondamento teorico del restauro” (Brandi, 1950a: 5-12), “Il ristabilimento dell’unità potenziale dell’opera d’arte” (Brandi, 1950b: 3-9), “Il restauro dell’opera d’arte secondo l’istanza della storicità” (Brandi, 1952: 115-119), “Il restauro dell’opera d’arte secondo l’istanza estetica dell’artisticità” (Brandi, 1953: 3-8), “Cosa debba intendersi per restauro preventivo” (Brandi, 1956: 87-92), mientras que no puede decirse lo mismo para la voz “Restauro” de la *Enciclopedia Italiana* (Brandi, 1949: 698-701), ni para el ensayo “Il restauro e l’interpretazione dell’opera d’arte” (Brandi, 1954: 90-100), publicado en los *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*.

⁸ Cita original: “reintegrare la visione e il godimento”.

⁹ Cita original: “basi tecnico-scientifiche”.

¹⁰ Cita original: “metodologia critico-estetica”.

¹¹ Cita original: “reintegrazione, quanto più è possibile approssimativa, di una mutila immagine artistica”.

¹² Cita original: “alla fine della ricognizione panoramica sulle arti, l’autore intende approfondire il secondo aspetto che compete all’arte non più come creazione artistica in atto, ma in quanto viene ricevuta come opera d’arte. E se, da questo punto di vista, l’autore ha dovuto già trattarne nella *Teoria del restauro* (che sta per uscire in volume) dove si presenta come l’elaborazione e lo svolgimento dei cenni già anticipati a questo riguardo nel *Carmine*, non ritiene affatto di aver esaurito l’argomento, che implica l’esame dell’opera d’arte, non più come creazione ma come comunicazione”.

En restauración, de hecho, como se explicita en el texto “Il fondamento teorico del restauro”, la *recepción* de la obra de arte influye en la consideración de la misma como “simple documento histórico”¹³ o como punto de reanudación para el “proceso interrumpido o mutilado de la creación artística”¹⁴ (Brandi, 1950a: 6). La reintegración de la imagen,¹⁵ sin embargo, implicando sin duda una intervención en la propia obra y no, como podría también entenderse, en lo que respecta a la reintegración de su apariencia y del disfrute de su espacio circunstancial,¹⁶ parece profundamente problemática: si la restauración es “el momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte” (Brandi, 1963a: 17; Brandi, 1963b: 34; Brandi, 1977: 6) y por tanto del ingreso de la obra en la conciencia, resulta claro que esa creación artística que la reintegración de la imagen tiende a usurpar parece situarse fuera del tiempo y de los objetivos de la restauración. Pero en la voz “Restauro” de la *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere e Arti*, donde se trata “el problema de la restauración como un problema de crítica filológica”¹⁷ (Brandi, 1949: 698), es decir, la capacidad de reconciliar tanto “la exigencia de un respeto histórico absoluto”¹⁸ (Brandi, 1949: 698), cuanto “la exigencia de perder el mínimo posible del sentido de *figuratividad* de la imagen”¹⁹ (Brandi, 1949: 698), Brandi afirma que, al insertar este tipo de restauración en el ámbito específico de la estética, se reduce “la necesidad de contener cualquier integración dentro de los límites más restringidos y con actuaciones prácticas siempre reconocibles por todos, de forma que no se usurpe, a la reintegración hipotética, la autenticidad que sólo pertenece a las formas de creación”²⁰ (Brandi, 1949: 698). La reintegración, por tanto, por hipotética que sea, no está completamente prohibida, sino que es limitada y reconocible, incluso si se establece claramente que “La restauración no es creación, y los restauradores no son artistas: son en primer lugar críticos, y después, técnicos”²¹ (Brandi, 1949: 698). En “Il fondamento teorico del restauro”, la cuestión se vuelve aún más precisa: en lo que respecta a la estética del objeto “la eventual mutilación de lo que representa debe poder ser suplida”²² siempre que esta intervención no pretenda volverse “independiente de la historia” (Brandi, 1950a: 11). También en este caso se reafirma la importancia de la distinción entre la nueva aportación y la preexistencia, por lo que el objetivo de la restauración es entonces la “unidad representativa del objeto”²³ (Brandi, 1950a: 12); o sea, otra forma de decir la unidad potencial de la obra de arte: la unidad representativa, sin embargo, no debe confundirse con la unidad fenoménica del objeto, con su materialidad.

¹³ Cita original: “mero documento storico”.

¹⁴ Cita original: “processo interrotto o mutilo della creazione artistica”.

¹⁵ Las cuestiones relativas a la integración de la imagen, precisamente a partir del texto “Il fondamento teorico del restauro” de C. Brandi, son problematizadas en el trabajo de G. Carbonara. A propósito de la *Teoria del restauro*, Carbonara escribe que “entre líneas, se transparenta el interés por un modo de intervenir, desarrollando la «potencialidad» de la imagen mutilada según los «testimonios auténticos» y las sugerencias que el fragmento mismo «secreta» en términos figurativamente resueltos, no arbitrarios, pero tampoco escuálidos, simplistas o casuales” (Carbonara, 1976: 28). Cita original: “tra le righe, traspare l’interesse per un modo di intervenire, sviluppando la «potenzialità» dell’immagine mutilata secondo le «testimonianze autentiche» e i suggerimenti che il frammento stesso «secerne» in termini figurativamente risolti, non arbitrari ma neanche squallidi, semplicistici o casuali”.

¹⁶ Parece aludir, de hecho, a aquellos ardides que, interviniendo en el espacio entre la obra y el espacio que la rodea, influyen en “determinare le condizioni necessarie per il godimento dell’opera” (Brandi, 1963: 85; Brandi, 1977: 57).

¹⁷ Cita original: “problema del restauro come un problema di critica filologica”.

¹⁸ Cita original: “l’esigenza di un rispetto storico assoluto”.

¹⁹ Cita original: “l’esigenza di perdere quanto meno è possibile del senso della *figuratività* dell’immagine”.

²⁰ Cita original: “la necessità di contenere qualsiasi integrazione nei limiti più ristretti e con attuazioni pratiche sempre per tutti riconoscibili, così da non fare usurpare, alla reintegrazione ipotetica, l’autenticità che solo spetta ai modi della creazione”.

²¹ Cita original: “Il restauro non è creazione, e i restauratori non sono artisti: sono in primo luogo critici, e in secondo luogo tecnici”.

²² Cita original: “la mutilazione eventuale di quel che rappresenta, deve potersi supplire”.

²³ Cita original: “unità rappresentativa dell’oggetto”.

Antes de continuar, es necesario recordar que Brandi, precisamente en la entrada que estoy analizando, donde distingue “una restauración relativa a los productos industriales y una restauración referida a la obra de arte”²⁴ (Brandi, 1963a: 15), afirma que en primer lugar la acción consistirá en restablecer “la funcionalidad del producto”,²⁵ mientras que para el segundo, excluido el caso en el que se trate de arquitecturas, para las cuales la funcionalidad estará entre las “funciones secundarias o concomitantes a la restauración, la restauración primaria es aquella que concierne a la obra de arte como tal”²⁶ (Brandi, 1963a: 15). Para la obra de arquitectura, por tanto, prefigurar una restauración primaria parece prefigurar también una restauración secundaria, paralela a la primera, dirigida al restablecimiento de la funcionalidad. La arquitectura, después de todo, no es nueva a la introducción de la problemática en el sistema teórico de Brandi y ha tenido la importante misión de forzar, en el *El iante*, a una renovada reflexión respecto al tema de la constitución del objeto, qué recuerdo y la operación que consiente al artista de desarrollar un *epochè*, o usando los términos husserlianos, una reducción, mediante la cual se cortan los vínculos entre el objeto y la realidad. Esta operación tiene como resultado:

*el objeto constituido, es decir, una imagen que no es en absoluto un duplicado del objeto, pero en la que el objeto es sustancia cognitiva y ‘figuratividad’, según el uso mismo que de la imagen hará la conciencia. Pero esta ‘dialecticidad’ de la constitución del objeto no se extingue en la imagen formulada, permanece su estructura, que estará siempre disponible y en la que cada vez podrán prevalecer elementos negativos o positivos*²⁷ (Brandi, 1992a: 97).

Es decir, el resultado de las elecciones realizadas.

Si ésta es la fenomenología de la creación artística en general, no se puede decir exactamente lo mismo para la creación de la arquitectura. La arquitectura, de hecho, “no tiene objeto”²⁸ (Brandi, 1992b: 154), como dirá Diodato. A este nuevo problema, Eftimio-Brandi responde:

*El arte es imagen, y si yo resueltamente he afirmado que de manera preliminar insuperable para toda obra de arte es la constitución del objeto, nunca he tenido la intención de decir que se trataba de un objeto natural, que se introducía tal cual en la conciencia como un clavo en el estómago. Es la conciencia que se plasma a sí misma en la imagen y asume por tanto la imagen a su símbolo*²⁹ (Brandi, 1992b: 157).

A partir de este momento comienza la formulación de la imagen. Entonces, si es cierto que para la arquitectura no hay objeto, sino que se parte de la necesidad de resolver un problema, como por ejemplo el dar cobijo, “en esa necesidad (...) no tienes ni más ni menos que un *esquema*, que aún no es un concepto y aún no es una imagen. Es el núcleo de la sustancia

²⁴ Cita original: “un restauro relativo a manufatti industriali e un restauro relativo all’opera d’arte”.

²⁵ Cita original: “la funzionalità del prodotto”.

²⁶ Cita original: “scopi secondari o concomitanti al restauro, il restauro primario è quello che riguarda l’opera d’arte in quanto tale”.

²⁷ Cita original: “l’oggetto costituito, ossia un’immagine che non è affatto un duplicato dell’oggetto, ma in cui l’oggetto è sostanza conoscitiva e figuratività, a seconda dell’uso stesso che dell’immagine farà la coscienza. Ma tale dialetticità della costituzione di oggetto non si estingue nell’immagine formulata, ne rimane la struttura, che sarà sempre reperibile e in cui potranno a volta a volta prevalere di elementi negativi o quelli positivi”.

²⁸ Cita original: “non ha oggetto”.

²⁹ Cita original: “L’arte è immagine, e se io risolutamente ho affermato che preliminarmente insormontabile per ogni opera d’arte è la costituzione di oggetto, non ho certo mai inteso dire che si trattava di un oggetto naturale, che si introduceva tal quale nella coscienza come un chiodo nello stomaco. È la coscienza che si plasma a se stessa nell’immagine e assume allora l’immagine a suo simbolo”.

cognitiva que busca, ante todo, convertirse en figuratividad”³⁰ (Brandi, 1992b: 157). Antes de que se construyese la cabaña primitiva, continua Eftimio-Brandi, no existían ni la imagen ni el concepto, sino solamente una “intencionalidad no precisada”³¹ en la conciencia que “presionaba desde el interior, sin palabras”³² (Brandi, 1992b: 158).

El esquema, o *esquema preconceptual*,³³ se sitúa por tanto fuera del proceso de la creación artística, aunque participa en él, y permite la generación de conformaciones, pero también de formas, diferentes.

Las arquitecturas a las que nos enfrentamos, en consecuencia, son generadas por el esquema, evidencias probadas de la respuesta a las necesidades vienen a construir ese mundo de objetos que pueden ser a su vez constituidos,³⁴ exactamente como sucede a las botellas de Morandi, y llegar, por medio de la formulación de la imagen hasta la *astanza*. Volvemos ahora al tema que he dejado en suspenso: la intervención de “la restauración debe dirigirse al restablecimiento de la unidad potencial de la obra de arte, siempre que esto sea posible sin cometer una falsificación artística o una falsificación histórica, y sin borrar huella alguna del transcurso de la obra de arte a lo largo del tiempo”³⁵ (Brandi, 1963a: 17; Brandi, 1963b: 36; Brandi, 1977: 8).

Éste, que es el segundo axioma de la teoría de Brandi (el primero afirma que “se restaura sólo la materia de la obra de arte”³⁶), pone en juego algunas cuestiones que se encuentran en la base del proyecto de restauración entendido no como la búsqueda del origen, ni tampoco como una expresión de fantasía.

Unidad es un término que, hay que decirlo de inmediato, “surge sólo ‘a posteriori’, cuando la obra está en el mundo y se recibe en una conciencia”³⁷ (Brandi, 1963a: 20). No se cuestionan, por lo tanto, ni la voluntad del artista, ni las vicisitudes que puedan haber modificado o parcializado de algún modo la obra. Lo que cuenta es cómo se realiza el reconocimiento, o cómo se recibe la obra, y la recepción, dice Brandi, es unitaria. La unidad, no obstante, puede obtenerse por dos vías: la unidad del entero o la del total, y Brandi asigna a la obra de arte la cualidad del entero; es decir, no derivada del sumatorio de partes independientes, sino debida a la relación simbólica entre éstas, a la “especial atracción”³⁸ (Brandi, 1963a: 20) entre la obra y sus fragmentos.³⁹ De esta manera “incluso si está físicamente destrozada”,⁴⁰ la obra “deberá continuar subsistiendo potencialmente como un todo en cada uno de sus fragmentos y este potencial será exigible en proporción directa a la huella formal que haya

³⁰ Cita original: “in quel bisogno (...) hai né più né meno che uno *schema*, il quale non è ancora concetto e non è ancora immagine. È il nucleo della sostanza conoscitiva la quale cerca prima di tutto di convertirsi in figuratività”.

³¹ Cita original: “imprecisata intenzionalità”.

³² Cita original: “premeva dall’interno, senza parole”.

³³ “El esquema es la prima selección que se extrae del referente, y como tal, es preconceptual”. Cita original: “Lo schema è la prima selezione tratta dal referente, e proprio come tale è preconcettuale” (Brandi, 1998: 38).

³⁴ “In quanto all’oggetto, una volta considerato nella sua apparenza fenomenica, sia animato o inanimato, opera della natura o opera d’arte, ha una stessa generica possibilità d’elezione” (Brandi, 1992a: 116).

³⁵ Cita original: “restauro deve mirare al ristabilimento dell’unità potenziale dell’opera d’arte, purché sia possibile raggiungere ciò senza commettere un falso artistico o un falso storico, e senza cancellare ogni traccia del passaggio dell’opera d’arte nel tempo”.

³⁶ Cita original: “si restaura solo la materia dell’opera d’arte”.

³⁷ Cita original: “si pone solo «a posteriori», quando l’opera è nel mondo e ne avviene la ricezione in una coscienza”.

³⁸ Cita original: “speciale attrazione”.

³⁹ Sobre el tema cf. Husserl (1969: 73-101).

⁴⁰ Cita original: “anche se fisicamente frantumata”.

permanecido en el fragmento”⁴¹ (Brandi, 1963a: 22); además, cuando la obra “esté dividida, se podrá tratar de desarrollar la unidad potencial originaria que cada uno de los fragmentos retiene proporcionalmente a la supervivencia formal todavía recuperable en los mismos”⁴² (Brandi, 1963a: 22). Una ulterior especificidad se refiere al hecho de que la obra de arte no posee una unidad orgánico-funcional propia del mundo de la naturaleza, ya que, como *astanza*, se encuentra separada del mundo, “encerrada en sí misma”⁴³ (Brandi, 1963a: 21). Aquí se propone el ejemplo del gato⁴⁴ (como en la *Teoria del restauro* se propondrá un hombre con un solo brazo visible en la representación) que, aunque tenga dos ojos de diferente color o del mismo color, poco importa, si está pintado de perfil no tiene ningún ojo porque “en la imagen pintada es un gato sólo por el valor semántico limitado a lo que la imagen ha tomado de su unidad orgánico-funcional para la cual el gato tiene dos ojos”⁴⁵ (Brandi, 1963a: 21). Como bien especifica el texto “Il ristabilimento dell’unità potenziale dell’opera d’arte” (y retomado idénticamente en Brandi, 1963b: 43; Brandi, 1977: 15), en la imagen que formula la obra de arte, este modo de la experiencia aparece reducido únicamente a una función cognoscitiva en relación con la capacidad figurativa de la imagen: cualquier postulado de integridad orgánica se disuelve. “La imagen es verdadera y únicamente aquello que aparece”⁴⁶ (Brandi, 1950b: 4). La unidad potencial y la unidad no orgánica-funcional de la obra de arte, llamada “intuitiva”, constituyen, por tanto, la guía para el proyecto de restauración; es decir, para “regular una praxis”⁴⁷ (Brandi, 1950b: 5) que deberá conciliar, al desarrollar las sugerencias implícitas en los propios fragmentos, la instancia histórica y la instancia estética. “De todo ello se derivarán algunos principios que, por más que sean prácticos, jamás podrán considerarse empíricos”⁴⁸ (Brandi, 1950b: 6), y que podríamos sintetizar en: reconocimiento, cuando nos aproximamos a la obra; sustitución de la materia en cuanto soporte, y facilitación de futuras intervenciones.

Existen sin embargo casos respecto a los cuales “o por el estado de extrema fragmentación de la obra o por una prevalencia del interés histórico sobre el estético se prefiere no completar nada”⁴⁹ (Brandi, 1963a: 23): se trata de las lagunas, para las cuales la intervención, incluso “renunciando a desarrollar la figuratividad de la imagen residual”⁵⁰ (Brandi, 1963a: 23) deberá en cualquier caso realizarse para salvar a la obra “del estado en el cual la tradición de los años nos la ha entregado”⁵¹ (Brandi, 1963a: 23). Lo que considero importante, y que no se puede ver con tanta claridad en los demás textos sobre la restauración, es que Brandi afirma

⁴¹ Cita original: “dovrà continuare a sussistere potenzialmente come un tutto in ciascuno dei suoi frammenti e questa potenzialità sarà esigibile in proporzione diretta alla traccia formale superstita nel frammento”.

⁴² Cita original: “risulti divisa, si potrà cercare di sviluppare la potenziale unità originaria che ciascuno dei frammenti trattiene proporzionalmente alla sopravvivenza formale ancora recuperabile in essi”.

⁴³ Cita original: “chiusa in sé”.

⁴⁴ En Kant, un razonamiento similar usa como ejemplo el perro (Kant, 1975: 163-170). También Viollet-le-Duc, cuestionándose sobre el papel formativo del dibujo, a propósito de la representación de un gato en movimiento por parte del pequeño Jean y de la tergiversación por parte del señor Mellinot de la imagen, hace decir al señor Majorin/Viollet-le-Duc “Lei non vede, o meglio, come molti altri, ha sempre visto... con gli occhi di chi non sa vedere. Per lei un gatto è un felino a quattro zampe, provvisto di coda, di baffi e di due orecchie mobili e sporgenti. Se si tralascia di mostrare una parte di questo inventario, per lei non è più un gatto” (Viollet-le Duc, 1992: 7).

⁴⁵ Cita original: “nell’immagine dipinta sta come gatto solo per un valore semantico limitatamente a quanto l’immagine ha prelevato non nella sua unità organico-funzionale per cui il gatto ha due occhi”.

⁴⁶ Cita original: “nell’immagine che l’opera d’arte formula, questo mondo dell’esperienza appare ridotto unicamente a funzione conoscitiva in seno alla figuratività dell’immagine, ogni postulato di integrità organica si dissolve. *L’immagine è veramente e solamente quello che appare*”.

⁴⁷ Cita original: “regolare una prassi”.

⁴⁸ Cita original: “Ne discenderanno alcuni principi che per essere pratici non potranno ormai dirsi empirici”.

⁴⁹ Cita original: “o per lo stato di frammentarietà estremo dell’opera, o per una prevalenza dell’interesse storico su quello estetico si preferisce non addivenire a completamento alcuno”.

⁵⁰ Cita original: “rinunciando a sviluppare la residua figuratività dell’immagine”.

⁵¹ Cita original: “stato in cui la tradizione degli anni l’ha consegnata”.

que el problema de las lagunas “surge de este modo, fuera del restablecimiento de la unidad potencial de la imagen”⁵² (Brandi, 1963a: 23): se podría deducir que, siendo el objetivo de la restauración el restablecimiento de la unidad potencial de la obra de arte y estando el tema de la laguna fuera de éste, no constituya una verdadera y propia acción de “restauración primaria”.

Dicho esto, queda por ver cómo la unidad potencial y la unidad intuitiva pueden traducirse en operatividad en el proyecto de restauración.

En este caso, creo que sería útil buscar fuera del pensamiento de Brandi una referencia: en 1914, Ortega y Gasset, que Brandi cita en *Segno e Immagine* a propósito del tema de la deshumanización del arte (Brandi, 2009: 86), escribe un interesante texto como prólogo a la publicación de una colección de poesías del poeta Moreno Villa, titulada *El Pasajero*, en la cual discute, por medio de una metáfora del poeta López Picó, sobre el funcionamiento de esta figura retórica. La obra de arte definida como “un objeto que reúne la condición dual de ser transparente y dejarse ver, y no algo diferente de uno mismo” (Ortega y Gasset, 1925: 167) y, se afirma, “objeto estético y objeto metafórico son una misma cosa, o bien que la metáfora es el objeto elemental, la célula bella” (Ortega y Gasset, 1925: 164). Partiendo por tanto de la metáfora “el ciprés es como el espectro de una llama muerta”, Ortega y Gasset inmediatamente descarta la duda de sobre si la metáfora pueda ser simplemente una semejanza: el elemento metafórico no es la asimilación del real. Es más, la operación de metáfora consiste en

el aniquilamiento de las cosas en lo que son como imágenes reales. Al chocar una con otra rompen sus rígidos caparazones y su materia interna, en estado fundente, adquiere una blandura de plasma, apto para recibir una nueva forma y estructura. La cosa ciprés y la cosa llama en tendencia ideal llama (Ortega y Gasset, 2014: 167).

Nace un nuevo objeto, un “ciprés a quien, sin absurdo, podemos tratar como a una llama” (Ortega y Gasset, 1925:168). Como Ortega y Gasset había afirmado poco antes que “no podemos hacer objeto de nuestra comprensión, no puede existir para nosotros nada si no se convierte en imagen, en concepto, en idea, es decir, si no deja de ser lo que es, para transformarse en una sombra o esquema de sí mismo” (Ortega y Gasset, 1925: 160), lo que colisiona en la metáfora son los esquemas, que aun manteniendo su recíproca identidad, también logran originar un nuevo esquema y un nuevo objeto.

La obra de arte concebida por Brandi como la epifanía de la *astanza* posee una unidad que es siempre potencial, puesto que se basa en la *flagranza*, diferenciándose de ella porque, por lo tanto, la potencialidad está inscrita en el “surco de nada”⁵³ (Brandi, 1998: 87), que la diferencia en el sentido derridiano, es decir, en la ausencia-presencia de su origen.⁵⁴ “La *diferencia* se *inscribe* en la *astanza*, como presencia-ausencia, para una *huella* que lo es sólo en la medida que no lo es, pero que divide, separa, incide: como presencia, por tanto que no reenvía a la *ousia*. *Parousia* sin *ousia*”⁵⁵ (Brandi, 1998: 72).

⁵² Cita original: “si pone così, al di fuori del ristabilimento dell’unità potenziale dell’immagine”.

⁵³ Cita original: “solco di nulla”.

⁵⁴ Cf. Carboni (2004: 69-78).

⁵⁵ Cita original: “La *differenza* è *inscritta* nell’*astanza*, come presenza-assenza, per una *traccia* che è solo in quanto non è, ma divide, stacca, incide: come presenza, quindi che non rimanda all’*ousia*. *Parousia* senza *ousia*”.

El restablecimiento de la unidad potencial de la obra arquitectónica, por lo tanto, no puede tener lugar a partir de la forma que, como para cualquier obra de arte está cerrada en sí misma y es incognoscible incluso para su creador: “la obra se separa de su creador, cerrada y perfecta”⁵⁶ (Brandi, 1992a: 51). El proyecto de restauración, por tanto, podría encontrar una operatividad a partir del esquema que será el resultado del análisis crítico y por tanto intencionado de la obra. Si, como dice Brandi, el mecanismo por excelencia que nos permite volver al esquema es la metáfora: “El salto se produce en el oyente cuando escucha o lee una metáfora, es el salto al esquema preconceptual (...) se cambia de nivel”⁵⁷ (Brandi, 1998: 94), entonces el carácter del proyecto debería ser aquél para el cual, como diría Ortega y Gasset, las dos figuras —en nuestro caso la obra y el resultado del proyecto— se mantienen recíprocamente opacos el uno con el otro, pero al mismo tiempo nos permiten “ver la imagen de un ciprés a través de la imagen de una llama” (Ortega y Gasset, 1925: 167). Parece que volvemos a ver aquí, después de un largo recorrido, el tema reconfigurado de la transparencia fenoménica.

En este sentido, el proyecto de restauración, poniendo en escena una metáfora, diciendo “esto es como aquello”, pero también, “esto no es aquello”, permite a la obra y a su espectador re-conocer los esquemas y el esquema. Para intentar dar algunas indicaciones más a una posible praxis proyectual, se debe establecer que, si es cierto que el esquema es generador de infinitas imágenes, no lo es sin embargo de todas. Esta reflexión está muy presente en Brandi cuando afirma que “puede haber un conflicto entre esquemas preconceptuales incompatibles”⁵⁸ (Brandi, 1998: 94), y toma como ejemplo la metáfora de Claudio Achillini (1574-1640) que en la poesía *A Luigi XIII dopo la presa della Roccella e la liberazione di Casale* comienza con “Sudad, oh fuegos, a preparar metales”⁵⁹ (Achillini, 1910: 54): “en el esquema preconceptual del fuego no hay nada que pueda sudar, más bien enjugar, secar, arder. Por lo tanto, la incongruencia de Achillini deriva de la incompatibilidad del esquema del fuego respecto al del sudor y de la fatiga: no es una cuestión de inverosimilitud sino de incompatibilidad”⁶⁰ (Brandi, 1998: 94).

La relación entre las disciplinas humanísticas y las disciplinas científicas (y la posibilidad de formular una teoría de la restauración)

*Un científico es superado por otro que le sigue:
un poeta es siempre literalmente insuperable.
(Ortega y Gasset, 1925: 173).*

Separado sólo aparentemente del argumento precedente, el tema de la relación entre las disciplinas humanísticas y las disciplinas científicas encuentra, en la restauración, un interesante plano dialéctico, siempre que se quiera aceptar a la crítica y la estética como parte del mundo de las disciplinas humanísticas. Está claro cómo, afirmando de manera axiomática que “se restaura sólo la materia de la obra de arte”⁶¹ (Brandi, 1963a: 17; Brandi, 1963b: 35; Brandi, 1977: 7), esta posición abra a un papel determinante de las ciencias

⁵⁶ Cita original: “l’opera si stacca dal suo creatore, chiusa e perfetta”.

⁵⁷ Cita original: “Lo scatto che si produce in chi ascolta quando oda o legga una metafora, è il salto indietro che si fa tornando allo schema preconcettuale, (...): si cambia di livello”.

⁵⁸ Cita original: “può esserci conflitto fra schemi preconcettuali incompatibili”.

⁵⁹ Cita original: “Sudate, o fochi, a preparar metalli”.

⁶⁰ Cita original: “nello schema preconcettuale del fuoco non c’è che possa sudare, anzi asciugare, seccare, ardere. Perciò l’incongruenza dell’Achillini deriva dalla incompatibilità dello schema del fuoco rispetto a quelli del sudore e della fatica: non si fa questione di inverosimiglianza ma di incompatibilità”.

⁶¹ Cita original: “si restaura solo la materia dell’opera d’arte”.

químicas y físicas (pero también biológicas) cuyo estudio y cuyas aplicaciones se encuentran de hecho a la base de la fundación del Regio Istituto Centrale del Restauro. Precisamente en la relación de Brandi para la inauguración del Instituto, sin embargo, se subraya que “Las investigaciones subsidiarias de química y física, los reconocimientos radiográficos, no restan valor a la pericia del restaurador y no disminuyen la perspicacia del crítico, sino que constituyen medios iluminadores para la actividad de ambos”⁶² (Brandi, 1941: 51). Esta posición está continuamente presente en los textos de Brandi, ya que el objetivo fundamental de toda su teoría es “llegar al concepto de restauración por rigurosa deducción del concepto mismo del arte”⁶³ (Brandi, 1950a: 6).

*Es un concepto erróneo, una ilusión conectada a la prohibición del empirismo filosófico, que se pueda escindir la restauración al empirismo de los falsos taumaturgos únicamente con la ayuda de la física y de la química, que son siervas y no padronas de la restauración. Por el hecho de usar rayos ultravioletas y rayos X, macrofotografía, etc. No será posible realizar una restauración no empírica, si la actividad de restauración no está guiada por un conocimiento crítico y preciso*⁶⁴ (Brandi, 1954: 95).

En apoyo a esto, afirma que:

*Las oscilaciones prácticas, las diferencias metodológicas no representan la invalidación del concepto de restauración, sino la elaboración del concepto a través de la concreción histórica, en el proceso especulativo que es imparable para cada posición asumida por el pensamiento. (...) Sostenemos que la práctica misma de la restauración debe deducirse rigurosamente del principio que lo presenta inescindible de la Estética. Y aquí, si la deducción no podrá ser para todos y para todo taxativa, deberá, sin embargo, llevar a una restricción del ángulo de apertura, obtener una equivalencia si no una igualdad, con la elaboración de un método que no será un recetario medieval, el figurado Taccuinum Sanitalis de la obra de arte enferma*⁶⁵ (Brandi, 1950a: 9).

Un método, por lo tanto, pero no un manual de remedios físicos que aplicar a una obra enferma; “si la restauración merece ser llamada restauración”⁶⁶ de hecho, “y debe ser algo diverso a una intervención médica o quirúrgica sobre la obra de arte, lo puede y lo debe ser en cuanto interpretación, una forma de crítica”⁶⁷ (Brandi, 1954: 90). La ciencia, por lo tanto,

⁶² Cita original: “Le ricerche sussidiarie di chimica e di fisica, le ricognizioni radiografiche, non tolgono nulla alla perizia del restauratore e non diminuiscono l’acume del critico, ma costituiscono mezzi illuminanti all’attività dell’uno e dell’altro”.

⁶³ Cita original: “giungere al concetto del restauro per rigorosa deduzione dal concetto stesso dell’arte”.

⁶⁴ Cita original: “È concetto erroneo, illusione collegata a vieto empirismo filosofico, che si possa strappare il restauro all’empirismo dei falsi taumaturghi unicamente col sussidio della fisica e della chimica, che sono ancelle e non padrone del restauro. Per il fatto di usare raggi ultravioletti e raggi X, macrofotografia etc. non si riuscirà a fare un restauro non empirico, se l’attività di restauro non sia guidata da una conoscenza critica e precisa”.

⁶⁵ Cita original: “le oscillazioni pratiche, le differenze metodologiche rappresentano non già l’invalidazione del concetto di restauro, ma la elaborazione del concetto attraverso la concretezza storica, nel processo speculativo che è inarrestabile per ogni posizione assunta dal pensiero. (...) Noi sosteniamo che la pratica stessa del restauro deve rigorosamente dedursi dal principio che lo pone inescindibile dall’Estetica. E qui, se la deduzione non potrà essere per tutti e per tutto tassativa, dovrà tuttavia portare a un restringimento dell’angolo di apertura, ottenere una equipollenza se non un’eguaglianza, con la elaborazione di un metodo che non sarà solo il medievale ricettario, il figurato *Taccuinum Sanitalis* dell’opera d’arte malata”.

⁶⁶ Cita original: “se il restauro merita di essere chiamato restauro”.

⁶⁷ Cita original: “e deve essere qualcosa di diverso da un intervento medico o chirurgico sull’opera d’arte, lo può e lo deve essere in quanto interpretazione, forma di critica”.

como una ayuda importante, sin perder el hecho de que la restauración basa su propia razón de ser en la interpretación crítica, que a su vez encuentra su momento fundamental en el reconocimiento de la obra de arte. Como anotación, subrayo cómo acertadamente Brandi destruye aquella metáfora tan extendida en la restauración arquitectónica del edificio como un enfermo y del restaurador como un médico: la restauración como medicalización, directa consecuencia de un análisis dirigido sólo a las patologías físicas de la arquitectura, reduce enormemente el tema, haciéndonos perder toda la relación con aquel “cuidado” de que habla Martin Heidegger, vinculado al habitar y al construir (Heidegger, 1991; 2012).

Volvamos ahora a la relación entre restauración y la idea de arte que viene cuidadosamente examinada en el texto “Il fondamento teorico del restauro”. La cuestión subyacente es si es posible una teoría de la restauración, o si no se trata más bien de que “que cada restauración sólo sea buena para la época que la justifica y quizá pésima para la siguiente que la piense de manera diferente”⁶⁸ (Brandi, 1950a: 8). Si la restauración se basa de hecho en su propia actividad práctica sobre la base de una teoría que es “transeúnte como resulta fatal para cualquier sistema filosófico”⁶⁹ (Brandi, 1950a: 8), entonces se verificaría una “*impossibilità teorica* de la restauración”⁷⁰ (Brandi, 1950a: 8) que, por lo tanto, sería reconducida a la pura práctica. Sin embargo, como se ha demostrado también de una lectura crítica de las intervenciones que se han producido a lo largo de tiempo, la intervención de restauración nunca se desliga del modo de entender la obra de arte; incluso en el simple

*cambiar las tejas de un monumento o colocar nuevamente una estatua a la altura para la cual había sido modelada, no podemos engañarnos de contener nuestra actividad en el mero campo de la práctica (...) incluso la más mínima intervención, revelará si vemos en la obra de arte un mero monumento histórico, o si por el contrario es la pura artisticidad de la obra que nos mueve, o si, incluso prospectándonosla en estos dos aspectos, tenemos intención de dar prevalencia al primero o a la segunda; si, finalmente, en esta última hipótesis, la prevalencia se decide sobre la base del gusto personal o por deducción del concepto mismo de arte o de historia*⁷¹ (Brandi, 1950a: 5).

Por lo tanto, “precisamente porque reconocemos que el pensamiento no puede detenerse (...) tenemos el deber de continuar elaborando nuestros conceptos sin perjuicio del cambio que pudieran sufrir en el futuro de una especulación aún no pensada”⁷² (Brandi, 1950a: 8): el fundamento de la teoría de la restauración de Brandi no se basa, por tanto, en la contingente teoría estética, que tiene el absoluto derecho de cambiar, sino en el hecho de que la restauración está indisolublemente ligada a la estética. Éste es el motivo por el cual se puede afirmar que “sólo la disolución del concepto de arte puede invalidar o anular el problema

⁶⁸ Cita original: “che ogni restauro sia solo buono per l’epoca che lo giustifica e magari pessimo per la seguente che la pensi in modo diverso”.

⁶⁹ Cita original: “transeunte come è fatale per ogni sistema filosofico”.

⁷⁰ Cita original: “*impossibilità teorica* del restauro”.

⁷¹ Cita original: “cambiare le tegole ad un monumento o ricollocare una statua all’altezza per cui era stata modellata, noi non possiamo illuderci di contenere la nostra attività nel mero campo della pratica (...) anche il minimo intervento, rivelerà se vediamo nell’opera d’arte un mero monumento storico, o se invece è l’artisticità sola dell’opera che ci muove o se, pur prospettandocela nei due aspetti, intendiamo dare una prevalenza al primo o al secondo; se infine, in questa ultima ipotesi, la prevalenza venga decisa sulla base di un gusto personale o per deduzione del concetto stesso dell’arte o della storia”.

⁷² Cita original: “proprio perché riconosciamo che il pensiero non si può fermare (...) noi abbiamo il dovere di continuare ad elaborare i nostri concetti senza pregiudizio del cambiamento che potranno subire nel futuro di una speculazione non ancora pensata”.

de la restauración”⁷³ (Brandi, 1950a: 8), siendo el reconocimiento la primera restauración, aquel que eleva la obra de la que queremos ocuparnos, sobre los otros objetos, y además nos dice que “sólo con la negación del carácter estético de la obra de arte se puede disolver el concepto de arte”⁷⁴ (Brandi, 1950a: 9). Que este debate esté absolutamente abierto y sea complejo es conocido—final de la estética, muerte del arte⁷⁵—y que, como expresión de nuestro pensamiento, el significado de la obra de arte y su extensión deban ser redefinidos,⁷⁶ no cabe duda; pero precisamente en este debate reside la importancia de leer en transparencia la teoría de la restauración y la reflexión teórica más general de Brandi, que no puede archiversarse apresuradamente en favor de una presunta *contemporaneidad* del pensamiento⁷⁷ que vería por tanto superados, sin posibilidad de apelación, los supuestos anteriores, útiles al máximo para exhibirse como libros, en los estantes de una librería.

Mirando bien, la reflexión productiva que se ha centrado, también sobre la base del desarrollo de las tecnologías digitales, las redes, los flujos, los procesos, sobre el devenir, que todavía caracteriza gran parte de nuestro debate y que ha sostenido de algún modo a la mayoría de los liquidadores de la teoría brandiana, nos ha hecho perder de vista los objetos: hemos ganado en multiplicidad, en complejidad, que son miradas que ya no podemos perder, pero ha quedado indeterminado el momento de detención de la dialéctica de las relaciones entre los diversos actores, que por ejemplo, concretiza un proyecto, sea tanto de restauración como de nueva construcción. Desde mi punto de vista, por lo tanto, la arquitectura y sobre todo la restauración, sin una reflexión que parta de los objetos, no pueden existir, o por lo menos no es suficiente.

Quisiera añadir que con demasiada frecuencia la teoría de restauración de Brandi ha sido leída y en cierto modo acusada de preceptiva, sobre todo el texto *Teoria del restauro*, de querer ser rígidamente axiomática. Si retomamos la primera edición del texto de la *Teoria del restauro*, inmediatamente notamos que tenía, en el fondo, un conjunto de imágenes relacionadas, que en las reimpressiones posteriores ya no está presente. Lo que siempre me ha llamado la atención es la opción de abrir esta sección con “la parte posterior de la cosa”,⁷⁸ con la parte posterior del cuadro de Antonello da Messina, *Ecce Homo* (Figura 1), una pintura que no vuelve a aparecer entre las imágenes posteriores, desde su lado más conocido. Y en

⁷³ Cita original: “solo la dissoluzione del concetto dell’arte può invalidare o annullare il problema del restauro”.

⁷⁴ Cita original: “solo con la negazione del carattere estetico dell’opera d’arte si può dissolvere il concetto dell’arte”.

⁷⁵ “Para colmo de lo grotesco, el sistema del arte contemporáneo despacha los productos de una «sacralización del todo» que requeriría a la inversa la cancelación de cualquier distinción entre obra y vida con la consiguiente desaparición del mismo artista y de su mercado. Los artistas que transforman las cosas que suceden en cosas estéticas que se venden y se reintroducen desde la puerta del servicio mercantil del arte de aquello que se proclama haber sido expulsado del solemne templo estético: es decir, la separación entre obra y vida” (Pedretti, 2007: 53). Cita original: “Per colmo del grottesco, il sistema dell’arte contemporanea smarcia i prodotti di una «sacralizzazione del tutto» che richiederebbe viceversa di cancellare qualsiasi distinzione tra opera e vita con la conseguente sparizione dello stesso artista e del suo mercato. Gli artisti che trasformano le cose che accadono in cose estetiche che si vendono reintroducono dalla porta di servizio mercantile dell’arte ciò che si proclama essere stato espulso dal solenne portale del tempio estetico: ossia, la separatezza tra opera e vita”.

⁷⁶ Es suficiente recordar aquí que el mismo Giovanni Carbonara afirma ya en *La reintegrazione dell’immagine* “la imposibilidad y la sustancial equivocidad, especialmente para la arquitectura que se mantendría metodológicamente atrasada, de una teoría diferente para la restauración monumental y para otras formas de restauración” (Carbonara, 1976: 151). Cita original: “l’impossibilità e la sostanziale equivocità, specie per l’architettura che resterebbe di certo metodologicamente arretrata, di una differente teoria per il restauro monumentale e per le altre forme di restauro”.

⁷⁷ Cito a modo de ejemplo: “Nel restauro, come in arte, gli ultimi due secoli hanno visto importanti trasformazioni; pertanto, pur provandosi utile in un primo momento, l’idea secondo cui il restauro riguarda solo o principalmente le opere d’arte è ormai sorpassata. Una teoria contemporanea del restauro non può accettare tale limite di prospettiva, che pure affligge molti contributi anche relativamente recenti, come la *Teoria del restauro* di Brandi” (Muñoz Viñas, 2017: 38). Sobre este tema, véase Carbonara (2018).

⁷⁸ Cita original: “il dorso della cosa”.

esta elección, me gustaría pensar, reside el sentido de la teoría de Brandi: “El frente es claro o iluminado, pero ningún hombre sabe todavía de qué está hecha la parte posterior de las cosas, que nos limitamos a ver, no sabe de qué cosa está hecho el debajo de las cosas, en el que todo fluctúa”⁷⁹ (Bloch, 1989: 184).

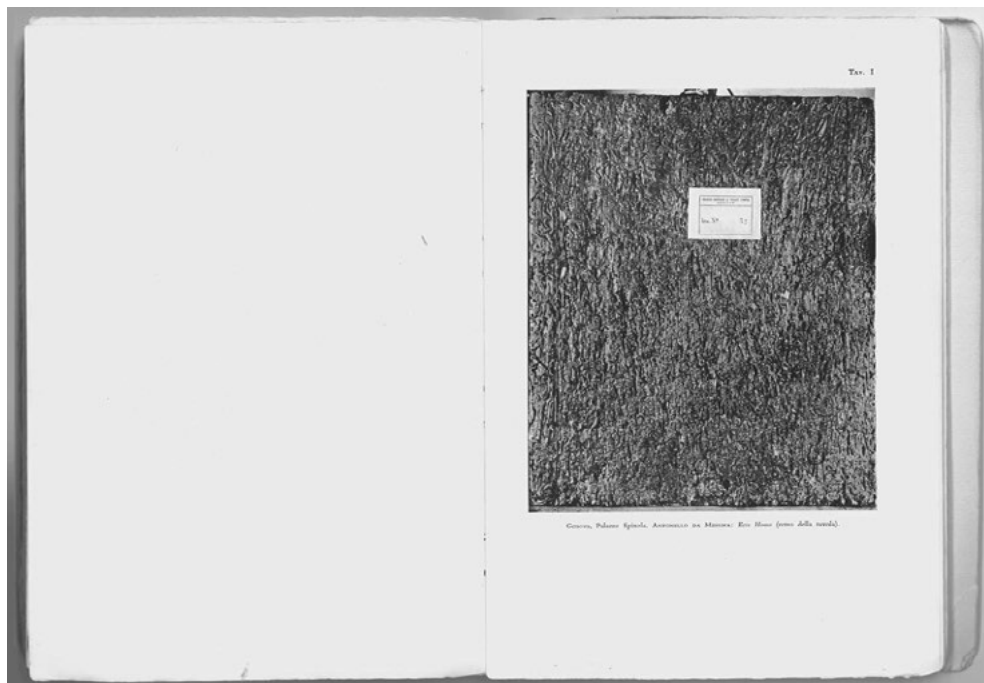


FIGURA 1. PRIMA IMMAGINE DELLA SEZIONE “TAVOLE” DI *TEORIA DEL RESTAURO*, 1963.

Imagen: Cesare Brandi (1963) *Teoria del Restauro*, Edizioni di Storia e Letteratura.

Como una apertura: el espacio (y los objetos)

Desde el comienzo de este artículo he dejado en suspenso un tema que creo fundamental en el amplio y complejo trabajo de Cesare Brandi: el espacio. Brandi declina y usa muchos tipos de espacios: diferentes espacios, de hecho, pertenecen a la escritura crítica y a la obra; la *epochè*, la reducción, más allá de la suspensión, entre paréntesis, enucleación de otro espacio; un espacio, un “surco de nada”,⁸⁰ separa la *flagranza* de la *astanza*; espacios diferentes que competen a la obra y a la laguna y por tanto a su resarcimiento; la obra en sí comprende en su interior espacios, el de la figura y el del fondo, como ejemplo, la metáfora, como hemos visto, produce un movimiento continuo entre dos espacios y este elenco podría continuar.

Pero el espacio que más me interesa indagar ahora es el espacio especial de la obra de arte, y en particular el de la arquitectura.

La espacialidad de la obra de arte, afirma Brandi, como realidad pura o *astanza*, está dotada de autonomía: “Esta espacialidad llega a inserirse en el espacio físico que es nuestro propio espacio, en el que vivimos, y viene a insistir en este espacio, pero sin participar en él”⁸¹ (Brandi 1963b: 78; Brandi, 1977: 50).

⁷⁹ Cita original: “Il davanti è chiaro o rischiarato, ma nessun uomo sa ancora di che cosa è fatto il dorso delle cose, che noi ci limitiamo a vedere, né sa di che cosa è fatto il sotto delle cose, in cui tutto fluttua”.

⁸⁰ Cita original: “solco di nulla”.

⁸¹ Cita original: “Questa spazialità arriva allora a inserirsi nello spazio fisico che è il nostro stesso spazio in cui viviamo, e arriva a insistere in questo spazio, senza tuttavia parteciparne”.

Después, en *Teoria generale della critica*, Brandi separa el tratamiento de la arquitectura de otras manifestaciones de *astanza* ópticas, porque considera necesario hacer una distinción: el espacio del que se ocupa la arquitectura no es “solamente el espacio en el que se sitúa la obra arquitectónica y el que desarrolla, sino sobre todo la oposición entre este último espacio, que se ha llamado *espacialidad*, y el espacio fenoménico que nos rodea y en el que estamos, por así decirlo, inmersos”⁸² (Brandi, 1998: 258) y en *Struttura e architettura* reitera:

*La espacialidad arquitectónica no existe ni fuera de la arquitectura ni antes de la arquitectura. La primera noción que se deriva de cualquier obra arquitectónica es que su astanza se produce dentro del espacio existencial, pero que la espacialidad que ofrece la astanza no coincide con el espacio en el que está contenida, ni siquiera con cualquier conceptualización geométrica del espacio, incluso si se basa en esta conceptualización y si la contiene*⁸³ (Brandi, 1975: 49).

Esta oposición espacialidad-espacio, tan importante, recuerda algunas de las reflexiones de Heidegger, especialmente cuando, en *L'origine dell'opera d'arte*, presenta el tema del templo griego y de su papel revelador.

Un edificio, un templo griego, no reproduce nada. Simplemente se erige, en medio de un escarpado valle rocoso. (...) Erigido, el templo reposa sobre su base rocosa. Al reposar sobre la roca, la obra extrae de ella la oscuridad de su soporte informe y aún no construido. Estando allí, la obra le hace frente al ventarrón que la arrolla, revelando su violencia. El esplendor y la luminosidad de la piedra, que parece recibir como don del sol, hacen aparecer la luz del día, la inmensidad del cielo, la oscuridad de la noche. Su alzamiento seguro hace visible el invisible espacio del aire. Lo solidez de la obra contrasta con el movimiento de las olas marinas revelando el impulso con su calma inmutable. El árbol y la hierba, el águila y el toro, la serpiente y el grillo asumen de este modo su figura evidente y aparecen como aquello que son. Esta aparición y surgimiento, como tales y en su conjunto, es lo que los griegos llamaron originalmente Φοις. Ésta ilumina al mismo tiempo aquello sobre lo cual y en lo que el ser humano funda su morada. Nosotros la llamamos Tierra. (...) Erigido sobre la roca, el templo abre un mundo y lo vuelve a situar, al mismo tiempo, sobre la Tierra, que sólo entonces aparece como suelo natal. (...) Estando allí erigido, el templo confiere a las cosas su aspecto y a los hombres la visión de sí mismos (Heidegger, 1968: 27-28).

El templo, por lo tanto, para Heidegger, revela algo más, así como la construcción y la apertura de un Mundo, también un excedente, aquello sobre el cual y en el que el hombre basa su morada: la Tierra, algo que se manifiesta como lo no construido, lo que oculta-protege, una revelación que mientras abre e ilumina, hace que estén presentes la oscuridad y la ocultación. Viene después subrayado que la pesadez de la roca, como la flexibilidad de la madera, es decir, la materia de la cual la obra está formada, no se puede entender con el uso de la

⁸² Cita original: “solo lo spazio in cui si accampa l'opera architettonica e quello che sviluppa, ma soprattutto l'opposizione tra questo ultimo spazio, che si è chiamato *spazialità*, e lo spazio fenomenico che ci circonda e in cui siamo, per così dire, immersi”.

⁸³ Cita original: “La spazialità architettonica non esiste né fuori dell'architettura né prima dell'architettura. La prima nozione che si ricava da qualsiasi opera di architettura, è che la sua astanza si produce entro lo spazio esistenziale, ma che la spazialità che la astanza offre non coincide con lo spazio in cui è contenuta, e neppure con una qualsiasi concettualizzazione geometrica dello spazio, anche se su questa concettualizzazione si basa e la contenga”.

balanza o mediante cálculos: lo que captamos es su impenetrabilidad, su retraerse respecto a cualquier intento de determinación científica. Esto, junto a la huella de la Tierra, es lo que la obra conserva, ocultándolo, y revela. En *Construir habitar pensar* (Heidegger, 2015), con algunas variaciones importantes, se propone otra vez el mismo tema: aquí el ejemplo es aquel conocidísimo del puente y construir significa “edificar cosas” donde por “cosa” se refiere a la custodia del ser de la Cuadratura, cielo, tierra, divinos y mortales. En este ejemplo, el puente hace aparecer –por lo tanto continúa la función re-veladora de las arquitecturas– las orillas del río y, con ellas, los territorios que se encuentran tras ellas, acerca al río, las orillas, los territorios; el puente, como cosa, reúne por tanto la Cuadratura. Lo que determina el puente es el lugar (*Ort*), que no existe antes de éste: hay espacios (*Stellen*),⁸⁴ por tanto, que en virtud del puente se convierten en lugares. Esta reflexión es nueva con respecto al ejemplo del templo, y desplaza el foco de atención no sólo en el nacimiento del mundo histórico y en la revelación y encierro de la Tierra, sino sobre la fundación del lugar por medio de la arquitectura que es la rememoración.

En Brandi, sin embargo, la oposición espacialidad-espacio, también importante para la pintura y la escultura que igualmente crean, como el templo y el puente de Heidegger, el propio espacio, aunque simplemente no insistan en él, asume para la arquitectura una importancia decisiva, ya que ésta no posee solamente un exterior, sino también un interior, “no es un bloque impenetrable”⁸⁵ (Brandi, 1998: 259).

La diferencia entre una caverna y San Pedro, nos explica, no es tanto el hecho de que ambos tengan un interior y un exterior, sino en el hecho de que la caverna posee un interior y un exterior simplemente fenoménicos. La hipótesis de Brandi es que, para la arquitectura, interior y exterior “se configuren como indisolubles incluso si pueden analizarse”⁸⁶ (Brandi, 1998: 259). En el mundo fenoménico, la indisolubilidad entre interior y exterior no es obligatoria, pero para una arquitectura en lugar “de una indisolubilidad interior-exterior, no existe alternativa de que pueda o no pueda existir un interior: si no existiese un interior no se produciría la oposición de espacialidad-espacio fenoménico”⁸⁷ (Brandi, 1998: 260). Esta posición nace, nos dice, del proceso de percepción, rechazando “la hipocresía científica de un método axiomático”.⁸⁸ Para la arquitectura, “el primer levantamiento que surge es de algo que transforma el espacio natural constituyendo a la observación como contenida en ese espacio, pero no de la misma forma que una planta o una montaña”⁸⁹ (Brandi, 1998: 260): se advierte de inmediato que esta diferencia se debe a que es una obra humana, si bien esto no es suficiente porque lo mismo podría decirse de un globo aerostático.

⁸⁴ La idea de que no exista un espacio continuo sino un conjunto de espacios está también presente en Brandi: “el espacio escénico no es el mismo que el de la platea, y el telón codifica esta discontinuidad. El espacio de quien está en la orilla no es el mismo que el del nadador. El espacio de los pájaros nos es inaccesible. De estos diversos puntos de vista, lo que obtenemos es un reconocimiento implícito de áreas espaciales contiguas, que son como emanadas de un objeto o de una persona, en fin, del desarrollarse de una acción (...) por esta razón el área espacial pertinente no se configura desde el exterior del objeto hacia el exterior; es un halo invisible que el objeto desarrolla y que puede entrar en conflicto con otras áreas espaciales” (Brandi, 1998: 239). Cita original: “lo spazio scenico non è lo stesso della platea e il sipario codifica questa discontinuità. Lo spazio di chi sta sulla riva non è lo stesso di quello del nuotatore. Lo spazio degli uccelli è inaccessibile a noi. Da questi vari riguardi quello che si ricava è un implicito riconoscimento di aree spaziali contigue, che sono *come* emanate da un oggetto o da una persona, infine dallo svolgersi di un'azione (...). Per questa ragione l'area spaziale pertinente viene a configurarsi non dall'esterno all'oggetto, ma dall'interno dell'oggetto all'esterno; è un alone invisibile che l'oggetto sviluppa e che può entrare in conflitto con altre aree spaziali”.

⁸⁵ Cita original: “non è un blocco impenetrabile”.

⁸⁶ Cita original: “si configurino indissolubili pur se analizzabili”.

⁸⁷ Cita original: “di una indissolubilità di interno-esterno, non si dà alternativa che possa o non possa esserci un interno: se non vi sia l'interno non si produrrà l'opposizione di spazialità-spazio fenomenico”.

⁸⁸ Cita original: “l'ipocrisia scientifica di un metodo assiomatico”.

⁸⁹ Cita original: “il primo rilievo che si pone è di qualcosa che trasforma lo spazio naturale costituentesi all'osservazione come contenuta in quello spazio, ma non allo stesso modo di una pianta o di una montagna”.

La espacialidad de la arquitectura, en cambio, “se realiza en una figuratividad dada, no proviene del exterior de la obra sino que es una función de su propia estructura”⁹⁰ (Brandi 1963b: 105; Brandi, 1977: 77), pero la estructura de la arquitectura no se debe solamente a la inseparable relación entre interior y exterior, sino también a la necesidad de que “en todo momento la forma de la arquitectura es tanto externa como interna a sí misma y no es que no se pueda penetrar en la forma, sino que la forma en sí misma se coloca como una forma-que-se penetra, y no puede ser mas que así”⁹¹ (Brandi, 1992b: 263). La interioridad de un exterior no es el interior fenoménico: “en el exterior y en el interior se debe realizar, para la forma, una espacialidad indemne del espacio natural, y por tanto, *interior y exterior no son más que las propias dimensiones de la espacialidad de la arquitectura*, en contraste con las dimensiones *reales* del espacio existencial, y a aquellas *mentales* o *supuestas* del espacio de la física”⁹² (Brandi, 1992b: 272-273).

La interioridad del exterior y la exterioridad del interior definen interior y exterior como objetos, incluso en la relación interior-exterior indivisible, y asumen una independencia operativa; es interesante la referencia a la cúpula de San Pedro, a los dos casquetes con los que está constituida, cada uno de ellos dotado de intradós y extradós porque no es cierto, y Brandi no puede no saberlo, que desde el punto de vista constructivo para que exista una cúpula es necesario que tenga una doble estructura: parece más bien un intento de representar en una imagen el complejo concepto de interioridad del exterior y de exterioridad del interior. Una vez más, una referencia podría ser Heidegger, cuando afirma que “De manera rigurosa, no se puede hablar nunca de un ‘tocar’ (...) porque la silla no puede en línea de principio tocar la pared, incluso si el espacio intermedio fuese igual a cero”⁹³ (Heidegger, 2012: 86); y el tema de la “‘interioridad’ de uno a otro de entidades bajo mano”⁹⁴ (Heidegger, 2012: 87), y la “co-presencia indisoluble”⁹⁵ de interior y exterior de la que Brandi habla en *Eliante*.

Por lo tanto, siguiendo el análisis de la arquitectura realizada por Brandi, ¿cuál es realmente el “objeto” de la intervención de restauración? ¿Cuántos “objetos” componen la obra, separándose entre sí mediante sus interiores y exteriores? Y nuevamente, siempre en compañía de Brandi, ¿cuántos “espacios” necesitamos para reconocer estos objetos y operar en ellos?

Estos problemas se relacionan con las reflexiones que se están desarrollando en el *Southern California Institute of Architecture* de Los Ángeles,⁹⁶ donde enseña e investiga el filósofo Graham Harman, que es uno de los principales exponentes del movimiento del realismo especulativo, en la particular acepción de la *Object Oriented Ontology* (OOO) propuesta por él mismo. No es mi intención adentrarme aquí en los problemas planteados por Harman, sino sólo señalar que muchos de éstos, también debido a las referencias a las filosofías de Husserl y de Heidegger, constituyen interesantes vías de fuga potenciales para el pensamiento de Cesare Brandi. Dejaré, por tanto, a las palabras de Harman, una posible apertura fructífera:

⁹⁰ Cita original: “che si realizza in una data figuratività, non viene all’opera dall’esterno ma è funzione della sua stessa struttura”.

⁹¹ Cita original: “in ogni suo momento la forma dell’architettura sia al tempo stesso esterna e interna a se stessa e non che si possa penetrare nella forma, ma proprio la forma si ponga come forma-che-si-penetra, né possa darsi in altro modo che così”.

⁹² Cita original: “nell’esterno e nell’interno, si deve realizzare, per la forma, una spazialità indenne dallo spazio naturale, e dunque, *interno ed esterno, non sono altro che le proprie dimensioni della spazialità dell’architettura*, di contro alle dimensioni *reali* dello spazio esistenziale, e a quelle *mentali* o *supposte* dello spazio della fisica”.

⁹³ Cita original: “A rigore, di un «toccare» non si può mai parlare, (...) perché la sedia non può in linea di principio toccare la parete, anche se lo spazio intermedio fosse uguale a zero”.

⁹⁴ Cita original: “«internità» dell’uno all’altro di enti sottomano”.

⁹⁵ Cita original: “co-presenza indissolubile”.

⁹⁶ Cf. Gannon, 2015: 73-94; Harman, 2011.

Como siempre sucede con una disciplina antigua como la filosofía, no todas las ideas del OOO son nuevas, aunque se despliegan en nuevas combinaciones y se aplican a sujetos que los filósofos a menudo han descuidado. Algunos de los principios básicos del OOO, que se verán en detalle en los siguientes capítulos, son los siguientes: (1) Todos los objetos deben recibir la misma atención, ya sean humanos, no humanos, naturales, culturales, reales o ficticios. (2) Los objetos no son idénticos a sus propiedades, sino que tienen una relación tensa con esas propiedades, y esta misma tensión es responsable por todos los cambios que ocurren en este mundo. (3) Los objetos vienen en dos tipos: los objetos reales existen independientemente de que afecten o no a cualquier otra cosa, mientras que los objetos sensuales existen sólo en relación con algún objeto real. (4) Los objetos reales no pueden relacionarse entre sí directamente, sino sólo indirectamente, por medio de un objeto sensual. (5) Las propiedades de los objetos también se presentan en dos tipos: de nuevo, reales y sensuales. (6) Estos dos tipos de objetos y dos tipos de cualidades conducen a cuatro permutaciones básicas, que el OOO trata como la raíz del tiempo y del espacio, así como dos términos estrechamente relacionados conocidos como esencia y eidos. (7) Finalmente, el OOO sostiene que la filosofía generalmente tiene una relación más estrecha con la estética que con las matemáticas o las ciencias naturales (Harman, 2017: 9).⁹⁷

*

⁹⁷ Cita original: "As is always the case in an ancient discipline like philosophy, not all of the ideas of OOO are new, though they are deployed in new combinations and applied to subjects philosophers have often neglected. Some of the basic principles of OOO, to be visited in detail in the coming chapters, are as follows: (1) All objects must be given equal attention, whether they be human, non-human, natural, cultural, real or fictional. (2) Objects are not identical with their properties, but have a tense relationship with those properties, and this very tension is responsible for all of the change that occurs in the world. (3) Objects come in just two kinds: real objects exist whether or not they currently affect anything else, while sensual objects exist only in relation to some real object. (4) Real objects cannot relate to one another directly, but only indirectly, by means of a sensual object. (5) The properties of objects also come in just two kinds: again, real and sensual. (6) These two kinds of objects and two kinds of qualities lead to four basic permutations, which OOO treats as the root of time and space, as well as two closely related terms known as essence and *eidos*. (7) Finally, OOO holds that philosophy generally has a closer relationship with aesthetics than with mathematics or natural science".

Referencias

- Achillini, Claudio (1910) "Poesia XIV. A Luigi XIII dopo la presa della Roccella e la liberazione di Casale", in: Benedetto Croce (a cura di), *Lirici marinisti*, Gius. Laterza e Figli, Bari, p. 54.
- Argan, Giulio Carlo (1981) "L'Estetica di Cesare Brandi, antologia critica", a cura di Vittorio Rubiu, *Storia dell'Arte* (43): 291-308.
- Bloch, Ernst (1989) [1930] *Tracce*, Coliseum, Milano.
- Brandi, Cesare (1941) "L'inaugurazione del R. Istituto Centrale del Restauro", *Le Arti* (1): 48-54.
- Brandi, Cesare (1949) "Restauro", in: *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere e Arti, II, Appendice, 1938-1948*, Roma, pp. 698-701.
- Brandi, Cesare (1950a) "Il fondamento teorico del restauro", *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* (1): 5-12.
- Brandi, Cesare (1950b) "Il ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera d'arte", *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* (2): 3-9.
- Brandi, Cesare (1952) "Il restauro dell'opera d'arte secondo l'istanza della storicità", *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* (11-12): 115-119.
- Brandi, Cesare (1953) "Il restauro dell'opera d'arte secondo l'istanza estetica dell'artisticità", *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* (13): 3-8.
- Brandi, Cesare (1954) "Il restauro e l'interpretazione dell'opera d'arte", *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia*, Serie II, 23 (1-2): 90-100.
- Brandi, Cesare (1956) "Cosa debba intendersi per restauro preventivo", *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* (27-28): 87-92.
- Brandi, Cesare (1962) *Elicona I. Carmine o della pittura*, Giulio Einaudi Editore, Torino.
- Brandi, Cesare (1963a) "Restauro", in: *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. XI, Sansoni, Firenze, pp. 322-332.
- Brandi, Cesare (1963b) *Teoria del Restauro. Lezioni raccolte da L. Vlad Borrelli, J. Raspi Serra, G. Urbani, con bibliografia generale dell'autore*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- Brandi, Cesare (1975) *Struttura e architettura*, Giulio Einaudi Editore, Torino.
- Brandi, Cesare (1977) *Teoria del restauro*, Giulio Einaudi Editore, Torino.
- Brandi, Cesare (1992a) *Elicona I. Carmine o della pittura*, prefazione di Luigi Russo, Editori Riuniti, Roma.
- Brandi, Cesare (1992b) *Elicona III-IV. Arcadio o della scultura. Eliante o dell'architettura*, prefazione di Paolo D'Angelo, Editori Riuniti, Roma.
- Brandi, Cesare (1998) *Teoria generale della critica*, a cura di Massimo Carboni, Editori Riuniti, Roma.
- Brandi, Cesare (2009) *Segno e immagine*, a cura di Luigi Russo, postfazione di Paolo D'Angelo, Aesthetica Edizioni, Palermo.
- Carbonara, Giovanni (1976) *La reintegrazione dell'immagine. Problemi di restauro dei monumenti*, Bulzoni Editore, Roma.
- Carbonara, Giovanni (2018) "E proprio necessaria una 'nuova teoria' del restauro? Considerazioni sul volume di Salvador Muñoz Viñas. Is a new conservation theory really necessary? Some observations on Salvador Muñoz Viñas 'book'", *Opus* (2): 163-180.
- Carboni, Massimo (2004) *Cesare Brandi. Teoria e esperienza dell'arte*, Jaca Book, Milano.
- D'Angelo, Paolo (2006) *Cesare Brandi. Critica e filosofia*, Quodlibet, Modena.
- Gannon, Todd, Graham Harman, David Ruy and Tom Wiscombe (2015) "The object turn: a conversation", *Log* (33): 73-94.
- Harman, Graham (2011) *The quadruple object*, Zero Books, Winchester, Washington D.C.
- Harman, Graham (2017) *Object-Oriented Ontology: A new theory of everything*, Penguin Random House UK, London.
- Heidegger, Martin (1927) *Sein und Zeit*, Max Niemeyer, Halle.
- Heidegger, Martin (1936) "Der Ursprung des Kunstwerks", in: *Holzwege (1935-1946)*, GA, Bd. 5, hrsg. von F. W. von Herrmann, Klostermann, Frankfurt am Main.

- Heidegger, Martin (1954) "Bauen Wohnen Denken", in: *Vorträge und Aufsätze*, Verlag Günther Neske, Pfullingen.
- Heidegger, Martin (1968) "L'origine dell'opera d'arte", in: Martin Heidegger, *Sentieri interrotti*, a cura di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze.
- Heidegger, Martin (1991a) "Che cosa significa pensare?", in: Martin Heidegger, *Saggi e discorsi*, a cura di G. Vattimo (1 ed. 1954, "Was heißt Denken?", in: Martin Heidegger, *Vorträge und Aufsätze*, Verlag Günther Neske, Pfullingen), Mursia, Milano, pp. 85-95.
- Heidegger, Martin (2012) *Essere e tempo*, Mondadori, Milano.
- Heidegger, Martin (2015) *Construir Habitar Pensar, Bauen Wohnen Denken*, La Oficina Ediciones, Madrid.
- Husserl, Edmund (1950) *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*, M. Nijhoff, Den Haag.
- Husserl, Edmund (1969) *Meditazioni cartesiane e i discorsi parigini*, Valentino Bompiani, Milano.
- Kant, Immanuel (1787) *Kritik der reinen Vernunft*, J. F. Hartknoch, Riga.
- Kant, Immanuel (1975) *Critica della ragion pura*, Laterza, Roma/Bari.
- Kepes, Gyorgy (1969) [1944] *Language of vision*, Paul Theobald and Co., Chicago.
- Muñoz Viñas, Salvador (2003) *Teoría contemporánea de la restauración*, Ed. Síntesis, Madrid.
- Muñoz Viñas, Salvador (2017) *Teoría contemporánea del restauro*, Castelvechi, Roma.
- Ortega y Gasset, José (2014) [1925] *La deshumanización del arte*, Revista de Occidente en Alianza Editorial, Madrid.
- Pedretti, Bruno (2007) *La forma dell'incompiuto. Quaderno, abbozzo e frammento come opera del moderno*, De Agostini, Novara.
- Rowe, Colin e Robert Slutzky (1963) "Transparency: literal and phenomenal", *Perspecta* (8): 45-54.
- Viollet-le-Duc, Eugène Emmanuel (1897) *Histoire d'un dessinateur. Comment on apprend à dessiner*, Hetzel e c., Paris.
- Viollet-le-Duc, Eugène Emmanuel (1992) *Storia di un disegnatore. Come si impara a disegnare*, Introduzione di Fiorenzo Bertan, Cavallino, Venezia.



Versión del texto
en INGLÉS



The tradition of Brandi

CHIARA L. M. OCCELLI

Translation by Mary Ann Macintosh

Abstract

This essay embraces an idea from Giulio Carlo Argan that identifies transparency as both a component and a way of reading the writings of Cesare Brandi. Beginning with the entry for the item “Restoration” in the Enciclopedia Universale dell’Arte which is translated into Spanish in this issue of Conversaciones..., it then proposes a transparent reading of other texts by Brandi on restoration, at times finding comfort in writings more dedicated to aesthetics. Two pairs of themes seem to clearly emerge from this methodology: reintegration, and, in transparency, the potential unity of the work of art; the relationship between the humanistic and the scientific disciplines and, reading in transparency, the possibility of founding a theory of restoration. Finally, the theme of transparency opens onto reflections on space, or rather on space, and – once again in transparency – on objects. This last reflection constitutes the element for a possible line of flight, a way out of the work of Cesare Brandi, but in order to continue to practice the tradition of Cesare Brandi.

Keywords: *Transparency, potential unity, theory of restoration, space, Object Oriented Ontology.*

*Here waiting means: keeping your eyes open
and trying to find in what has already been thought
the unthinking that is still hiding there.
(Heidegger, 1991a: 93)*

The theory of restoration in transparency

This is enough to explain the lack of an ostentatious systematic debate which then subsequently evolves into a pressing dialectic, expressed in the best possible way as an alternative to dialogue, which surprises the idea as it is being produced, and, as if superimposing transparent layers, continually takes up and transcends the previous propositions over the subsequent ones¹ (Argan, 1981: 292).

In reference to Brandi's *Carmine*, Giulio Carlo Argan expresses a level of appreciation which, as many scholars mention,² can be extended to the works of Cesare Brandi in their entirety, especially his texts on aesthetics. And Brandi himself gives us confirmation in his preface to the second edition of *Carmine*:

In this text lies the nucleus of his thought on art, and the author has never found it necessary to contradict this nucleus at later stages, even if he believes that his viewpoint has become progressively broader. Within the phenomenology of artistic creation which he aimed to advance, it was inevitable that as each specific area was investigated, problems singular only to that field would arise³ (Brandi, 1962: 8).

It is true that the aim is not to differentiate between the various arts – “we will never manage to count the Muses exactly”⁴ (Brandi, 1992: 164) – but to “surprise the genesis of art in the march of consciousness”⁵ (D'Angelo, 2006: 84). On the other hand, the approach of this theory, which from time to time broadens its gaze, juxtaposes thoughts and consequences derived from interminable study; at each new moment of solidification in a text it displays its previous acquisitions as if repositioned within a different organization.

¹ Original quotation: “Questo basta a spiegare la mancanza di un'appariscente sistematica della trattazione ed il suo fluido svilupparsi in un'incalzante continuità dialettica, espressa come meglio non si potrebbe nell'alternativa del dialogo, che sorprende l'idea nel suo prodursi, e continuamente assume e trascende, come in una sovrapposizione di strati trasparenti, le proposizioni precedenti nelle successive”.

² Cf. as Luigi Russo writes in *Prefazione al Carmine*: “A whole series of reasons, (...) then, propitiate the conclusion that while the system of Brandi's aesthetics is strongly centered around *Carmine* while remaining open to continuous, progressive acquisitions (...). This tension, this state of careful vigilant research, this constant struggle is ever-present in Brandi's work that is devoted to an encyclopedia of artwork, rigorously constructed as an experimental planetarium, made dynamic with new data gathered using a wide range of different kinds of inquiry. Brandi has always been true to himself, but at the same time has never repeated himself: he never cheated his readers. In each one of his texts he made new innovations on previous writings, reworking ideas and often going deeper into the theoretical focuses. In reality the whole of Brandi's opus is permeated by a constant and productive “crisis of adjustment” of the conceptual order posited by *Carmine*. (...). This continuous reformulation of his own system in order to offer a theoretical legitimization for the universe of art, ever more comprehensive and detailed; this untiring questioning of his own doctrine to make sure it would be in step with the times and scientifically congruent, is really the most salient characteristic and intriguing aspect of Brandi's thought, his morality as a thinker and his high lesson to humanity.” (Russo, 1992: XXXVII-XXXVIII). On the subject of the relationship between *Carmine* and *Elia*, D'Angelo also observes: “It is not so much a case (...) of extending results already gathered to another object, (...): what he is doing is to return to results from an area with certain conditions, and in doing this, rather than mechanically extending the results, he reorganizes them internally” (D'Angelo, 2006: 85).

³ Original quotation: “In questo testo sta il nucleo del suo pensiero sull'arte, e a questo nucleo l'autore non ha dovuto mai contraddire in seguito, anche se crede di averne progressivamente ingrandito l'angolo di visuale. Nella fenomenologia della creazione artistica che intesi di elaborare, era inevitabile che ogni specifica trattazione presentasse dei problemi che squisitamente erano peculiari solo del campo volta a volta investigato”.

⁴ Original quotation: “non riusciremo mai a contare esattamente le Muse”.

⁵ Original quotation: “sorprendere la genesi dell'arte nel cammino della coscienza”.

Precisely because of these constructive characteristics of the theoretical formulation of Brandi, this essay takes into consideration the theory of restoration –as what might also be done for theory in general– as an architecture, or, more to point, as an architecture that is undergoing a restoration project. To do this, let's examine the term "Restauro" from the *Enciclopedia Universale dell'Arte* (Brandi, 1963: 322-332) translated into Spanish in this issue, and using the concept of transparency, that is to say, by superimposing some of the themes found in other theoretical contributions by Brandi on restoration.

Right from the start it is interesting how Argan's appeal to "superimpose transparent layers"⁶ –which would allow Brandi to retake or put aside previous issues when dealing with later versions. This immediately brings to mind the process of composition introduced by Carlo Scarpa and others: the superimposition of various levels of representation of one architecture, like a range of alternative solutions for one problem in a project, in order to build a space in which to develop a project which may not be completely bi-dimensional and which would not force the figures to be fused together, but rather to be conscious of their alternate presence.

Transparency is also the main theme in the book by Colin Rowe and Robert Slutzky, entitled *Transparency: literal and phenomenal* (Rowe e Slutzky, 1963: 45-54). The first type of transparency, the "literal" type, is obtained simply by using transparent materials, while the second type, the "phenomenal" type, is obtained through a specific "quality of organization" (Rowe, Slutzky, 1963: 46). As Gyorgy Kepes defines it, what we come across in the second case is "a contradiction of spatial dimensions. (...) Transparency (...) implies a broader spatial order. Transparency means a simultaneous perception of different spatial location. Space not only recedes but fluctuates in a continuous activity" (Kepes, 1969: 77). Spaces, then, are presented from time to time as the nearest or the farthest, without cancelling each other out. It is precisely this type of transparency which, in my opinion, seems to characterize on one hand Brandi's creation of theoretical texts, and on the other hand his theory of restoration. Inevitably, the main theme that derives from this hypothesis is that of space and spatial relationships, something which will be dealt with more specifically toward the end of this essay and which will indicate how a transparency can be a possible line of flight.

Looking now at the term "Restauro" in the *Enciclopedia Universale dell'Arte*⁷ and intersecting it with some of the issues dealt with elsewhere in Brandi's texts on restoration, two areas immediately emerge. In the *incipit*, the brief introduction before his explication of the concept, restoration is described as an activity intended to "reintegrate vision and enjoyment"⁸ and importantly it is founded on "technical and scientific bases"⁹ and a "critical and aesthetic methodology"¹⁰ (Brandi, 1963: 322).

⁶ Original quotation: "sovrapposizione di strati trasparenti".

⁷ The main structure of the text consists of a short introduction, an exposition of "Concetto del restauro" then "Problemi generali" are set out divided into "La materia dell'opera d'arte", "L'opera d'arte come unità", "Il problema delle lacune", "In quale dei tempi dell'opera d'arte debba cadere l'intervento del restauro", "Problemi del restauro secondo l'istanza storica", "La patina secondo l'istanza storica", "Problemi del restauro secondo l'istanza estetica", "La patina secondo l'istanza estetica", "Il restauro preventivo". This complex structure, organized into sections, is also found in *Teoria del restauro* (Brandi, 1963b; Brandi, 1977) - "Il concetto di restauro", "La materia dell'opera d'arte", "L'unità potenziale dell'opera d'arte", "Il tempo riguardo all'opera d'arte e al restauro", "Il restauro secondo l'istanza della storicità", "Il restauro secondo l'istanza estetica", "Lo spazio dell'opera d'arte", "Il restauro preventivo". Regarding the two specific issues of lacunae and patina, lacunae are dealt with in the section on potential unity and patina in the sections on the historical and the aesthetic cases. With respect to his entry on "Restoration" in the *Enciclopedia Universale dell'Arte* (Brandi, 1963a), the *Teoria del restauro* includes a section dedicated to space in the work of art. There is a subdivision which is evident also in many issues of the *Bollettino dell'ICR*, of the articles: "Il fondamento teorico del restauro" (Brandi, 1950a: 5-12), "Il ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera d'arte" (Brandi, 1950b: 3-9), "Il restauro dell'opera d'arte secondo l'istanza della storicità" (Brandi, 1952: 115-119), "Il restauro dell'opera d'arte secondo l'istanza estetica dell'artisticità" (Brandi, 1953: 3-8), "Cosa debba intendersi per restauro preventivo" (Brandi, 1956: 87-92), while the same cannot be said for either of the entry "Restoration" in *Enciclopedia Italiana* (Brandi, 1949: 698-701), or for the essay "Il restauro e l'interpretazione dell'opera d'arte" (Brandi, 1954: 90-100), published in the *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*.

⁸ Original quotation: "reintegrare la visione e il godimento".

⁹ Original quotation: "basi tecnico-scientifiche".

¹⁰ Original quotation: "metodologia critico-estetica".

In this first part at least two rather significant themes have already been presented, and from these, we can transparently observe, not only at Brandi's other writings, but also at other thematic nucleuses which will aid in my own construction, for my own restoration projects: the concept of reintegration and the relationship of restoration between scientific disciplines and the humanities in the field of restoration.

Reintegration (and the potential unity of the work of art)

In the text in question, reintegration is considered from the point of view of the reception of the work of art. However, in other cases, it is seen as "the reintegration, in as much as is possible, of a damaged artistic image"¹¹ (Brandi, 1949: 698; Brandi, 1950a: 5; Brandi, 1954: 90). This distinction is symptomatic of a shift in interest –still partly programmatic but already present because in restoration it is mandatory– from the phenomenology of the creation to that of the reception of the artwork:

*at the end of this panoramic survey of the arts, the author wishes to further deepen the second aspect which regards art, no longer as artistic creation in action, but as it is received as a work of art. And although, from this point of view, the author has already had to discuss the issue within the Teoria del restauro (which is about to be published as a book) where it is presented as an elaboration and a development of the areas anticipated in Carmine, he clearly does not feel that the topic has been fully discussed. That topic implies an examination of the work of art, but this time as communication rather than as creation*¹² (Brandi, 1962: 9).

In restoration, in fact, as the text "Il fondamento teorico del restauro" makes explicit, the *reception* of the work of art has an influence on whether it is considered a "mere historical document"¹³ or as a cue to restart the "process of artistic creation which has been interrupted or damaged"¹⁴ (Brandi, 1950a: 6). The reintegration of the image,¹⁵ however, undoubtedly implies an intervention on the work of art itself and not simply of the environment surrounding it,¹⁶ as could also be thought, in order to restore its original appearance and, thus, the enjoyment of it in its surroundings. All this is profoundly problematic: if restoration is "the methodological moment in which the work of art is recognized" (Brandi, 1963a: 17; Brandi, 1963b: p. 34; Brandi, 1977: 6; Brandi, 2005: 48) and, hence, the way in which the work enters into consciousness, it is clear that that this artistic creation which tends to be usurped by the reintegration of the image seems to exist beyond time and beyond the aims of the restoration. But in the item "Restauro" from the *Enciclopedia Italiana di Scienze*,

¹¹ Original quotation: "reintegrazione, quanto più è possibile approssimativa, di una mutila immagine artistica".

¹² Original quotation: "alla fine della ricognizione panoramica sulle arti, l'autore intende approfondire il secondo aspetto che compete all'arte non più come creazione artistica in atto, ma in quanto viene ricevuta come opera d'arte. E se, da questo punto di vista, l'autore ha dovuto già trattarne nella *Teoria del restauro* (che sta per uscire in volume) dove si presenta come l'elaborazione e lo svolgimento dei cenni già anticipati a questo riguardo nel *Carmine*, non ritiene affatto di aver esaurito l'argomento, che implica l'esame dell'opera d'arte, non più come creazione ma come comunicazione".

¹³ Original quotation: "mero documento storico".

¹⁴ Original quotation: "processo interrotto o mutilo della creazione artistica".

¹⁵ Questions relative to the reintegration of the image, starting from "Theoretical foundations of restoration" by C Brandi, are problematized within the work of G. Carbonara. On *Theory of restoration* Carbonara writes "between the lines, there is interest for a type of intervention which develops the "potentiality" of the damaged image according to "authentic testimonies" and suggestions "secreted" by the fragment itself, figuratively speaking, which are not arbitrary but neither squalid, simplistic or casual" (Carbonara, 1976: 28).

¹⁶ This seems to allude to those measures which, intervening in the space between artwork and beholder, influence in "determining the conditions necessary to appreciate the work of art" (Brandi, 1963: 85; Brandi, 1977: 57).

Lettere e Arti, where there is a discussion of the “problem of restoration as a problem of critical philology”¹⁷ (Brandi, 1949: 698), where the “need for absolute respect for history”¹⁸ (Brandi, 1949: 698) meets the “need to lose as little as possible of the sense of the image as *figurative*”¹⁹ (Brandi, 1949: 698), Brandi claims that, when this type of restoration is brought into its own area of aesthetics, the need arises “to keep any integration within the strictest limitations, with practical implementations that are recognizable to everyone, so as not to use the hypothetical reintegration to usurp the authenticity which belongs only to the ways in which it was created”²⁰ (Brandi, 1949: 698). Reintegration, then, though it is hypothetical, is not completely prohibited, but instead it is limited and recognizable, even if it is clearly stated that “restoration is not creation, and restorers are not artists – firstly they are critics, then technicians”²¹ (Brandi, 1949: 698). In “Il fondamento teorico del restauro”, the issue becomes more precise. Regarding the aesthetics of the object, “whatever damage to that which is represented must be remedied” provided that the intervention does not seek to make itself “independent of history”²² (Brandi, 1950a: 11). In this case there is once again emphasis on of the importance of the possibility of distinguishing between a new contribution and that which was pre-existent; moreover, the object of restoration comes to be the “representative unity of the object”²³ (Brandi, 1950a: 12), or another way of saying the potential unity of the work of art. Representative unity, however, is not to be confused with the phenomenal unity of the object, with its materiality.

Before going any further, it is important to remember that Brandi, in the writings being analyzed, distinguishes between “a restoration of industrial artifacts and a restoration of a work of art”²⁴ (Brandi, 1963a: 15); he affirms that the first type of restoration involves re-establishing the “functionality of the product”²⁵ while the second type, apart from architecture where functionality is seen as a “secondary or concomitant aim of restoration, primary restoration is that which regards the work of art as a work of art”²⁶ (Brandi, 1963a: 15). For a work of architecture, then, foreseeing a primary restoration seems also to foresee a “secondary restoration” which occurs along with the primary, and is designed to re-establish functionality. After all, architecture is accustomed to the introduction of problematics in the theoretical system of Brandi and in *Eliaante* architecture was given the important task of driving renewed reflection on the theme of how an object is constituted, its memory and the operation that allows the artist to develop an *epochè* or to use the Husserlian term, a reduction through which the bonds between the object and reality are loosened. The choices which are made are the outcome (or result) of this operation.

the constituted object is an image and not in any sense a duplicate of the object; within it the object is cognitive and figurative substance, according to the use which consciousness makes of the image. But this dialectical nature

¹⁷ Original quotation: “problema del restauro come un problema di critica filologica”.

¹⁸ Original quotation: “l’esigenza di un rispetto storico assoluto”.

¹⁹ Original quotation: “l’esigenza di perdere quanto meno è possibile del senso della *figuratività* dell’immagine”.

²⁰ Original quotation: “la necessità di contenere qualsiasi integrazione nei limiti più ristretti e con attuazioni pratiche sempre per tutti riconoscibili, così da non fare usurpare, alla reintegrazione ipotetica, l’autenticità che solo spetta ai modi della creazione”.

²¹ Original quotation: “Il restauro non è creazione, e i restauratori non sono artisti: sono in primo luogo critici, e in secondo luogo tecnici”.

²² Original quotation: “indipendente dalla storia”.

²³ Original quotation: “unità rappresentativa dell’oggetto”.

²⁴ Original quotation: “un restauro relativo a manufatti industriali e un restauro relativo all’opera d’arte”.

²⁵ Original quotation: “la funzionalità del prodotto”.

²⁶ Original quotation: “scopi secondari o concomitanti al restauro, il restauro primario è quello che riguarda l’opera d’arte in quanto tale”.

*of the constitution of the object is not extinguished in the formulated image: its structure remains, it will always be reachable and at times the negative elements will prevail; at other times the positive elements will prevail*²⁷ (Brandi, 1992a: 97).

In other words, the result of the choices that are made.

While this is the phenomenology of the artistic creation in general, things are not exactly the same for creation in architecture. Architecture, in fact as Diodato put it, “has no object”²⁸ (Brandi, 1992b: 154). Eftimio-Brandi has a response to this new problem:

*Art is image, and although I have resolutely affirmed that for every work of art the constitution of the object is preliminarily insurmountable, I certainly never intended to say that we were referring to a natural object, that could get into our consciousness just as it is, like a nail in the stomach. It is consciousness which has to adapt itself to the image and then takes the image as its symbol*²⁹ (Brandi, 1992b: 157).

This marks the start of the formulation of the image. So, if it is true that there is no object for architecture, things start from the necessity of resolving a problem, for example a shelter such as “in that need (...) you have no more and no less than a *schema*, which is not as yet a concept or an image. It is the nucleus of the cognitive substance which seeks above all to convert itself into figurativity”³⁰ (Brandi, 1992b: 157). Before the primitive shelter was built, Eftimio-Brandi continues, neither image nor concept existed; only an “imprecise intentionality”³¹ within consciousness, which “pushed from the inside, with no words”³² (Brandi, 1992b: 158).

The schema, or *pre-conceptual schema*³³ is situated outside of the process of artistic creation, although it participates in that process, and it makes it possible to generate different conformations and forms.

The architectural forms to which we are referring, therefore, are generated by the *schema*, reliable proof of a response to the requirements: they are there to build that world of objects which can also in their turn be constituted,³⁴ exactly like Morandi’s bottles, and become, through the formulation of the image, *astanza*. Returning to a theme which had been put

²⁷ Original quotation: “l’oggetto costituito, ossia un’immagine che non è affatto un duplicato dell’oggetto, ma in cui l’oggetto è sostanza conoscitiva e figuratività, a seconda dell’uso stesso che dell’immagine farà la coscienza. Ma tale dialetticità della costituzione di oggetto non si estingue nell’immagine formulata, ne rimane la struttura, che sarà sempre reperibile e in cui potranno a volta a volta prevalere di elementi negativi o quelli positivi”.

²⁸ Original quotation: “non ha oggetto”.

²⁹ Original quotation: “L’arte è immagine, e se io risolutamente ho affermato che preliminarmente insormontabile per ogni opera d’arte è la costituzione di oggetto, non ho certo mai inteso dire che si trattava di un oggetto naturale, che si introduceva tal quale nella coscienza come un chiodo nello stomaco. È la coscienza che si plasma a se stessa nell’immagine e assume allora l’immagine a suo simbolo”.

³⁰ Original quotation: “in quel bisogno (...) hai né più né meno che uno *schema*, il quale non è ancora concetto e non è ancora immagine. È il nucleo della sostanza conoscitiva la quale cerca prima di tutto di convertirsi in figuratività”.

³¹ Original quotation: “imprecisata intenzionalità”.

³² Original quotation: “premeva dall’interno, senza parole”.

³³ “The schema is the first selection made by the referent, and for that reason it is pre-conceptual” (Brandi, 1998: 38). Quoted original: “Lo schema è la prima selezione tratta dal referente, e proprio come tale è preconettuale”.

³⁴ “Given that the object, once considered in its phenomenal appearance, is animate or inanimate, whether a work of nature or a work of art, it has the same generic possibility of election” (Brandi, 1992a: 116). Quoted original: “In quanto all’oggetto, una volta considerato nella sua apparenza fenomenica, sia animato o inanimato, opera della natura o opera d’arte, ha una stessa generica possibilità d’elezione”.

aside, the intervention of “restoration should aim to re-establish the potential unity of the work of art, as long as this is possible without committing artistic or historic forgery, and without erasing every trace of the passage through time of the work of art”³⁵ (Brandi, 1963a: 17; Brandi, 1963b: 36; Brandi, 1977: 8).

This second axiom of Brandi’s theory (the first one claims that “only the material of the work of art is restored”³⁶) brings into play some of the questions at the base of the whole project of restoration, intended neither as a search for the origin, nor as an expression of fantasy.

“Unity” is a term, we should say it immediately, that “comes only «a posteriori», when the artwork is in the world and its reception occurs within a consciousness”³⁷ (Brandi, 1963a: 20). This means that neither the artist’s will nor the vicissitudes which might have modified or partialized the work are under discussion here. What counts is the way in which recognition comes about, or how the work is received, and for Brandi this reception is unitary. Unity can however be achieved in two ways: the unity of the whole or that of the total. Brandi assigns the work of art with the quality of wholeness, which does not derive from a sum of independent parts, but rather comes from the symbolic relation between the parts, to the “special attraction”³⁸ (Brandi, 1963a: 20) between the work of art and its fragments.³⁹ In this way, “even if it is physically fragmented”,⁴⁰ the work “will continue to exist as a potential whole in each of its fragments. This potential will be achieved in direct proportion to what has survived of the original artistic features on each fragment”⁴¹ (Brandi, 1963a: 22; Brandi, 2005: 57). Furthermore, in cases where the work “has been physically broken up, one will have to attempt to develop the original potential unity held within each fragment. This effort is proportional to the extent that the original form is still preserved within the fragments themselves”⁴² (Brandi, 1963a: 22). A further specificity regards the fact that the work of art does not possess an organic and functional unity which comes from the world of nature, since as *astanza*, it finds itself apart from the world, “closed within itself”⁴³ (Brandi, 1963a: 21). The example of the cat comes up here⁴⁴ (there is the example of the man with only one arm visible in the representation given in *Teoria del restauro*). The cat has two eyes, and it is of little importance whether they are different-colored or the same because if the cat is painted in profile, it has no eyes since “the painted image represents a cat only for its semantic value, limited due to the fact that the organic and functional unity, in which the cat has two eyes, has not been captured”⁴⁵ (Brandi, 1963a: 21). As clearly specified in “Il ristabilimento dell’unità

³⁵ Original quotation: “restauro deve mirare al ristabilimento dell’unità potenziale dell’opera d’arte, purché sia possibile raggiungere ciò senza commettere un falso artistico o un falso storico, e senza cancellare ogni traccia del passaggio dell’opera d’arte nel tempo”.

³⁶ Original quotation: “si restaura solo la materia dell’opera d’arte”.

³⁷ Original quotation: “si pone solo «a posteriori», quando l’opera è nel mondo e ne avviene la ricezione in una coscienza”.

³⁸ Original quotation: “speciale attrazione”.

³⁹ About this topic cf. Husserl, 1969: 73-101.

⁴⁰ Quoted original: “anche se fisicamente frantumata”.

⁴¹ Quoted original: “dovrà continuare a sussistere potenzialmente come un tutto in ciascuno dei suoi frammenti e questa potenzialità sarà esigibile in proporzione diretta alla traccia formale superstite nel frammento”.

⁴² Quoted original: “risultati divisa, si potrà cercare di sviluppare la potenziale unità originaria che ciascuno dei frammenti trattiene proporzionalmente alla sopravvivenza formale ancora recuperabile in essi”.

⁴³ Original quotation: “chiusa in sé”.

⁴⁴ Similar reasoning is found in Kant, who uses the example of a dog (Kant, 1975: 163-170). Viollet-le-duc also considers the formative role of drawing, in connection with a picture by a little boy called Jean: the picture is of a cat moving. Mr Mellinot distorts the drawing, and Mr Majorin/Viollet-le-Duc is made to say: “You cannot see, or better, like many others, you have always seen... with the eyes of one who cannot see. For you a cat is a four-legged feline, with a tail, whiskers and two mobile ears sticking out. If any part of this inventory is missing, for you it is no longer a cat” (Viollet-le Duc, 1992: 7).

⁴⁵ Original quotation: nell’immagine dipinta sta come gatto solo per un valore semantico limitatamente a quanto l’immagine ha prelevato non nella sua unità organico-funzionale per cui il gatto ha due occhi.

potenziale dell'opera d'arte" (and in an identical way in Brandi, 1963b: 43; Brandi, 1977: 15), in the image which the work of art formulates, our world of experience appears reduced only to the cognitive function within the figurativeness of the image – every postulate of organic integrity dissolves. "The image is really and only that which appears"⁴⁶ (Brandi, 1950b: 4). The potential unity and the unity, termed "intuitive", which is not organic and functional in the work of art, together constitute the guide for the project of restoration, that is to "regulate a praxis"⁴⁷ (Brandi, 1950b: 5) which, in carrying out the suggestions implicit in the fragments themselves, must adapt to both historical and aesthetic demands. "A number of principles will result from this, which although they are practical, can no longer be called empirical"⁴⁸ (Brandi, 1950b: 6) and these can be summarized as: close-up recognizability; the possibility of substituting material given that it is a support; and facilitation of future interventions.

However, there are cases which "either due to the extremely fragmentary state of the artwork, or to a prevalence for historical over aesthetic interest, the path chosen is not to complete anything"⁴⁹ (Brandi, 1963a: 23). There are lacunae for which an intervention, even "giving up the development of the residual figurativeness of the image"⁵⁰ (Brandi, 1963a: 23) is necessary to save the artwork from the "state in which the tradition of the years has left it"⁵¹ (Brandi, 1963a: 23). In my view what is of most importance does not appear so clearly in his other texts on restoration: it is here that Brandi claims that the problem of the lacunae "is posed like this, outside of the re-establishment of the potential unity of the image"⁵² (Brandi, 1963a: 23): it might be deduced that, since the object of restoration is the re-establishment of the potential unity of the artwork, and the theme of the lacuna is outside that object, this does not constitute a real action of "primary restoration".

That said, it is still necessary to understand how potential unity and intuitive unity can be made operative in the project of restoration.

For this, I believe it could be helpful to look to sources beyond Brandi for reference. In 1914, Ortega y Gasset, whom Brandi cited in *Segno e Immagine* on the theme of the dehumanisation of art (Brandi, 2009: 86), he wrote an interesting introduction to the publication of a collection of poems by Moreno Villa, entitled *El Pasajero*, where he discussed the function device of metaphor, using an example by the Catalan poet López Picó. The work of art is defined as "an object which reunites the double condition of being transparent and of making oneself transpire, rather than something other than oneself" (Ortega y Gasset, 2014: 167) and it is affirmed that "the aesthetic object and the metaphorical object are the same thing, or rather (...) the metaphor is the elemental aesthetic object, the beautiful cell" (Ortega y Gasset, 2014: 164). Starting from the metaphor "the cypress is like the spectre of a dead flame" Ortega y Gasset immediately takes away any doubt that a metaphor can simply be a kind of similarity; the metaphoric element, he explains, is not an assimilation of the real. On the contrary, the operation of the metaphor is

⁴⁶ Original quotation: "nell'immagine che l'opera d'arte formula, questo mondo dell'esperienza appare ridotto unicamente a funzione conoscitiva in seno alla figuratività dell'immagine, ogni postulato di integrità organica si dissolve. *L'immagine è veramente e solamente quello che appare*".

⁴⁷ Original quotation: "regolare una prassi".

⁴⁸ Original quotation: "Ne discenderanno alcuni principi che per essere pratici non potranno ormai dirsi empirici".

⁴⁹ Original quotation: "o per lo stato di frammentarietà estremo dell'opera, o per una prevalenza dell'interesse storico su quello estetico si preferisce non addvenire a completamento alcuno".

⁵⁰ Original quotation: "rinunciando a sviluppare la residua figuratività dell'immagine".

⁵¹ Original quotation: "stato in cui la tradizione degli anni l'ha consegnata".

⁵² Original quotation: "si pone così, al di fuori del ristabilimento dell'unità potenziale dell'immagine".

*the cancellation of things in what they are as real images. Hitting against each other, their hard scabs are broken and the internal material in its molten state, acquires the soft properties of plasma, which can take on new forms and structures. The cypress thing and the flame thing begin to flow and mutually transmit the ideal tendency of cypress and the ideal tendency of flame*⁵³ (Ortega y Gasset, 2014: 167).

A new object is born, a new “cypress that, with no absurdity, we can treat as flame”⁵⁴ (Ortega y Gasset, 2014: 168). Since Ortega y Gasset had already claimed that “we cannot make an object of our comprehension, and nothing can exist for us if it is not converted to image, concept, idea – I mean if it does not cease to be that which it is, and turn into a shadow or a schema of itself”⁵⁵ (Ortega y Gasset, 2014: 160). Within the metaphor the schemas clash; they manage to produce a new scheme and a new object while still maintaining their respective identities.

The work of art as Brandi sees it, the epiphany of the *astanza*, possesses a unity which is always potential because it is based on *fragranza*, and differs from it because, therefore, the potentiality is inscribed in the “furrow of nothing”⁵⁶ (Brandi, 1998: 87) which distinguishes it in the Derridian sense, that it within the presence-absence of its origin.⁵⁷ “The *difference* is inscribed in the *astanza* as presence-absence, for a *trace* that is only as much as it is not, but divides, detaches, affects: like presence, which does not refer to *ousia*. *Parousia* without *ousia*”⁵⁸ (Brandi, 1998: 72).

The re-establishment of the potential unity of the architectural work, therefore, cannot come about from form, which, as in any work of art, is enfolded within itself and unknowable even by its creator: “the work detaches itself from its creator, enclosed and perfect”⁵⁹ (Brandi, 1992a: 51). The project of restoration, then, can become workable if one begins from the schema that is to be the result of critical analysis, and therefore intended by the work. Brandi says that metaphor is the mechanism *par excellence* which makes it possible to trace things back to a schema: “that jolt which is produced in the listener when he hears or reads a metaphor is the jump backwards which is made when returning to the pre-conceptual schema, (...) it is a change of level”⁶⁰ (Brandi, 1998: 94). If this is so, then the character of the project should be that by which, as Ortega y Gasset would say, the two figures –in our case the work itself and the results of the restoration project– remain opaque to each other but at the same time can “see the image of the cypress through the image of a flame” (Ortega y Gasset, 2014: 167). After a long journey, it looks as if we can see the reconfigured theme of phenomenal transparency.

⁵³ Original quotation: “el aniquilamiento de las cosas en lo que son como imágenes reales. Al chocar una con otra rómpense sus rígidos caparazones y su materia interna, en estado fundente, adquiere una blandura de plasma, apto para recibir una nueva forma y estructura. La cosa ciprés y la cosa llama en tendencia ideal llama”.

⁵⁴ Original quotation: “ciprés a quien, sin absurdo, podemos tratar como a una llama”.

⁵⁵ Original quotation: “no podemos hacer objeto de nuestra comprensión, no puede existir para nosotros nada si no se convierte en imagen, en concepto, en idea, es decir, si no deja de ser lo que es, para transformarse en una sombra o esquema de sí mismo”.

⁵⁶ Original quotation: “solco di nulla”.

⁵⁷ About the influence of Jacques Derrida, cf. Carboni (2004: 69-78).

⁵⁸ Original quotation: “La *differenza* è *inscritta* nell’ *astanza* , come *presenza-assenza* , per una *traccia* che è solo in quanto non è, ma divide, stacca, incide: come *presenza* , quindi che non rimanda all’ *ousia* . *Parousia senza ousia* ”.

⁵⁹ Original quotation: “l’opera si stacca dal suo creatore, chiusa e perfetta”.

⁶⁰ Original quotation: “Lo scatto che si produce in chi ascolta quando oda o legga una metafora, è il salto indietro che si fa tornando allo schema preconettuale, (...): si cambia di livello”.

In this sense the restoration project brings metaphor into play and says “this is like that”, but also “this is not that” and so allows the work and its beholder to re-recognize the schemas and the schema. In order to give further indications for a possible praxis for a project, it must be said that, although it is true that the schema generates an infinite number of images, it does not generate them all. This reflection is clear in Brandi when he affirms that “there can be conflict between incompatible pre-conceptual schemas”⁶¹ (Brandi, 1998: 94); his example is the metaphor from Claudio Achillini (1574-1640) in his poem *A Luigi XIII dopo la presa della Roccella e la liberazione di Casale* which begins “Sweat, oh fires, to prepare metals” (Achillini, 1910: 54): “the pre-conceptual schema of the fire does not include anything that can sweat: a fire dries, desiccates, burns. So Achillini’s incongruence derives from the incompatibility of the schema of the fire with respect to that of sweat and fatigue: it is a question of incompatibility, not of unlikeliness”⁶² (Brandi, 1998: 94).

The relationship between the scientific disciplines and the humanities (and the possibility of founding a theory of restoration)

*A scientist is overtaken by another who follows him:
a poet is always literally insuperable.*⁶³
(Ortega y Gasset, 2014: 179)

The theme of the relationship between the scientific disciplines and the humanities is only apparently distant from the themes we have just been looking at. Restoration is an interesting area of dialectic for the two types of discipline, so long as we accept that criticism and aesthetics are part of the world of humanistic disciplines. It is clear how, if we take as an axiom the affirmation that “only the material of a work of art is restored”⁶⁴ (Brandi, 1963a: 17; Brandi, 1963b: 35; Brandi, 1977: 7; Brandi, 2005: 49), then this position leads to a crucial role for chemical and physical sciences (and also biology). The study of these disciplines and their applications were in fact the basis for the foundation of the *Regio Istituto Centrale del Restauro*. In Brandi’s report for the inauguration of the *Istituto*, he underlined that “subsidiary research which comes from chemistry and physics, like radiographical surveys, take nothing away from the expertise of the restorer and diminish none of the acumen of the critic: they provide aids which illuminate the activity of one and other”⁶⁵ (Brandi, 1941: 51). There is a continuity of this position throughout the writings of Brandi, and the founding aim of the whole theory was to “reach the concept of restoration by rigorous deduction of the very concept of art”⁶⁶ (Brandi, 1950a: 6):

It is an erroneous concept, an illusion linked to old philosophical empiricism, that restoration can be saved from the empiricism of false miracle-workers simply by relying on physics and chemistry, which are handmaidens of restoration and

⁶¹ Original quotation: “può esserci conflitto fra schemi preconettuali incompatibili”.

⁶² Original quotation: “nello schema preconettuale del fuoco non c’è che possa sudare, anzi asciugare, seccare, ardere. Perciò l’incongruenza dell’Achillini deriva dalla incompatibilità dello schema del fuoco rispetto a quelli del sudore e della fatica: non si fa questione di inverosimiglianza ma di incompatibilità”.

⁶³ Original quotation: “Un científico es superado por otro que le sigue: un poeta es siempre literalmente insuperable”.

⁶⁴ Original quotation: “si restaura solo la materia dell’opera d’arte”.

⁶⁵ Original quotation: “Le ricerche sussidiarie di chimica e di fisica, le ricognizioni radiografiche, non tolgono nulla alla perizia del restauratore e non diminuiscono l’acume del critico, ma costituiscono mezzi illuminanti all’attività dell’uno e dell’altro”.

⁶⁶ Original quotation: “giungere al concetto del restauro per rigorosa deduzione dal concetto stesso dell’arte”.

*not its master. Only by using ultraviolet rays and x-rays, macrophotography etc a non-empirical restoration cannot be achieved, if the restoration work is not guided precise critical knowledge*⁶⁷ (Brandi, 1954: 95).

To support this, he claims:

*Oscillations in practices, differences in methodology, do not represent an invalidation of the concept of restoration, but the elaboration of that concept through historical concreteness within the speculative process that cannot be stopped for every position which thought can assume. (...) We sustain that the actual practice of restoration must be rigorously deduced from the principle which makes it inseparable from Aesthetics. And here, if that deduction is not possible for all and if it is not completely mandatory, then it must in any case bring a narrowing of the angle of aperture, be comparable if not exactly equal and develop a method which is better than the medieval prescription book, the symbolic Taccuinum Sanitalis of the diseased work of art*⁶⁸ (Brandi, 1950a: 9).

A method, then, but not a manual of physical remedies to apply to a sick work of art; “if restoration merits the name”⁶⁹ he writes “it has to be something different from a medical or surgical procedure on the work of art, it can and must be more than that, because it is interpretation; it is a form of criticism”⁷⁰ (Brandi, 1954: 90). So science provides important support, without however losing sight of the fact that restoration exists for critical interpretation, which in turn has its foundation in the recognition of the work of art. And here I wish to underline the fact that Brandi rightly destroys that metaphor so common in architectural conservation where the building is a sick patient and the restorer is a doctor: restoration as medical treatment is a direct consequence of an analysis which regards only physical complaints in architecture: it belittles the area of study and completely loses its relationship with the kind of care connected to dwelling and building of which Martin Heidegger writes (Heidegger, 1991b; Heidegger, 2012).

Let’s return now to the relationship between restoration and the idea of art which “Il fondamento teorico del restauro” examines so precisely. The underpinning question is whether it is possible to have a theory of restoration, or whether instead “every restoration is only good for the era which justifies it and may be dreadful for the following period where things are seen differently”⁷¹ (Brandi, 1950a: 8). If restoration were to its practical work on a theory which is “transient, and therefore fatal for every philosophical system”⁷² (Brandi,

⁶⁷ Original quotation: “È concetto erroneo, illusione collegata a vieto empirismo filosofico, che si possa strappare il restauro all’empirismo dei falsi taumaturghi unicamente col sussidio della fisica e della chimica, che sono ancelle e non padrone del restauro. Per il fatto di usare raggi ultravioletti e raggi X, macrofotografia etc. non si riuscirà a fare un restauro non empirico, se l’attività di restauro non sia guidata da una conoscenza critica e precisa”.

⁶⁸ Original quotation: “le oscillazioni pratiche, le differenze metodologiche rappresentano non già l’invalidazione del concetto di restauro, ma la elaborazione del concetto attraverso la concretezza storica, nel processo speculativo che è inarrestabile per ogni posizione assunta dal pensiero. (...). Noi sosteniamo che la pratica stessa del restauro deve rigorosamente dedursi dal principio che lo pone inscindibile dall’Estetica. E qui, se la deduzione non potrà essere per tutti e per tutto tassativa, dovrà tuttavia portare a un restringimento dell’angolo di apertura, ottenere una equipollenza se non un’eguaglianza, con la elaborazione di un metodo che non sarà solo il medievale ricettario, il figurato *Taccuinum Sanitalis* dell’opera d’arte malata”.

⁶⁹ Original quotation: “se il restauro merita di essere chiamato restauro”.

⁷⁰ Original quotation: “e deve essere qualcosa di diverso da un intervento medico o chirurgico sull’opera d’arte, lo può e lo deve essere in quanto interpretazione, forma di critica”.

⁷¹ Original quotation: “che ogni restauro sia solo buono per l’epoca che lo giustifica e magari pessimo per la seguente che la pensi in modo diverso”.

⁷² Original quotation: “transeunte come è fatale per ogni sistema filosofico”.

1950a: 8), the result would be the “*theoretical impossibility of restoration*”⁷³ (Brandi, 1950a: 8) which would be reduced purely to practice. However, as demonstrated by the succession of critical readings which have been made over time, interventions for restoration have always been linked to the way the artwork is seen, even in simple acts like

*changing the roof tiles on a monument or relocating a statue to the height it was modeled for, we cannot fool ourselves that we can restrict our activity merely to practical work (...) even the smallest intervention reveals whether we see the work of art simply as an historical monument, or if instead it is only the artistry of the piece which moves us - or whether we take both these aspects into account, yet intend to give prevalence to the first or to the second; and finally, if this is the case, whether prevalence is given on the basis of personal taste or because of a deduction of the actual concept of art or of history*⁷⁴ (Brandi, 1950a: 5).

Therefore, “exactly because we recognize that thought cannot stop itself (...) we have the duty to continue to develop our concepts, unprejudiced by the changes which they could undergo in future speculations which have not yet been thought of”⁷⁵ (Brandi, 1950a: 8). So, Brandi’s theory of restoration does not depend upon the contingent theory of aesthetics, which has every right to change, but it is rather founded on the fact that restoration is inextricably linked to aesthetics. This is why it is possible to claim that “only the dissolution of the concept of art can invalidate or cancel the problem of restoration”⁷⁶ (Brandi, 1950a: 8). The recognition is the first restoration, when it picks out the artwork to be restored from among the other objects. And, Brandi continues “only the negation of the aesthetic character of the work of art can dissolve the concept of art”⁷⁷ (Brandi, 1950a: 9). This whole debate is notoriously complex and unresolved –the end of aesthetics, the death of art⁷⁸– and there is no doubt that the significance of the work of art and its extension needs to be redefined,⁷⁹ but this

⁷³ Original quotation: “*impossibilità teorica del restauro*”.

⁷⁴ Original quotation: “cambiare le tegole ad un monumento o ricollocare una statua all’altezza per cui era stata modellata, noi non possiamo illuderci di contenere la nostra attività nel mero campo della pratica (...) anche il minimo intervento, rivelerà se vediamo nell’opera d’arte un mero monumento storico, o se invece è l’artisticità sola dell’opera che ci muove o se, pur prospettandocela nei due aspetti, intendiamo dare una prevalenza al primo o al secondo; se infine, in questa ultima ipotesi, la prevalenza venga decisa sulla base di un gusto personale o per deduzione del concetto stesso dell’arte o della storia”.

⁷⁵ Original quotation: “proprio perché riconosciamo che il pensiero non si può fermare (...) noi abbiamo il dovere di continuare ad elaborare i nostri concetti senza pregiudizio del cambiamento che potranno subire nel futuro di una speculazione non ancora pensata”.

⁷⁶ Original quotation: “solo la dissoluzione del concetto dell’arte può invalidare o annullare il problema del restauro”.

⁷⁷ Original quotation: “solo con la negazione del carattere estetico dell’opera d’arte si può dissolvere il concetto dell’arte”.

⁷⁸ “To top the ludicrous situation, the system of contemporary art sells products with an «enshrinement of everything» which viceversa would require the cancellation of any distinction between art and life with the consequent disappearance of the artist himself along with his market. Artists who transform the events that occur into an aesthetic thing which can be sold come to the back door of the art market and bring in things which were declared unfit for the solemn portal of the aesthetic temple: that is the separation of art and life, (Pedretti, 2007: 53). Quoted original: “Per colmo del grottesco, il sistema dell’arte contemporanea smercia i prodotti di una «sacralizzazione del tutto» che richiederebbe viceversa di cancellare qualsiasi distinzione tra opera e vita con la conseguente sparizione dello stesso artista e del suo mercato. Gli artisti che trasformano le cose che accadono in cosa estetiche che si vendono reintroducono dalla porta di servizio mercantile dell’arte ciò che si proclama essere stato espulso dal solenne portale del tempio estetico: ossia, la separazione tra opera e vita”.

⁷⁹ One only has to recall what Giovanni Carbonara already claimed in *La reintegrazione dell’immagine*: “The impossibility and substantial misunderstanding - especially for architecture which would certainly be left behind methodologically - of a different theory for restoration of monuments and for other types of restoration...” (Carbonara, 1976: 151). Quoted original: “l’impossibilità e la sostanziale equivocità, specie per l’architettura che resterebbe di certo metodologicamente arretrata, di una differente teoria per il restauro monumentale e per le altre forme di restauro...”.

is exactly where it becomes important to read the theory of restoration in transparency and Brandi's theoretical reflections in general. These cannot be dismissed in favor of the presumed *contemporary* nature of thought⁸⁰ which considers previous assumptions as completely obsolete, like books on a shelf, whose only use is to look good.

On closer inspection, productive considerations so far have been facilitated by the growth of digital technologies, networks, flows, processes and developments. This still informs the debate to a great extent and has sustained most of those who would reject Brandi's theories. However, although we have gained much in multiplicity, in complexity, which are aspects we must now hold on to, all this has made us lose sight of the objects. It is not clear when the dialectic can end in the relationships between the various actors which include those who put a project into practice, whether it is a restoration or a new building. From my angle of vision, then, if there is no reflection on objects, then architecture and to a greater extent restoration cannot work, or at least they will not work well.

I would also like to add that Brandi's theory of restoration and especially his *Teoria del restauro* has too often been read and accused of being in some way rigidly axiomatic and perceptive. If we go back to the first edition of *Teoria del restauro* it is immediately clear that at the end of the book there was a set of plates that was not reproduced in subsequent editions. The thing that has always attracted my attention is the choice Brandi made to open this section by showing the "back of the thing": there is a plate of the back of Antonello da Messina's painting *Ecce Homo* (Figure 1), and its most famous side does not appear among the images that come after it in the book. And I like to think that this choice contains the sense of Brandi's theory: "The front is clear or illuminated, but no man yet knows what the back of things are made of –we limit ourselves only to seeing– nor does anyone know what the bottom of things are made of, where everything fluctuates" (Bloch, 1989: 184).

Like an opening: space (and objects)

From the start of this essay, I have left aside a theme that I see as central within the wide-ranging and complex work of Cesare Brandi: the theme of space. Brandi individuates and uses many types of space: different types of space, in fact, pertain to critical writings and to works of art. *Epochè* or reduction: the meaning of these terms goes beyond suspension, and includes notions of bracketing, enucleation of another space. A space, a "furrow of nothing" separates *flagranza* from *astanza*. Different types of space are necessary for an artwork or for a *lacuna*, this is also true for its restitution. A work of art includes spaces within itself, the space of the figure and of the background, for example. And, as we have seen, metaphor produces a continual movement back and forth between two spaces: the list could go on.

But the space which interests us most now is the special space of the work of art and especially of architecture.

For Brandi, the spatiality of the work of art, insofar as it is pure reality or *astanza*, possesses autonomy: "This spatiality manages then to insert itself in the physical space which is our own space – where we live – and it manages to persevere within that space, without however participating in it"⁸¹ (Brandi 1963b: 78; Brandi, 1977: 50).

⁸⁰ By way of example "In restoration, as in art, the last two centuries have seen important transformations; therefore, although it was useful at first, the idea by which restoration regards only or mainly works of art is no longer valid. A contemporary theory of restoration cannot accept such a limited perspective, which even afflicts many relatively recent contributions, like Brandi's *Theory of Restoration*" (Muñoz Viñas, 2017: 38). Quoted original: "Nel restauro, come in arte, gli ultimi due secoli hanno visto importanti trasformazioni; pertanto, pur provandosi utile in un primo momento, l'idea secondo cui il restauro riguarda solo o principalmente le opere d'arte è ormai sorpassata. Una teoria contemporanea del restauro non può accettare tale limite di prospettiva, che pure affligge molti contributi anche relativamente recenti, come la *Teoria del restauro* di Brandi". On this topic, see Carbonara (2018).

⁸¹ Original quotation: "Questa spazialità arriva allora a inserirsi nello spazio fisico che è il nostro stesso spazio in cui viviamo, e arriva a insistere in questo spazio, senza tuttavia parteciparne".

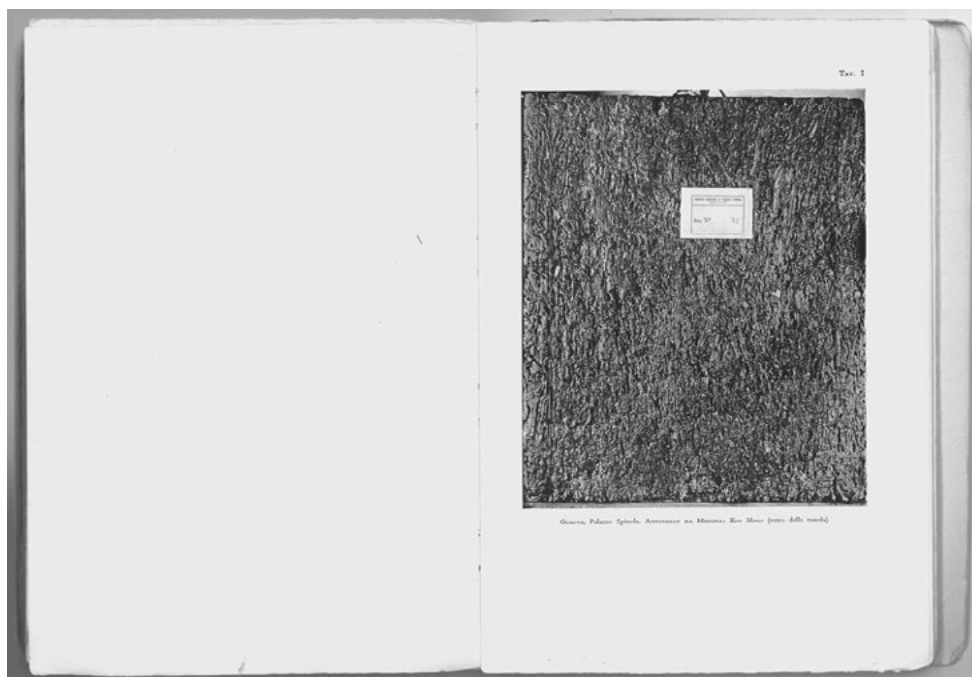


FIGURE 1. FIRST IMAGE IN THE "IMAGE" SECTION OF *TEORIA DEL RESTAURO*, 1963.

Image: Cesare Brandi (1963) *Teoria del Restauro*, Edizioni di Storia e Letteratura.

In *Teoria generale della critica*, Brandi then separates the treatment of architecture from other manifestations of optical *astanza* and this is because he finds it necessary to make a distinction: space in architecture is not "only the space in which the architectural piece is set and the space that it develops, but above all the opposition between this latter space, which has been called *spatiality*, and phenomenal space which is all around us and in which we are, so to say, immersed"⁸² (Brandi, 1998: 258). And in *Struttura e architettura* again:

*Architectural spatiality does not exist either outside architecture nor before architecture. The first notion which can derive from any architectural work is that its astanza is produced within the existential space, but the spatiality which the astanza offers does not coincide with the space it is contained within, nor with any geometrical conceptualization of space, even if spatiality is based on this conceptualization and contains it*⁸³ (Brandi, 1975: 49).

This spatiality-space opposition that is so important recalls some of Heidegger's reflections, especially where in *The origin of the work of art* he introduces the theme of the Greek temple and its significant role:

A building, a Greek temple, reproduces nothing. It rises simply in the midst of a steep valley. (...) Erect, it rests on a base of rock. The temple's resting brings out the darkness that is in the support, firm but not built. There, the building

⁸² Original quotation: "solo lo spazio in cui si accampa l'opera architettonica e quello che sviluppa, ma soprattutto l'opposizione tra questo ultimo spazio, che si è chiamato *spazialità*, e lo spazio fenomenico che ci circonda e in cui siamo, per così dire, immersi".

⁸³ Original quotation: "La spazialità architettonica non esiste né fuori dell'architettura né prima dell'architettura. La prima nozione che si ricava da qualsiasi opera di architettura, è che la sua *astanza* si produce entro lo spazio esistenziale, ma che la spazialità che la *astanza* offre non coincide con lo spazio in cui è contenuta, e neppure con una qualsiasi concettualizzazione geometrica dello spazio, anche se su questa concettualizzazione si basa e la contenga".

withstands the storm which strikes it, revealing violence. The splendor and luminosity of the stone, which seems to receive it as a gift from the sun, make the light of day appear, the immensity of the sky, the darkness of the night. Its firm outline makes visible the invisible region of the air. The solidity of the building works as a contrast to the movement of the waves revealing its impetus with its unchanging calm. The tree and the grass, the eagle and the bull, the serpent and the cricket thus come into relief, their figure becomes evident and they reveal themselves for what they are. This coming out and this emerging as themselves and together is what the Greeks originally called Φύσις. It illuminates at once that on which and in which man founds his dwelling. We call it Earth. (...). Erect on the rock, the temple opens a world and at the same time leads it back to the Earth, which only then reveals itself as the place of birth. (...). Standing there erect, the temple confers things with their features and gives people the vision of themselves (Heidegger, 1968: 27-28).

For Heidegger, the temple reveals something else, beyond the built thing and the opening of a world, an excess, on which and in which man founds his dwelling: the Earth, a thing which manifests itself as the unbuilt, which hides-and-protects, something discovered which opens and illuminates at the same time it brings darkness and hiddenness. It is important to underline that the heaviness of rock, like the flexibility of wood, namely the material from which a building is formed, cannot be captured using scales or with calculations: all we *can* capture is their impenetrability, their retreat from any attempt at scientific determination. This, together with the trace of the Earth, is what the artwork conserves, hiding it - and uncovering. *Building dwelling thinking* (Heidegger, 1991b: 96-108), with a few important variations, re-proposes the same theme, with the celebrated example of the bridge. Here building means "building things", where "things" means safekeeping of the being of the Fourfold, heaven, earth, divine beings and mortals. In this example the bridge continues the function of uncovering which architectures have, and it makes the banks of the river appear and with them the territories behind, it brings closer the river, the banks, the territories; the bridge, as a thing, reunites the Fourfold. However, that which the bridge determines is the place (*Ort*), which did not exist before it; there are spaces (*Stellen*)⁸⁴, therefore, which become places by virtue of the bridge. This is a new reflection with respect to the example of the temple, and it shifts attention away from the birth of the historical world and towards the Earth revealing-and-closing itself, but on the foundation of place through architecture which is remembrance.

In Brandi, the spatiality-space opposition is important for painting and sculpture too, which also create their own space – like Heidegger's temple and bridge. However, rather than simply insisting on them, he assumes a determining role for architecture: it possesses not only an outside – it also has an inside: "it is not an impenetrable block"⁸⁵ (Brandi, 1998: 259).

⁸⁴ The idea that there is not only one continuous space, but a set of spaces, is present in Brandi's writings: "space on stage is not the same as space in the stalls and the curtain codifies this discontinuity. The space of a person on the banks is not the same as that of a swimmer. We have no access to the space of the birds. From these various standpoints, what we can gather is an implicit recognition of contiguous spatial areas: it is *as if* they emanate from an object or a person, even from an action (...). For this reason, the pertinent spatial area is configured not from the outside of the object, but from the inside of the object to the outside: it is an invisible stain which the object develops and which can enter into conflict with other spatial areas" (Brandi, 1998: 239). Original quotation: "lo spazio scenico non è lo stesso della platea e il sipario codifica questa discontinuità. Lo spazio di chi sta sulla riva non è lo stesso di quello del nuotatore. Lo spazio degli uccelli è inaccessibile a noi. Da questi vari traguardi quello che si ricava è un implicito riconoscimento di aree spaziali contigue, che sono *come* emanate da un oggetto o da una persona, infine dallo svolgersi di un'azione (...). Per questa ragione l'area spaziale pertinente viene a configurarsi non dall'esterno all'oggetto, ma dall'interno dell'oggetto all'esterno; è un alone invisibile che l'oggetto sviluppa e che può entrare in conflitto con altre aree spaziali".

⁸⁵ Original quotation: "non è un blocco impenetrabile".

The difference between a cave and Saint Peter's, Brandi explains, does not so much regard the fact that both have an inside and an outside: it is the fact that the inside and outside of the cave are purely *phenomenal*. His hypothesis is that for architecture, the inside and outside "are inextricably connected while remaining analyzable"⁸⁶ (Brandi, 1998: 259). In the phenomenal world, the inextricableness of inside and outside is not an obligation, but for architecture "it follows from the inextricableness of inside and outside that there is no possibility that an inside may not exist: if there were no inside then there would be no phenomenal spatiality-space opposition"⁸⁷ (Brandi, 1998: 260). Brandi claims this position is inspired by the process of perception, and he refutes the scientific hypocrisy of an axiomatic method. For architecture "the most noticeable thing is that it transforms natural space and seems to contain that space within it, but not in the same way as a plant or a mountain"⁸⁸ (Brandi, 1998: 260). It is already clear that the difference comes from its being made by human hands, although this in itself is not enough, because the same could be said of a balloon.

The spatiality of architecture, rather, "that which is realized in a given figurativeness, does not come to the construction from the outside because it is a function of its own structure"⁸⁹ (Brandi 1963b: 105; Brandi, 1977: 77). But architecture does not get its structure only from the inextricable bond of inside and outside: it comes from the necessity that "at every moment the form of architecture is both external and internal to itself and one cannot penetrate the form, but in fact the form is form-which-is-penetrated, and cannot be any other way"⁹⁰ (Brandi, 1992b: 263). The internal nature of an outside is not the phenomenal internal nature; "outside and inside, the form must create an internal spatiality untouched by natural space, and therefore *inside and outside are none other than the very dimensions of the spatiality of architecture*, as opposed to the real dimensions of existential space and the mental or supposed dimensions of the space of physics"⁹¹ (Brandi, 1992b: 272-273).

The internal nature of the external and the external nature of the internal define inside and outside as objects, although they remain inextricable within the inside-outside bond. They also assume an operative independence: the reference to the cupola of St Peter's is interesting – the fact that it is made with a double shell, each with an *intrados* and *extrados*– because it is not in fact true (and Brandi would certainly be aware of this) that to build a cupola, a double structure is always necessary: here it seems he is trying to provide an image to illustrate the complex concept of the internal nature of the external and the external nature of the internal. Once again, reference can be made to Heidegger who affirms that "strictly speaking, one can never speak of "touching," (...) because the seat cannot in principle touch the wall, even if the space between them were equal to zero" (Heidegger, 2012: 86). This is theme of the "«internity» of one to the other of forms to hand" (Heidegger, 2012: 87) and the "indissoluble co-presence" of internal and external which Brandi writes of in *Eliante*.

⁸⁶ Original quotation: "si configurino indissolubili pur se analizzabili".

⁸⁷ Original quotation: "di una indissolubilità di interno-esterno, non si dà alternativa che possa o non possa esserci un interno: se non vi sia l'interno non si produrrà l'opposizione di spazialità-spazio fenomenico".

⁸⁸ Original quotation: "il primo rilievo che si pone è di qualcosa che trasforma lo spazio naturale costituentesi all'osservazione come contenuta in quello spazio, ma non allo stesso modo di una pianta o di una montagna".

⁸⁹ Original quotation: "che si realizza in una data figuratività, non viene all'opera dall'esterno ma è funzione della sua stessa struttura".

⁹⁰ Original quotation: in ogni suo momento la forma dell'architettura sia al tempo stesso esterna e interna a se stessa e non che si possa penetrare nella forma, ma proprio la forma si ponga come forma-che-si-penetra, né possa darsi in altro modo che così".

⁹¹ Original quotation: "nell'esterno e nell'interno, si deve realizzare, per la forma, una spazialità indenne dallo spazio naturale, e dunque, *interno ed esterno, non sono altro che le proprie dimensioni della spazialità dell'architettura*, di contro alle dimensioni reali dello spazio esistenziale, e a quelle *mentali* o *supposite* dello spazio della fisica".

And so, following Brandi's analysis of architecture, what is the real "object" of intervention for restoration? How many "objects" make up the work, separated by their insides and outsides? And again, according to Brandi, how many "spaces" do we need to recognize these objects and work on them?

These issues fit in with reflections by the philosopher Graham Harman who teaches and conducts philosophical research at Southern California Institute of Architecture, Los Angeles⁹². He is one of the principal exponents of the speculative realism movement, in its particular acceptance of *Object Oriented Ontology* (OOO), which he proposes. It is not my intention to go too far into the problems Harman raises, but simply to show that many of them, having roots in the philosophy of Husserl and Heidegger, provide interesting potential lines of flight to the work of Cesare Brandi. And so, I shall leave it Harman to shed a possible new light:

As is always the case in an ancient discipline like philosophy, not all of the ideas of OOO are new, though they are deployed in new combinations and applied to subjects philosophers have often neglected. Some of the basic principles of OOO, to be visited in detail in the coming chapters, are as follows: (1) All objects must be given equal attention, whether they be human, non-human, natural, cultural, real or fictional. (2) Objects are not identical with their properties, but have a tense relationship with those properties, and this very tension is responsible for all of the change that occurs in the world. (3) Objects come in just two kinds: real objects exist whether or not they currently affect anything else, while sensual objects exist only in relation to some real object. (4) Real objects cannot relate to one another directly, but only indirectly, by means of a sensual object. (5) The properties of objects also come in just two kinds: again, real and sensual. (6) These two kinds of objects and two kinds of qualities lead to four basic permutations, which OOO treats as the root of time and space, as well as two closely related terms known as essence and eidos. (7) Finally, OOO holds that philosophy generally has a closer relationship with aesthetics than with mathematics or natural science (Harman, 2017: 9).

*

⁹² Cf. Gannon (2015: 73-94) and Harman (2011).

References

- Achillini, Claudio (1910) "Poesia XIV. A Luigi XIII dopo la presa della Roccella e la liberazione di Casale", in: Benedetto Croce (a cura di), *Lirici marinisti*, Gius. Laterza e Figli, Bari, p. 54.
- Argan, Giulio Carlo (1981) "L'Estetica di Cesare Brandi, antologia critica", a cura di Vittorio Rubiu, *Storia dell'Arte* (43): 291-308.
- Bloch, Ernst (1989) [1930] *Tracce*, Coliseum, Milano.
- Brandi, Cesare (1941) "L'inaugurazione del R. Istituto Centrale del Restauro", *Le Arti* (1): 48-54.
- Brandi, Cesare (1949) "Restauro", in: *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere e Arti, II, Appendice, 1938-1948*, Roma, pp. 698-701.
- Brandi, Cesare (1950a) "Il fondamento teorico del restauro", *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* (1): 5-12.
- Brandi, Cesare (1950b) "Il ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera d'arte", *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* (2): 3-9.
- Brandi, Cesare (1952) "Il restauro dell'opera d'arte secondo l'istanza della storicità", *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* (11-12): 115-119.
- Brandi, Cesare (1953) "Il restauro dell'opera d'arte secondo l'istanza estetica dell'artisticità", *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* (13): 3-8.
- Brandi, Cesare (1954) "Il restauro e l'interpretazione dell'opera d'arte", *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia*, Serie II, 23 (1-2): 90-100.
- Brandi, Cesare (1956) "Cosa debba intendersi per restauro preventivo", *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* (27-28): 87-92.
- Brandi, Cesare (1962) *Elicon I. Carmine o della pittura*, Giulio Einaudi Editore, Torino.
- Brandi, Cesare (1963a) "Restauro", in: *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. XI, Sansoni, Firenze, pp. 322-332.
- Brandi, Cesare (1963b) *Teoria del Restauro. Lezioni raccolte da L. Vlad Borrelli, J. Raspi Serra, G. Urbani, con bibliografia generale dell'autore*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- Brandi, Cesare (1975) *Struttura e architettura*, Giulio Einaudi Editore, Torino.
- Brandi, Cesare (1977) *Teoria del restauro*, Giulio Einaudi Editore, Torino.
- Brandi, Cesare (1992a) *Elicon I. Carmine o della pittura*, Prefazione di Luigi Russo, Editori Riuniti, Roma.
- Brandi, Cesare (1992b) *Elicon III-IV. Arcadio o della scultura. Eliante o dell'Architettura*, prefazione di Paolo D'Angelo, Editori Riuniti, Roma 1992b.
- Brandi, Cesare (1998) *Teoria generale della critica*, a cura di Massimo Carboni, Editori Riuniti, Roma.
- Brandi, Cesare (2009) *Segno e immagine*, a cura di Luigi Russo, postfazione di Paolo D'Angelo, Aesthetica Edizioni, Palermo.
- Carbonara, Giovanni (1976) *La reintegrazione dell'immagine. Problemi di restauro dei monumenti*, Bulzoni Editore, Roma.
- Carbonara, Giovanni (2018) "E proprio necessaria una 'nuova teoria' del restauro? Considerazioni sul volume di Salvador Muñoz Viñas. Is a new conservation theory really necessary? Some observations on Salvador Muñoz Viñas 'book'", *Opus* (2): 163-180.
- Carboni, Massimo (2004) *Cesare Brandi. Teoria e esperienza dell'arte*, Jaca Book, Milano.
- D'Angelo, Paolo (2006) *Cesare Brandi. Critica e filosofia*, Quodlibet, Modena.
- Gannon, Todd, Graham Harman, David Ruy and Tom Wiscombe (2015) "The object turn: a conversation", *Log* (33): 73-94.
- Harman, Graham (2011) *The quadruple object*, Zero Books, Winchester, Washington DC.
- Harman, Graham (2017) *Object-Oriented Ontology: A new theory of everything*, Penguin Random House UK, London.
- Heidegger, Martin (1927) *Sein und Zeit*, Max Niemeyer, Halle.
- Heidegger, Martin (1936) "Der Ursprung des Kunstwerks", in: *Holzwege (1935-1946)*, GA, Bd. 5, hrsg. von F. W. von Herrmann, Klostermann, Frankfurt am Main.

- Heidegger, Martin (1968) "L'origine dell'opera d'arte", in: Martin Heidegger, *Sentieri interrotti*, a cura di P. Chiodi (1936) "Der Ursprung des Kunstwerks" in Martin Heidegger, *Holzwege*, Firenze, La Nuova Italia.
- Heidegger, Martin (1954) "Bauen Wohnen Denken", in: *Vorträge und Aufsätze*, Verlag Günther Neske, Pfullingen.
- Heidegger, Martin (1968) "L'origine dell'opera d'arte", in: Martin Heidegger, *Sentieri interrotti*, a cura di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze.
- Heidegger, Martin (1991a) "Che cosa significa pensare?", in: Martin Heidegger, *Saggi e discorsi*, a cura di G. Vattimo (1 ed. 1954, "Was heißt Denken?", in: Martin Heidegger, *Vorträge und Aufsätze*, Verlag Günther Neske, Pfullingen), Mursia, Milano, pp. 85-95.
- Heidegger, Martin (2012) *Essere e tempo*, Mondadori, Milano.
- Heidegger, Martin (2015) *Construir habitar pensar, Bauen Wohnen Denken*, La Oficina Ediciones, Madrid.
- Husserl, Edmund (1950) *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*, M. Nijhoff, Den Haag.
- Husserl, Edmund (1969) *Meditazioni cartesiane e i discorsi parigini*, Valentino Bompiani, Milano.
- Kant, Immanuel (1787) *Kritik der reinen Vernunft*, J. F. Hartknoch, Riga.
- Kant, Immanuel (1975) *Critica della ragion pura*, Laterza, Roma/Bari.
- Kepes, Gyorgy (1969) [1944] *Language of vision*, Paul Theobald and Co., Chicago.
- Muñoz Viñas, Salvador (2003) *Teoría contemporánea de la restauración*, Ed. Síntesis, Madrid.
- Muñoz Viñas, Salvador (2017) *Teoría contemporánea del restauro*, Castelvecchi, Roma.
- Ortega y Gasset, José (2014) [1925] *La deshumanización del arte*, Revista de Occidente en Alianza Editorial, Madrid.
- Pedretti, Bruno (2007) *La forma dell'incompiuto. Quaderno, abbozzo e frammento come opera del moderno*, De Agostini, Novara.
- Rowe, Colin e Robert Slutzky (1963) "Transparency: literal and phenomenal", *Perspecta* (8): 45-54.
- Viollet-le-Duc, Eugène Emmanuel (1897) *Histoire d'un dessinateur. Comment on apprend à dessiner*, Hetzel e c., Paris.
- Viollet-le-Duc, Eugène Emmanuel (1992) *Storia di un disegnatore. Come si impara a disegnare*, Introduzione di Fiorenzo Bertan, Cavallino, Venezia.



ROBERTO RAMÍREZ



ROBERTO RAMÍREZ

Egresado de la Licenciatura en Restauración de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía *Manuel del Castillo Negrete* (ENCRyM), y egresado de la Licenciatura en Estudios Latinoamericanos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Restaurador en el Departamento de Restauración del Instituto Nacional de Antropología e Historia, de 1975 a 1978. Coordinador académico de la Licenciatura en Restauración de bienes muebles de la ENCRyM, de 1983 a 1992. De 1993 a la fecha se ha desempeñado como restaurador privado, habiendo coordinado y participado en la realización, entre otras, de las siguientes obras de restauración: Cinco pinturas murales exteriores de David Alfaro Siqueiros, que forman parte del Polyforum Cultural Siqueiros. Seis pinturas monumentales al óleo (siglo XIX), de la Antigua Basílica de Santa María de Guadalupe. El bajorrelieve tallado en piedra del Templo de la Cruz, en Palenque. El mueble artístico (conjuntos escultóricos, fachadas ornamentales y estructura) del órgano del Evangelio (siglo XVIII) de la Catedral de la Ciudad de México.

Portada interior: ANTIGUA BASÍLICA DE GUADALUPE, 1885. Ciudad de México.

Imagen: Domino público.

Sobre “La inserción de lo nuevo en lo viejo” de Cesare Brandi en un monumento mexicano

ROBERTO RAMÍREZ

Resumen

Con base en el caso de la conversión del Panteón romano a la iglesia de Santa María ad Martyres, referido en el ensayo “La inserción de lo nuevo en lo viejo” de Cesare Brandi, en este breve ensayo se revisa la conversión de la Basílica de Santa María de Guadalupe a Templo Expiatorio a Cristo Rey, y la propuesta de inserción de un Manifestador Eucarístico Monumental.

Palabras clave: Inserción, conversión, conciencia histórica del monumento.

El Panteón y sus modificaciones

En el ensayo “La inserción de lo nuevo en lo viejo”, Cesare Brandi ilustra una parte de su reflexión con un caso muy interesante: el edificio del Panteón que fue construido en Roma por el emperador Adriano en el siglo II. La singularidad de este monumento radica en que su cúpula fue una innovadora solución constructiva y la composición del conjunto edilicio, una acertada combinación de espacios y belleza arquitectónica. Fue además el primer edificio clásico transformado en iglesia en el año 608; es decir, el antiguo templo “dedicado a todos los dioses de Roma”, se convirtió en la iglesia de *Santa Maria ad martyres*, dedicado a los mártires cristianos de las persecuciones. Y más aún: el Panteón fue considerado por Gian Lorenzo Bernini como “el más perfecto de los monumentos clásicos” (Brandi, 2019: 61); tanto así, que en él se inspiró para diseñar la iglesia de Santa María Assunta, en Ariccia.

No obstante la admiración de Bernini por este edificio, a mediados del siglo XVII le agregó dos campanarios a los lados del frontón. Una decisión incomprensible, que la opinión popular reprobó, llamando a los campanarios “orejas de asno”.

Así critica Brandi ese hecho: “[Bernini] reinventó el Panteón en la espacialidad barroca, lo desenmarañaba plásticamente en aquellas directivas espaciales que sólo su imaginación veía implícitas, donde no estaban en absoluto implícitas” (Brandi, 2019: 61). Sin embargo, lo explica de esta manera:

Bernini aún no aceptaba considerar al Panteón como un monumento por así decir “a puerta cerrada”, que sólo debía conservarse sin más. A partir del siglo VII, cuando se convirtió en Santa María ad Martyres, conservar el Panteón significó activarlo o reinsertarlo en la conciencia religiosa de la época y, sólo



EL PANTEÓN ROMANO. *Imagen: Dominio público.*



IGLESIA SANTA MARÍA DES MARTYRES CON CAMPANARIOS, CA. 1760. *Imagen: Dominio público.*

así, podría conservarse, pero no conservarse como un ídolo inmutable, porque la conciencia histórica del monumento como testimonio Intangible [intocable] aún no había nacido (Brandi, 2019: 61).

En la última década del siglo XIX se eliminaron los dos campanarios agregados un siglo y medio antes, lo cual motiva en Brandi este comentario: “si eliminamos las orejas del Panteón, modificamos para siempre el texto histórico de una obra, incluso si es para volver a la lección original”.

Y entonces, corresponde preguntar: ¿desde cuándo surge la conciencia histórica del monumento como testimonio intocable?

De hecho, la consideración histórica del monumento en sí y por sí es una conquista bastante reciente, y es una conquista que se debe al gran historicismo del siglo XIX. En el momento mismo en que el impulso vital del arte renacentista se extinguía en la morgue neoclásica, surgía la actitud de mirar el pasado, ya no como una fuente de inspiración, sino como una ciencia (Brandi, 2019: 61).

Esta conciencia histórica del monumento, una vez adquirida en nuestra civilización, ya no puede ser invalidada. Precisamente porque no es una apreciación transitoria, sino una forma de planteamiento científico de la conciencia hacia el monumento (Brandi, 2019: 63).

De tal modo, las nuevas inserciones sólo serán posibles en tanto sean “necesarias para la estática de la obra o para una continuidad de lectura del texto figurativo” (Brandi, 2019: 60).

La Basílica de Santa María de Guadalupe

A la luz de las reflexiones de Brandi acerca de la inserción de lo nuevo en lo viejo, propongo revisar un proyecto de inserción en la Antigua Basílica de Santa María de Guadalupe, al cambiar su advocación a Templo Expiatorio de Cristo Rey.

La historia de la Antigua Basílica de Guadalupe es de una gran riqueza, pero para los fines de este texto, me concentraré en los datos directamente pertinentes. La Basílica fue el cuarto templo que albergó la imagen sagrada de Santa María de Guadalupe; se terminó de construir en 1709, a una corta distancia de donde, según la narración de Antonio Valeriano en el llamado *Nican mopohua*, tuvieron lugar las apariciones de la Virgen de Guadalupe. A diferencia de las tres capillas anteriores, el Santuario de Guadalupe es un edificio monumental, cuya construcción obedeció a la importancia que su culto había adquirido tanto para los católicos mexicanos como para la jerarquía eclesiástica.

Si bien el inmueble permaneció sin mayores cambios hasta la segunda década del siglo XX, época en la que se construyó una sección en el norte con la finalidad de ampliar el recinto para las celebraciones del cuarto centenario de las apariciones, la disposición del interior y los numerosos bienes que contiene el templo fueron cambiando continuamente, siempre con dos propósitos: por supuesto el de enriquecerlo, pero, sobre todo, para crear obras de arte directamente alusivas a la maríofanía y al culto guadalupano.

De estas últimas destaco el altar de mármol realizado ex profeso para enmarcar la imagen de Santa María de Guadalupe, flanqueada por las esculturas de Juan Diego (ahora san Juan Diego), el indio portador de la venerada imagen, y de fray Juan de Zumárraga, obispo testigo de una de las apariciones. El altar está rematado por los ángeles portantes de la corona que se le impuso a la imagen en 1895.



ALTAR DE LA IMAGEN DE SANTA MARÍA DE GUADALUPE.
Imagen: Sergio Alemán Escamilla.

Muy significativas también son las seis pinturas de gran formato que cubren los paños oriente y poniente del interior del templo —“naves revestidas de historia”, les llama Jaime Cuadriello—, que representan estos temas: “La conversión de los indios”, tutelada por la imagen guadalupana; “El primer milagro” de la Virgen de Guadalupe; “Las informaciones de 1666”, cuando los indígenas de Cuauhtitlán exponen ante Antonio de Gama y los tres jueces los testimonios orales sobre Juan Diego y el acontecimiento guadalupano (Cuadriello, 2003: 171); “La jura del patronato” del cabildo de la ciudad ante el arzobispo virrey, con una imagen de la guadalupana nuevamente “presidiendo” la escena; “La proclamación pontificia del patronato”, cuando el padre procurador Juan Francisco López presenta ante el papa Benedicto XIV la copia de la imagen guadalupana, pintada por Miguel Cabrera, y el pontífice exclama *Non fecit taliter omni nationi*; y finalmente, “La entrega del breve pontificio”, por el que el papa León XIII autoriza coronar en su nombre la imagen de Santa María de Guadalupe.



PINTURA "LA CONVERSIÓN
DE LOS INDIOS" DE FELIPE S.
GUTIÉRREZ, 1894 .

Imagen: Roberto Ramírez Vega.



PINTURA "EL PRIMER MILAGRO"
DE GONZALO CARRASCO, 1895.

Imagen: Roberto Ramírez Vega.

Hay muchos otros elementos en la basílica, incluyendo el mural de mosaico veneciano de la cúpula gallonada central, en donde se alternan representaciones de la Virgen de Guadalupe presidiendo la evangelización con la Basílica a sus pies, y con escenas de ángeles sobrevolando paisajes mexicanos.



MURAL DE MOSAICO DE LA CÚPULA PRINCIPAL.

Imagen: ©Antonio Pompa y Pompa (1938). Álbum del IV Centenario Guadalupano, Editorial Cultura México.

En suma, era el templo construido a Santa María de Guadalupe, pero además el que, paulatinamente, incorporaba importantes obras artísticas directamente alusivas a ella.

Pero aquí entra en juego un factor que pone en riesgo la estabilidad estructural del monumento. El Santuario de Guadalupe fue construido a orillas de lo que fue el lago de Guadalupe, en 1709. El Convento de las Capuchinas, construido a unos metros del costado oriente de la ya entonces Colegiata de Guadalupe, se terminó en 1797. Desde entonces, la combinación del peso del convento y el subsuelo fangoso de la zona, ha afectado a la Basílica, causando agrietamientos constantes en sus muros y bóvedas, así como el hundimiento diferencial de sus cimientos, que alcanzó 3.80 metros en el lado sur.

Ante esta grave situación, las autoridades civiles y eclesiásticas decidieron construir una nueva basílica, y detener el hundimiento del edificio de la antigua con pilotes de control. En 1976 se concluye la construcción de la nueva basílica y se traslada a ella la imagen de la Virgen de Guadalupe. La Antigua Basílica se cierra y al poco tiempo comienzan los trabajos para detener su colapso, en lo que fue un lento proceso para revertir su hundimiento. En el año 2000 se reabre la Antigua Basílica a los usuarios, pero ahora con la advocación de Templo Expiatorio a Cristo Rey, destinado a la oración.

Después de esta breve exposición de los antecedentes, quiero plantear el problema; comienzo regresando al ejemplo del Panteón romano.

1. ¿Un templo creado para rendir culto a los dioses romanos puede adaptarse para un culto distinto, como es el cristiano? Siguiendo la proposición de Brandi en el sentido de que “a partir del siglo VII, cuando se convirtió en Santa María ad Martyres, conservar el Panteón significó activarlo o reinsertarlo en la conciencia religiosa de la época”, este caso lo ejemplifica con claridad. En él parece no existir contradicción; aún más, al dedicarlo a los mártires que la persecución romana perpetró contra los cristianos, parecería simbolizar el triunfo de la fe cristiana sobre el paganismo.

Ahora bien, en cuanto al diseño arquitectónico interior de la rotonda, los nichos destinados a las esculturas de los dioses romanos simplemente fueron ocupados por las imágenes de la devoción cristiana, sin que esto significara una situación forzada.

Paradójicamente, el único cambio hecho a este monumento que resultó ser un forzado pegote arquitectónico, una intrusión, fue la colocación de los campanarios en el frontón, tal vez con la intención de dotarlo de un componente característico de los templos católicos desde la época románica. Pero Brandi no reprueba esta inserción: “la conciencia histórica del monumento como testimonio intangible [intocable] aún no había nacido” (Brandi, 2019: 61).

2. Convencido de que el caso de la Antigua Basílica de Santa María de Guadalupe, convertida en Templo Expiatorio de Cristo Rey, que he traído a cuento, no es semejante al del Panteón romano convertido en la iglesia de Santa María ad Martyres, quiero contrastar entre ellos dos de los aspectos arriba mencionados.

Advocación

El cambio de advocación de un patrono a otro, en un templo católico, no debería significar ninguna dificultad, salvo en lo concerniente a la devoción de los feligreses y a los usos y las costumbres de ella derivados. Pero éste es un aspecto que me permito obviar.

El asunto que quiero poner sobre la mesa es: ¿un templo construido ex profeso para la veneración de una imagen y cuya segunda historicidad es consustancial a esa devoción, puede cambiar de advocación porque la imagen venerada se ha destinado a un nuevo templo?

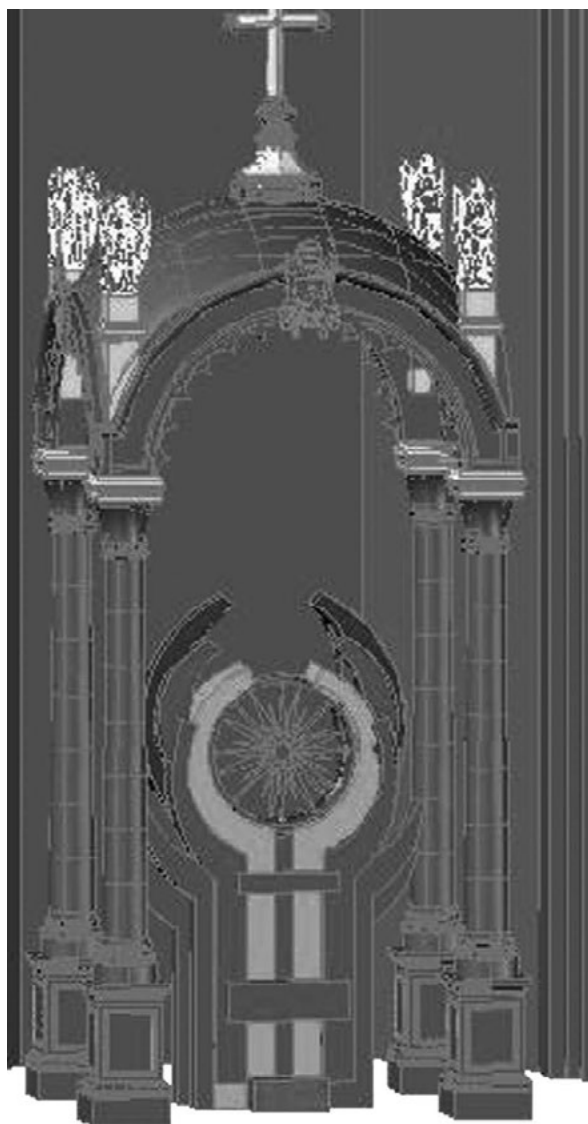
Desde el punto de vista de la prelatura episcopal, parece no haber dudas. El problema para “la conciencia histórica del monumento” es que nos quedamos con un templo que, desde su propia creación arquitectónica hasta sus obras artísticas, exteriores e interiores que lo han configurado históricamente, alude a una imagen que ya no está, a un vacío.

Inserción

Precisamente para materializar la advocación del Templo Expiatorio de Cristo Rey, así como para llenar ese vacío, se propuso sustituir el altar de la imagen de Santa María de Guadalupe —una de las obras más alusivas a esta devoción—, por un Manifestador Eucarístico Monumental, diseñado por fray Gabriel Chávez de la Mora, el arquitecto y artista más creativo de obras religiosas contemporáneas en México. En la justificación se afirma:

Las consideraciones tomadas para determinar la conveniencia de un “Manifestador Eucarístico Monumental” son de orden litúrgico y funcional, pues destacan la centralidad de Jesús Eucaristía, a quien ahora está dedicado el Templo Expiatorio a Cristo Rey (Rivera, 2009: 5).

Si bien es cierto que el “Manifestador Eucarístico Monumental” es un diseño del siglo XXI, está en total armonía con el del “Baldaquino de 1895”, respetando las normas litúrgicas y artísticas, y en consonancia con las normas de conservación y restauración de monumentos históricos (Rivera, 2009: 6).



**DISEÑO DEL MANIFESTADOR
EUCARÍSTICO MONUMENTAL,
POR FRAY GABRIEL CHÁVEZ
DE LA MORA.**

Digitalización: Sergio Alemán Escamilla.

Pero esta propuesta obviaba la presencia de todas las demás obras artísticas integradas al monumento; de ser obras expresivas de la mariofanía y de la historia del culto guadalupano, pasaban a un segundo plano, a ser un escenario sin relación con la obra representada. De ser un templo que en sí mismo y por las obras que lo configuran es un elocuente libro de historia de la religión en México, se le convierte en un silencioso templo de oración.

Las autoridades civiles en patrimonio cultural no aprobaron el proyecto del Manifestador Eucarístico Monumental, y la solución de dotar al Templo Expiatorio de Cristo Rey con una imagen alusiva a esta advocación se redujo a colocar en el altar de Santa María de Guadalupe una pintura representando a Cristo, diseñada por fray Gabriel Chávez de la Mora.



ALTAR DE SANTA MARÍA DE GUADALUPE CON LA PINTURA REPRESENTANDO A CRISTO, DISEÑADA POR FRAY GABRIEL CHÁVEZ DE LA MORA. Imagen: Roberto Ramírez Vega.

Reflexiones finales

En mi opinión, el monumento Antigua Basílica de Guadalupe no fue resuelto desde el punto de vista de la conservación. No hubo, por parte de las autoridades eclesiásticas ni de las responsables del patrimonio cultural, la voluntad de documentarse e idear propuestas creativas de solución a la altura de la importancia religiosa, histórica y estética de ese singular monumento.

En el año 2017, el sacerdote titular del Templo Expiatorio colocó una imagen de factura comercial representativa de Santa María de Guadalupe, a un costado y abajo del presbiterio. Los visitantes de la Antigua Basílica hacen fila para fotografiarse junto a esa imagen.

Termino con el párrafo final del ensayo de Brandi:

Que se hagan nuevos monumentos, pero que se conserven los antiguos como la auténtica tradición histórica nos los transmitió: y éste no es el imperativo de los conservadores, sino el imperativo que es respetuoso tanto de la autonomía de nuestro tiempo como de la tradición histórica a la que debemos ser quienes somos (Brandi, 2019: 63).

*

Referencias

Brandi, Cesare [2019] (1967) "La inserción de lo nuevo en lo viejo", trad. Valerie Magar, *Conversaciones... con Cesare Brandi y Giulio Carlo Argan* (7): 58-63.

Cuadriello, Jaime (2003) "La corona de la Iglesia para la reina de la Nación. Imágenes de la coronación guadalupana de 1895", in: Esther Acevedo et al., *Los pinceles de la Historia. La fabricación del Estado. 1864-1910*, Conaculta-Instituto Nacional de Bellas Artes/Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, pp. 150-185.

Rivera Díaz, Pedro Agustín (2009) *Justificación del rescate artístico y arquitectónico y reutilización de tres elementos añadidos en 1895 al templo dedicado a Santa María de Guadalupe en 1709 y colocación de un Manifestador Eucarístico Monumental en el actual Templo Expiatorio a Cristo Rey*, Documento mecanoescrito.



Versión del texto
en INGLÉS

On “The insertion of the new into the old” by Cesare Brandi in a Mexican monument

ROBERTO RAMÍREZ

Translation by Valerie Magar

Abstract

Based on the case of the conversion of the Roman Pantheon in the church of Santa Maria ad Martyres, referred to in the essay “The insertion of the new into the old” by Cesare Brandi, this brief essay presents some elements linked to the conversion of the Basilica of Santa María de Guadalupe in Expiatory Temple to Christ the King, and the proposal of insertion of a Monumental Eucharistic Manifestator.

Keywords: *Insertion, conversion, historical conscience of a monument.*

In the essay “The insertion of the new into the old”, Cesare Brandi illustrates a part of his reflection with a very interesting case: the Pantheon, which was built in Rome by the emperor Hadrian in the 2nd century. The uniqueness of this monument is that its dome was an innovative constructive solution and the composition of the building complex, represented a successful combination of spaces and architectural beauty. It was also the first classic building transformed into a church in 608, that is, the ancient temple “dedicated to all the gods of Rome”, became the church of Santa Maria ad Martyres, dedicated to the Christian martyrs of persecution. And even more, the Pantheon was considered by Gian Lorenzo Bernini “as the most perfect of the classical monuments” (Brandi, 2019: 61), so much so, that he was inspired to design the church of Santa María Assunta in Ariccia.

Despite Bernini’s admiration for this building, in the mid-17th century, he added two bell towers on the sides of the pediment. This was an incomprehensible decision, which popular opinion decried, calling the bell towers “donkey ears”.

Thus Brandi criticized this act: “[Bernini] ... reinvented the Pantheon in baroque spatiality, unraveled it plastically in those spatial directives that only his imagination saw implied, where they were not at all implicit” (Brandi, 2019: 61). However, he explained it in this manner:

Bernini had not yet accept considering the Pantheon as a monument, so to speak “behind closed doors”, which should only be preserved. From the 7th century, when it became Santa Maria ad Martyres, preserving the Pantheon meant activating it or reinserting it into the religious consciousness of the time and, only then, could it be preserved, but not preserved as an immutable idol, because the historical consciousness of the monument as intangible [untouchable] testimony had not yet been developed (Brandi, 2019: 61).



THE ROMAN PANTHEON. *Image: Public domain.*



CHURCH OF SANTA MARIA AD MARTYRES WITH BELLTOWERS, ca. 1760. *Image: Public domain.*

In the last decade of the 19th century, the two belfries added a century and a half earlier were eliminated, which motivated Brandi to make this comment: "(...) if we eliminate the ears of the Pantheon, we modify forever the historical text of a work, including if this is to return to the original lesson."

And then it is worth asking when does the historical awareness of the monument emerge as an untouchable witness?

In fact, the historical consideration of the monument itself and for itself is a fairly recent conquest, and it is a conquest due to the great historicism of the 19th century. At the very moment when the vital impulse of Renaissance art was extinguished in the Neoclassical morgue, the attitude of looking at the past arose, no longer as a source of inspiration, but as a science (Brandi, 2019: 61).

This historical awareness of the monument, once acquired in our civilization, can no longer be invalidated. Precisely because it is not a transitory appreciation, but a form of scientific approach to consciousness towards the monument (Brandi, 2019: 61).

In this way, the new insertions will only be possible, as long as they are "necessary for the structural stability of the work or for a continuity in the legibility of the figurative text" (Brandi, 2019: 61).

The Basilica of Santa María de Guadalupe

In light of Brandi's reflections on the insertion of the new in the old, I propose to revise an insertion project in the Ancient Basilica of Santa María de Guadalupe, which changed its dedication to become the Expiatory Temple of Christ the King.

The history of the Ancient Basilica of Guadalupe is extremely rich, but for the purposes of this text, I will concentrate on the directly relevant data. It was the fourth temple to house the sacred image of Santa María de Guadalupe. Its construction was completed in 1709 at a short distance from where, according to the account of Antonio Valeriano in the so-called *Nican mopohua*, the apparitions of the Virgin of Guadalupe took place. Unlike the three previous chapels, the Sanctuary of Guadalupe is a monumental building whose construction obeyed the importance that its cult had acquired both for Mexican Catholics and for the ecclesiastical hierarchy.

Although the property remained without major changes until the second decade of the 20th century, a period in which a new section was built to the north (in order to expand the site for the celebrations of the Fourth Centenary of the Apparitions), the layout of the interior and the many objects that the temple contains were continually changing. This was always due to two purposes: the first one, to enrich it, and the second one, above all, to create works of art directly related to the *Marofanía* (apparitions of Saint Mary of Guadalupe) and the cult of the Virgin of Guadalupe.

Among the latter, I would like to highlight the marble altar made expressly to frame the image of Santa María de Guadalupe, flanked by the sculptures of Juan Diego (now San Juan Diego), the Indian bearer of the venerated image and Fray Juan de Zumárraga, the bishop who witnessed one of the apparitions. In the upper part of the altar, one can see the angels carrying the crown of the Virgin, which was a modification imposed on the image in 1895.



ALTAR OF THE IMAGE OF SAINT MARIA OF GUADALUPE.

Image: Sergio Alemán Escamilla.

Other very significant objects are composed by six large-format paintings that cover the east and west panels of the interior of the temple –“Ships clad in history” as Jaime Cuadriello calls them. They represent a series of themes associated with the sacred image. “The conversion of the Indians”, protected by the image of our Lady of Guadalupe. “The first miracle” of the Virgin of Guadalupe “The information of 1666”, where the native Indians of Cuauhtitlán exposed, in front of Antonio de Gama and three judges, the oral testimony about Juan Diego and the Guadalupe event (Cuadriello, 2003: 171). “The oath of the stewards” of the town council before the archbishop and viceroy, again with an image of the Virgin of Guadalupe “presiding” the scene. “The pontifical proclamation of the stewardship”, when the Procurator Juan Francisco López presented before Pope Benedict XIV the copy of the Guadalupe image, painted by Miguel Cabrera, and the pontiff exclaimed “Non fecit taliter omni nationi”, a sentence which has remained attached to this sacred image. And finally, “The delivery of the pontificate’s brief”, through which Pope Leo XIII authorized to crown in his name the image of Saint Maria of Guadalupe.



PAINTING OF "THE CONVERSION
OF THE INDIANS" BY FELIPE S.
GUTIÉRREZ, 1894.

Image: Roberto Ramírez Vega.



PAINTING OF "THE FIRST MIRACLE"
BY GONZALO CARRASCO, 1895.

Image: Roberto Ramírez Vega.

There are other numerous elements in the basilica, including a Venetian mosaic decorating the walls in the central dome, where there are a series of representations of the Virgin of Guadalupe presiding the evangelization process in, with the Basilica located at her feet, and scenes of angels flying above Mexican landscapes.



MOSAIC OF THE MAIN DOME.
Image: ©Antonio Pompa y Pompa (1938). Álbum del IV Centenario Guadalupeño, Editorial Cultura México.

In short, it was the temple built to Santa Maria de Guadalupe, but also one that gradually incorporated important artistic works which made direct allusion to her.

But here comes into play a factor that jeopardizes the structural stability of the monument. The Sanctuary of Guadalupe was built on the shores of what was the Lake of Guadalupe in 1709. The Convent of the Capuchin Poor Clares, built a few meters from the eastern side of the then Collegiate Church of Guadalupe, was completed in 1797. Since then, the combination of the weight of the convent and the muddy subsoil of the area have affected the Basilica, causing constant cracks in its walls and vaults and a differential subsidence of its foundations, which reached 3.80 meters on the southern side.

Faced with this serious situation, the civil and ecclesiastical authorities made the decision to build a new basilica for the increasing number of worshippers, and to stop the collapse of the ancient building, through the use of stakes. In 1976, the new Basilica was inaugurated and the sacred image of the Virgin of Guadalupe was transferred to it. The ancient Basilica closed and soon after work began to stop its collapse, in what was a slow process to revert the sinking. In 2000, the ancient Basilica was reopened to the users, but with a new dedication, now the Expiatory Temple for Christ the King, destined to prayer.

Following this brief explanation to the background situation, I would like to state the problem, and I will go back to the example of the Roman Pantheon.

1. Can a temple created to worship the Roman gods adapt to a different cult, such as the Christian? Following Brandi's proposition, in the sense that "From the 7th century, when it became Santa Maria ad Martyres, preserving the Pantheon meant to activate it or reinsert it into the religious conscience of the time.."; this case exemplifies it clearly. There seems to be no contradiction in it; even more, by dedicating it to the martyrs that the Roman persecution perpetrated against the Christians, it would seem to symbolize the triumph of the Christian faith over paganism.

Now, as for the interior architectural design of the rotunda, the niches destined for the sculptures of the Roman gods were simply occupied by the images of Christian devotion, without this implying a forced situation.

Paradoxically, the only change made to this monument that resulted in a forced architectural insertion, an intrusion, was the erection of the bell towers on the pediment, probably with the intention of giving it a characteristic component of the Catholic temples since the Romanic period. But Brandi did not disapprove of this insertion "because the historical awareness of the monument as intangible [untouchable] testimony had not yet been developed" (Brandi, 2019: 61).

2. Convinced that the case of the Ancient Basilica of Santa Maria de Guadalupe converted into Temple Expiatorium of Christ the King, which I have brought to here, is not similar to the one of the Roman Pantheon turned into the church of Santa Maria ad Martyres, I want to contrast between these two examples some of the above-mentioned aspects.

Dedication

The change of dedication from one saint patron to another, in a Catholic temple, should not imply any difficulty, except regarding the devotion of the parishioners and the uses and customs derived from it. But this is one aspect that I will allow myself to ignore.

The issue I want to put on the table is the following. Can a temple built expressly for the veneration of an image and whose second historicity is consubstantial with that devotion, change its name because the venerated image has been destined for a new temple?

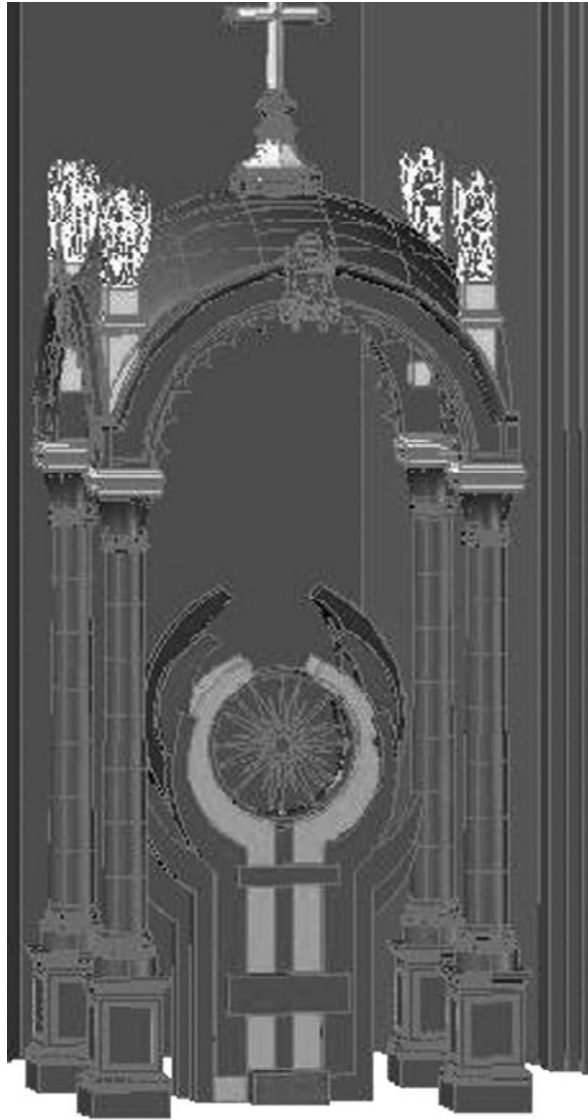
From the point of view of the episcopal prelatore, there seems to be no doubt. The problem for "the historical consciousness of the monument" is that we are left with a temple that, from its own architectural creation to its artistic works, exterior and interior that have historically shaped it, alludes to an image that is no longer there; it alludes to an empty space.

Insertion

Precisely, to materialize the invocation of Expiatory Temple of Christ the King, and fill that void, there was a proposal to replace the altar of the image of Santa Maria de Guadalupe — one of the most allusive works to this devotion—, by a Monumental Eucharistic Manifestator, designed by Fray Gabriel Chávez de la Mora, the most creative architect and artist of contemporary religious works in Mexico. In the justification, there is the following statement:

The considerations taken to determine the suitability of a "Monumental Eucharistic Manifestator" are of a liturgical and functional order, since they highlight the centrality of Jesus the Eucharist, to whom the Expiatory Temple to Christ the King is now dedicated (Rivera, 2009: 5).

While it is true that the “Monumental Eucharistic Manifestator” is a 21st century design, it is in total harmony with that of the “Baldachin of 1895”, respecting the liturgical and artistic norms and in accordance with the norms of conservation and restoration of historical monuments (Rivera, 2009: 6).



DESIGN OF THE MONUMENTAL
EUCCHARISTIC MANIFESTATOR, BY
FRIAR GABRIEL CHÁVEZ
DE LA MORA.

Digitalization: Sergio Alemán Escamilla.

However, this proposal obviated the presence of all the other artistic works integrated to the monument. After being expressive works of the cult to the *Mariofanía* and of the history of the cult to the Virgin of Guadalupe, they were placed on the foreground, to be a scene without relation with the represented work. After being a temple that, in itself and through the works that composed it, as an eloquent book on the history of religion in Mexico, it has now become a silent temple of prayer.

The civil authorities responsible for cultural heritage did not approve the project of the Monumental Eucharistic Manifestator, and the solution of endowing it to the Expiatory Temple of Christ the King with an image alluding to this new dedication, was solved by placing a painting representing Christ on the altar of Saint María of Guadalupe, designed by friar Gabriel Chávez de la Mora.



THE ALTAR OF SAINT MARY OF GUADALUPE WITH THE PAINTING REPRESENTING CHRIST, DESIGNED BY FRIAR GABRIEL CHÁVEZ DE LA MORA. Image: Roberto Ramírez Vega.

Final considerations

In my opinion, the monument of the ancient Basilica of Guadalupe was not resolved from the conservation point of view. There was no willingness to document or to devise creative proposals for solutions, on part of the ecclesiastical authorities or on those responsible for cultural heritage, which would be at the level of the religious, historical and aesthetic importance of such a singular monument.

In 2017, the priest responsible for the Expiatory Temple, placed an image found in the common market representing Saint Mary of Guadalupe, on one side and below the presbytery. Visitors to the ancient Basilica line up to be photographed next to that image.

I finish with the final paragraph of Brandi's essay:

Have new monuments made, but allow the ancient ones to be preserved as the authentic historical tradition passed them on to us: and this is not the imperative of the conservators, but the imperative that is respectful both of the autonomy of our time and of the historical tradition to which we owe who we are (Brandi, 2019: 63).

*

References

Brandi, Cesare [2019] (1967) "La inserción de lo nuevo en lo viejo", trad. Valerie Magar, *Conversaciones... con Cesare Brandi y Giulio Carlo Argan* (7): 58-63.

Cuadriello, Jaime (2003) "La corona de la Iglesia para la reina de la Nación. Imágenes de la coronación guadalupana de 1895", in: Esther Acevedo et al., *Los pinceles de la Historia. La fabricación del Estado. 1864-1910*, Conaculta-Instituto Nacional de Bellas Artes/Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, pp. 150-185.

Rivera Díaz, Pedro Agustín (2009) *Justificación del rescate artístico y arquitectónico y reutilización de 3 elementos añadidos en 1895 al templo dedicado a Santa María de Guadalupe en 1709 y colocación de un Manifestador Eucarístico Monumental en el actual Templo Expiatorio a Cristo Rey*, Documento mecanoscrito.



Resolutions concerning historic centres,
archaeological excavations
and illegal traffic in works of art

INTERNATIONAL CENTRE FOR THE STUDY OF THE PRESERVATION
AND THE RESTORATION OF CULTURAL PROPERTY



Resolutions concerning historic centres, archaeological excavations and illegal traffic in works of art

INTERNATIONAL CENTRE FOR THE STUDY OF THE PRESERVATION AND THE RESTORATION OF CULTURAL PROPERTY ¹

Original publication: International Centre for the Study of the Preservation and the Restoration of Cultural Property (1974) "Resolutions concerning historic centres, archaeological excavations and illegal traffic in works of art", *General Assembly, 7th Session, Rome, 9-12 April 1973*, AG7/11, Rome, October 1974 (Original in French).

RESOLUTION

Training of conservation specialists

The General Assembly

Considering that the cultural and social values inherent in cultural property are being increasingly recognized, in particular cultural property which provides man's daily environment, that is to say historic districts,

Considering that the preservation of these districts in many countries poses methodological and technical problems of great scope and urgency,

Considering that, on the other hand, specialized training in conservation has been undertaken in an ever increasing number of countries;

Recommends that the interested Member States inform the Director of the Centre of any specialized conservation and restoration training courses, the syllabus of the courses and details of any diplomas or certificates awarded,

And urges that appropriate posts, consistent with their special training, experience and responsibility be offered to those specialists in conservation who have acquired the necessary qualifications; and that refresher courses be organized regularly on the basic principles and techniques of conservation and restoration.

¹ The name ICCROM was officially adopted in 1979.

RESOLUTION

The publication of archaeological excavation reports

The General Assembly

Considering that more than 50% of the archaeological excavations carried out in the last half century have never had the results published,

Considering that in most instances those technically qualified to report on the excavations are dead,

Considering, moreover, that an unpublished excavation is a negative contribution to archaeology since valuable information is thus lost forever,

Recommends that Member States, in order to assure the publication of the results of excavations carried out on their territory, take the necessary measures to terminate all excavations where it appears that published reports will not be forthcoming in a reasonable time.

RESOLUTION

Undercover archaeological excavations and illegal traffic in works of art

The General Assembly

Considering that undercover archaeological excavation, and the illegal movement and sale of works of art and cultural property in general is steadily increasing,

Recommends that Member States take the necessary measures to present as soon as possible their ratification or approval of the Convention concerning the measures to be taken to forbid and discourage the importation, exportation, and transfer of illegal cultural property, adopted by the General Conference of UNESCO at the Sixteenth Session, held in Paris, November 14, 1970.

Recommends equally that the Member States take the necessary legislative measures to achieve the provisions of this Convention.

Recommends also to work towards the creation of storage facilities for objects found during excavation, in order that their conservation and security may be guaranteed.

RESOLUTION

Archaeological excavations

The General Assembly

Considering that a great number of archaeological excavations are conducted under conditions contrary to the fundamental scientific principles of archaeology and conservation,

Reminds Member States of the recommendation defining the international principles applicable to the conduct of archaeological excavation adopted by the General Conference of UNESCO at the Ninth Session held in New Delhi, December 5, 1956 and

Recommends in particular to Member States:

- a. to limit archaeological excavations to the actual possibilities of the project at hand and to the actual capacity for conserving and publishing reports on the archaeological remains uncovered and the objects brought to light;
- b. to proceed in such a way that the excavation and conservation is accomplished by teams of archaeologists, architects, art historians and conservation specialists working together;
- c. to restrict reconstruction of destroyed buildings in such cases where this operation can be achieved completely or almost completely by reassembling its dismembered but still existent fragments (anastylosis). Only such a method of reconstruction can safeguard the genuine value of the original monument (*Venice Charter*, art. 15).

RESOLUTION

The conservation of monuments on their original sites

The General Assembly

Considering that the growing tendency to use recent advances in engineering technology in order to move historic monuments from their original sites poses a particularly grave threat to cultural, historic, and aesthetic values which are contained in the strict relationship which exists between a monument and its historical and spatial context,

Recommends that the principle of conserving monuments on their original site be recognized as a fundamental basic principle of monument conservation as it has been expressed in Article 8 of the Recommendation defining the international principles applied to archaeological excavation procedure adopted by the General Conference of UNESCO at the Ninth Session held in New Delhi, December 5, 1956.

Recommends furthermore that all studies necessary be carried out to demonstrate that maintaining the authenticity and integrity of cultural patrimony does not constitute a braking effect on the development of modern society, but, on the contrary constitutes an essential factor in the development of the quality of life at the social and economic level as well as on the cultural level.

*



Versión del texto
en ESPAÑOL

Resoluciones concernientes a centros históricos, excavaciones arqueológicas y tráfico ilegal de obras de arte

CENTRO INTERNACIONAL PARA EL ESTUDIO DE LA CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE PATRIMONIO CULTURAL¹

Traducción de Valerie Magar

Publicación original: International Centre for the Study of the Preservation and the Restoration of Cultural Property (1974) "Resolutions concerning historic centres, archaeological excavations and illegal traffic in works of art", *General Assembly, 7th Session, Rome, 9-12 April 1973*, AG7/11, Rome, October 1974 (Original en francés).

RESOLUCIÓN

Formación de especialistas en conservación

La Asamblea General

Considerando que los valores culturales y sociales inherentes a los bienes culturales son cada vez más reconocidos, en particular los bienes culturales que proporcionan el entorno cotidiano del hombre, es decir, los distritos históricos,

Considerando que la preservación de estos distritos en muchos países plantea problemas metodológicos y técnicos de gran envergadura y urgencia,

Considerando que, por otro lado, se ha realizado la capacitación en conservación a un número cada vez mayor de países,

Recomienda que los Estados Miembros interesados informen al Director del Centro acerca de cualquier curso especializado de conservación y restauración, el plan de estudios de los cursos y detalles de los diplomas o certificados otorgados,

Y exhorta a que se ofrezcan los puestos apropiados, en consonancia con su capacitación especial, experiencia y responsabilidad, a aquellos especialistas en conservación que hayan adquirido las calificaciones necesarias; y que se organicen regularmente cursos de actualización sobre los principios básicos y las técnicas de conservación y restauración.

¹ El nombre de ICCROM se adoptó de manera oficial en 1979.

RESOLUCIÓN

La publicación de informes de excavaciones arqueológicas

La Asamblea General

Considerando que más de 50 % de las excavaciones arqueológicas realizadas en los últimos cincuenta años nunca han publicado sus resultados,

Considerando que en la mayoría de los casos, aquellos técnicamente calificados para informar sobre las excavaciones han fallecido,

Considerando, además, que una excavación no publicada es una contribución negativa a la arqueología, ya que la información valiosa se pierde para siempre,

Recomienda que los Estados Miembros, para asegurar la publicación de los resultados de las excavaciones realizadas en su territorio, tomen las medidas necesarias para parar todas las excavaciones cuando parezca que los informes publicados no se divulgarán en un tiempo razonable.

RESOLUCIÓN

Excavaciones arqueológicas clandestinas y tráfico ilícito de obras de arte

La Asamblea General

Considerando que las excavaciones arqueológicas clandestinas y el movimiento y la venta ilícitos de obras de arte y de bienes culturales en general está en constante aumento,

Recomienda a los Estados Miembros que tomen las medidas necesarias para presentar lo antes posible su ratificación o aprobación de la Convención sobre las medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, exportación y transferencia de propiedad ilícita de bienes culturales, adoptada por la Conferencia General de la UNESCO en Decimosexta sesión, celebrada en París, el 14 de noviembre de 1970.

Recomienda también que los Estados Miembros tomen las medidas legislativas necesarias para cumplir con las disposiciones de esta Convención.

Recomienda también que se trabaje hacia la creación de instalaciones de almacenamiento de objetos encontrados durante las excavaciones, con el fin de garantizar su conservación y seguridad.

RESOLUCIÓN

Excavaciones arqueológicas

La Asamblea General

Considerando que una gran cantidad de excavaciones arqueológicas se llevan a cabo en condiciones contrarias a los principios científicos fundamentales de la arqueología y la conservación,

Recuerda a los Estados Miembros la recomendación que define los principios que deberían aplicarse a las excavaciones arqueológicas adoptada por la Conferencia General de la UNESCO en su Novena Sesión llevada a cabo en Nueva Delhi, el 5 de diciembre de 1956, y

Recomienda en particular a los Estados Miembros:

- a limitar las excavaciones arqueológicas a las posibilidades reales del proyecto en cuestión y a la capacidad real de conservación y publicación de informes sobre los restos arqueológicos descubiertos y los objetos sacados a la luz;
- b proceder de tal manera que la excavación y la conservación se lleven a cabo por equipos de arqueólogos, arquitectos, historiadores del arte y especialistas en conservación que trabajen juntos;
- c restringir la reconstrucción de edificios destruidos a casos en los que esta operación se pueda lograr de manera completa o casi completa al volver a ensamblar sus fragmentos desmembrados pero aún existentes (anastilosis). Sólo un método de reconstrucción de este tipo puede salvaguardar el valor genuino del monumento original (*Carta de Venecia*, art. 15).

RESOLUCIÓN

La conservación de monumentos en sus sitios de origen

La Asamblea General

Considerando que la creciente tendencia a utilizar los avances recientes en tecnología de ingeniería para mover los monumentos históricos de sus sitios originales plantea una amenaza particularmente grave a los valores culturales, históricos y estéticos que se encuentran en la relación estricta que existe entre un monumento y su historia y contexto espacial,

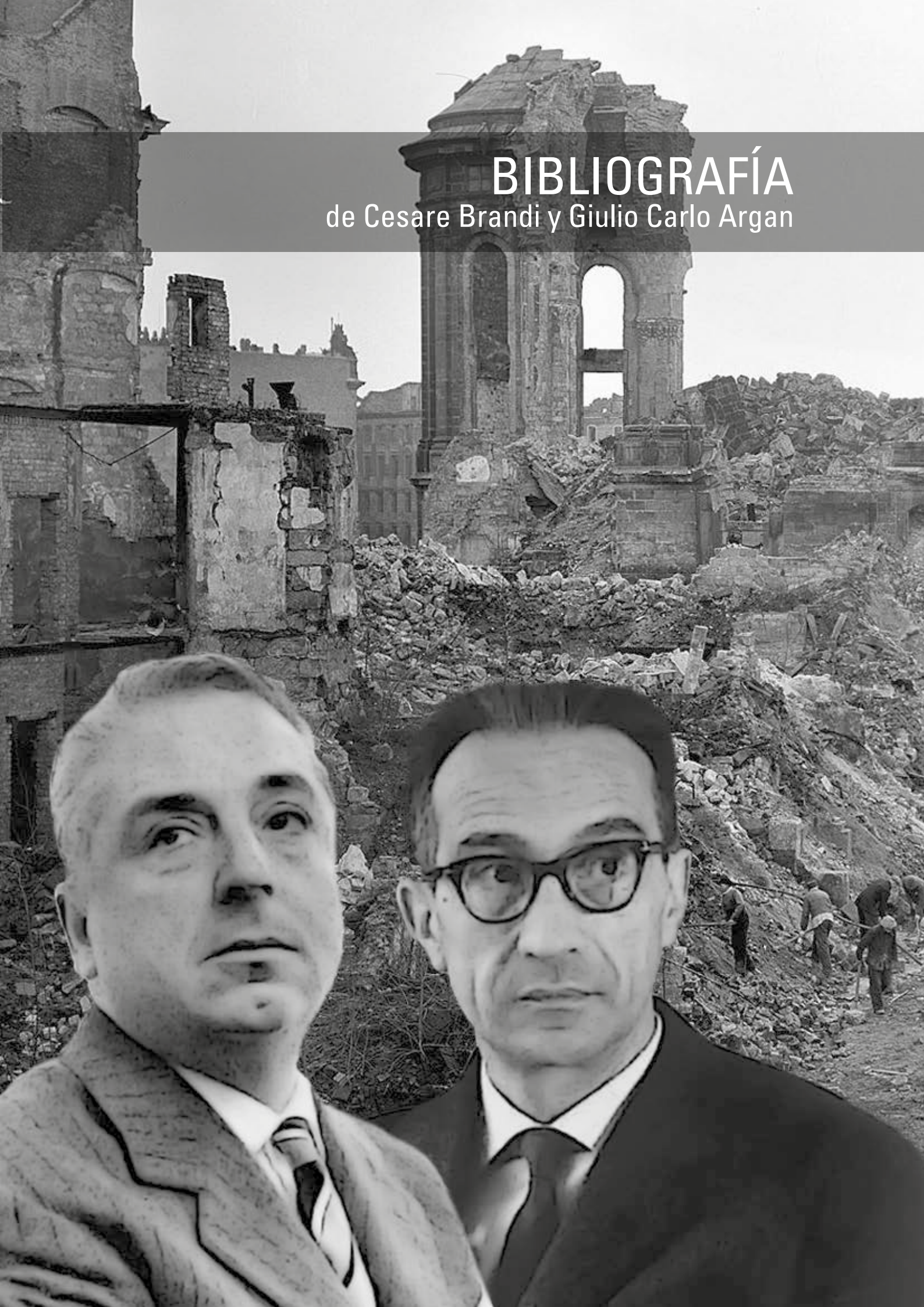
Recomienda que el principio de conservación de monumentos en su sitio original sea reconocido como un principio básico fundamental para la conservación de monumentos, tal como se ha expresado en el Artículo 8 de la recomendación que define los principios que deberían aplicarse a las excavaciones arqueológicas adoptada por la Conferencia General de la UNESCO en su Novena Sesión llevada a cabo en Nueva Delhi, el 5 de diciembre de 1956.

Recomienda además que se realicen todos los estudios necesarios para demostrar que mantener la autenticidad e integridad del patrimonio cultural no constituye un efecto de freno en el desarrollo de la sociedad moderna, sino que, por el contrario, constituye un factor esencial en el desarrollo de la calidad de vida, en los ámbitos social y económico, así como en el cultural.

*

BIBLIOGRAFÍA

de Cesare Brandi y Giulio Carlo Argan





BIBLIOGRAFÍA

de Cesare Brandi
y Giulio Carlo Argan

Compilación de Valerie Magar

Argan, Giulio Carlo (1936) *L'architettura protocristiana, preromanica e romanica*, Nemi, Firenze.

Argan, Giulio Carlo (1937) *Il Rinascimento. Testo e Atlante*, Perrella, Napoli.

Argan, Giulio Carlo (1937) *L'architettura italiana del Duecento e Trecento*, Nemi, Firenze.

Argan, Giulio Carlo (1938) *L'arte italiana dal Seicento all'Ottocento. Testo e Atlante*, Perrella, Napoli.

Argan, Giulio Carlo (1938) "Restauro delle opere d'arte. Progettata istituzione di un Gabinetto centrale del restauro", *Le Arti* I (2): 133-136.

Argan, Giulio Carlo (1939) "Urbanistica e architettura", *Le Arti* I (IV): 365-374.

Argan, Giulio Carlo (1942) *Tosi*, Monnier, Firenze.

Argan, Giulio Carlo (1947) "Il restauro dei dipinti in Italia", *Ulisse* (2): 229-232.

Argan, Giulio Carlo (1948) *Henry Moore*, Istituto Arti Grafiche, Bergamo.

Argan, Giulio Carlo (1948) *Manzù. I disegni*, De Silva, Torino.

Argan, Giulio Carlo (1949) "Il museo come scuola", *Comunità* III (3): 64-66.

Argan, Giulio Carlo (1951) *Walter Gropius e la Bauhaus*, Einaudi, Torino.

Argan, Giulio Carlo (1952) *Borromini*, Mondadori, Milano.

- Argan, Giulio Carlo (1952) "Renouveau des musées en Italie", *Museum* 5 (3): 160-164.
- Argan, Giulio Carlo (1952) "Renovation of museums in Italy", *Museum* 5 (3): 156-160.
- Argan, Giulio Carlo (1953) *Scultura di Picasso*, Alfieri editore, Venezia.
- Argan, Giulio Carlo (1955) *Brunelleschi*, Mondadori, Milano.
- Argan, Giulio Carlo (1955) *Fra Angelico*, Skira, Ginevra.
- Argan, Giulio Carlo (1955) *Pier Luigi Nervi*, Il Balcone, Milano.
- Argan, Giulio Carlo (1955) *Studi e note*, Bocca, Milano.
- Argan, Giulio Carlo et Jacques Lassaigue (1955) *Le quinzième siècle, de Van Eyck à Botticelli*, Skira, Ginevra.
- Argan, Giulio Carlo (1957) *Botticelli*, Skira, Ginevra.
- Argan, Giulio Carlo (1957) *Georges Braque*, Garzanti, Milano.
- Argan, Giulio Carlo (1957) "La crisi dei musei italiani", *Ulisse* V (Fasc. 27): 1397-1410.
- Argan, Giulio Carlo (1957) "Lucio Fontana", *Lo Spazio* (1967): 51-53.
- Argan, Giulio Carlo (1957) *L'architettura barocca in Italia*, Garzanti, Milano.
- Argan, Giulio Carlo (1957) *Marcel Breuer. Disegno industriale e architettura*, Gorlich, Milano.
- Argan, Giulio Carlo (1958) *Mastroianni*, Edizioni del Cavallino, Venezia.
- Argan, Giulio Carlo (1959) *Ignazio Gardella*, Edizioni di Comunità, Milano.
- Argan, Giulio Carlo (1960) *Fautrier "matière et mémoire"*, Apollinaire, Milan.
- Argan, Giulio Carlo (1963) *Pietro Consagra*, Editions du Griffon, Neuchatel.
- Argan, Giulio Carlo (1964) *L'Europa delle capitali*, Fabri-Skira, Ginevra e Milano.
- Argan, Giulio Carlo (1964) *Salvezza e caduta dell'arte moderna*, Il Saggiatore, Milano.
- Argan, Giulio Carlo (1965) *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano.
- Argan, Giulio Carlo (1966) *Tutela dei beni singoli, artistici e storici*, in: *Nuove leggi per l'Italia da salvare. Proposte per il rinnovamento della legislazione di tutela, Atti del I Congresso Nazionale di Italia Nostra, Roma, 18-20 novembre 1966*, Roma, pp. 55-70.
- Argan, Giulio Carlo (1967) *Capogrossi*, Editalia, Roma.
- Argan, Giulio Carlo (1968) *Storia dell'arte italiana: da Michelangelo al futurismo*, Sansoni, Firenze.

- Argan, Giulio Carlo (1968) *Storia dell'arte italiana: dall'antichità a Duccio*, Sansoni, Firenze.
- Argan, Giulio Carlo (1969) "Esodo autorizzato", *Storia dell'Arte* (3): 257-259.
- Argan, Giulio Carlo (1969) "Interventi", in: *Nuove strutture per l'amministrazione dei Beni Culturali, Atti del XII Convegno Nazionale di Italia Nostra, Roma, 31 gennaio – 2 febbraio 1969*, pp. 126-127, 131-132, 154.
- Argan, Giulio Carlo (1970) "Ancora sulle porte di Orvieto", *L'Astrolabio* 35 (6): 31-32.
- Argan, Giulio Carlo (1970) *L'arte moderna 1770/1970*, Sansoni, Firenze.
- Argan, Giulio Carlo (1970) *Man Ray. Rayograph*, Martano, Torino.
- Argan, Giulio Carlo (1970) *Studi e note. Dal Bramante a Canova*, Bulzoni, Roma.
- Argan, Giulio Carlo (1970) *The Renaissance city*, George Braziller, New York.
- Argan, Giulio Carlo (1971) "La prospettiva del museo", *Futuribili* (30-31): 53-61.
- Argan, Giulio Carlo (1973) "Il governo dei beni culturali", *Storia dell'Arte* (19): 189-191.
- Argan, Giulio Carlo (1974) *Guida a la storia dell'arte*, Sansoni, Firenze.
- Argan, Giulio Carlo (1975) "A policy for the preservation of historic centres", National Trust for Historic Preservation, Washington, pp. 17-24.
- Argan, Giulio Carlo (1975) *Libera*, Editalia, Roma.
- Argan, Giulio Carlo (1975) "Pour une politique de conservation des centres historiques", National Trust for Historic Preservation, Washington, pp. 34-38.
- Argan, Giulio Carlo (1975) "Riscoprire il ruolo del museo. Mentre in Italia si aprono nuovi punti d'incontro con l'arte. Conoscere per poter conservare", *Corriere della Sera* (6 aprile): 15.
- Argan, Giulio Carlo (1975) "Un ministero per recuperare il passato. Il dovere politico di conservare i beni culturali", *Corriere della Sera* (7 gennaio): 3.
- Argan, Giulio Carlo (1975) *Un'idea di Roma*, a cura di M. Monicelli, Editori Riuniti, Roma.
- Argan, Giulio Carlo (1980) "Città antica e città moderna. Difficoltà di una coesistenza", *Bologna Incontri* (10).
- Argan, Giulio Carlo (1980) "Design in der Krise", *Bauwelt* (42): 1866-1869.
- Argan, Giulio Carlo (1983) *Da Hogarth a Picasso. L'arte moderna in Europa*, Feltrinelli, Milano.
- Argan, Giulio Carlo (1983) *Rome, l'église et l'état*, APUR, Paris.
- Argan, Giulio Carlo (1983) *Storia dell'arte come storia della città*, Editori Riuniti, Roma.
- Argan, Giulio Carlo (1984) *Arte e critica d'arte*, Laterza, Roma e Bari.

Argan, Giulio Carlo (1984) *Classico anticlassico. Il Rinascimento da Brunelleschi a Bruegel*, Feltrinelli, Milano.

Argan, Giulio Carlo (1985) "Centri storici in attesa", *Progettare* (2): 14-86.

Argan, Giulio Carlo (1986) "Beni culturali, ma di chi?", *Insegnare* II (7-8): 7-9.

Argan, Giulio Carlo (1986) *Immagine e persuasione*, Feltrinelli, Milano.

Argan, Giulio Carlo (1986) "Mostrum in fronte, mostrum in animo", in: Francesco Perego (a cura di), *Anastilosi. L'antico, il restauro, la città*, Laterza, Bari, pp. 16-19.

Argan, Giulio Carlo (1989) *La creazione dell'Istituto Centrale del Restauro. Intervista a cura di Mario Serio*, F.lli Palombi, Roma.

Argan, Giulio Carlo (1990) *Michelangelo architetto*, Electa, Milano.

Argan, Giulio Carlo (1990) "Più mercato e meno musei: rubate pure", *L'Unità*, 18 aprile 1990.

Argan, Giulio Carlo (1991) "Al ministro per i Beni Culturali", *Storia dell'arte* (73): 257-260.

Argan, Giulio Carlo (1991) "Arte sacra e laica", *L'Unità*, 2 ottobre 1991.

Argan, Giulio Carlo (1991) "Attenzione a quei prestiti interminabili", *L'Unità*, 12 novembre 1991.

Argan, Giulio Carlo (1991) "Caro Andreotti, schediamo l'arte prima che la rubino", *L'Unità*, 15 novembre 1991.

Argan, Giulio Carlo (1991) "E ora mettiamo la cultura in un laboratorio", *L'Unità*, 25 giugno 1991.

Argan, Giulio Carlo (1991) "Il Ministro-Presidente Andreotti garantisca l'autonomia dei tutori del nostro patrimonio culturale", *L'Unità*, 16 maggio 1991.

Argan, Giulio Carlo (1991) "Lettera a De Michelis. Nella CEE difendiamo l'arte dall'attacco dei mercanti", *L'Unità*, 3 luglio 1991.

Argan, Giulio Carlo (1991) "Per i beni culturali", *Storia dell'arte* (71): 5-6.

Argan, Giulio Carlo (1991) "Salviamo la raccolta Torlonia", *L'Unità*, 24 maggio 1991.

Argan, Giulio Carlo (1991) "Stato, Chiesa e arte", *L'Unità*, 10 ottobre 1991.

Argan, Giulio Carlo, Marisa Bonfatti Pains e Giuseppe Chiarante (1992) *Dodici leggi per i beni culturali*, Roma.

Argan, Giulio Carlo (1993) *Ritratti di opere e di artisti*, a cura di Augusto Roca De Amicis, Editori Riuniti, Roma.

Argan, Giulio Carlo (1994) *Discorsi parlamentari*, Edizioni del Senato della Repubblica, Roma.

Argan, Giulio Carlo (2002) *Storia dell'arte italiana, I-III*, Sansoni, Milano.

Argan, Giulio Carlo (2003) *Progetto e oggetto. Scritti sul design*, a cura di Claudio Gamba, Medusa, Milano.

Argan, Giulio Carlo (2009) *Promozione delle arti, critica delle forme, tutela delle opere. Scritti militanti e rari (1930-1942)*, a cura di Claudio Gamba, Christian Marinotti Edizioni, Milano.

Bouini, Giuseppe, Giulio Carlo Argan e Paolo Portoghesi (1986) *Mosaici d'artisti contemporanei*, Longo editore, Ravenna.

Brandi, Cesare (1928) "Barna e Giovanni d'Asciano", *La Balzana* (2): 19-36.

Brandi, Cesare (1931) "A proposito di una felice ricostruzione della celebre Madonna di Guido da Siena", *Bullettino Senese di Storia Patria* II (II): 77-80.

Brandi, Cesare (1931) "Affreschi inediti di Pietro Lorenzetti", *L'Arte* XXXIV (IV): 332-347.

Brandi, Cesare (1931) "An unpublished reliquary of Francesco di Vannuccio", *Art in America* (XX): 38-48.

Brandi, Cesare (1931) "Die Verkündigung in S. Pietro a Ovile zu Siena", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, VI (4/5): 322-348.

Brandi, Cesare (1931) "Ein Polyptychon des Antonio Veneziano", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, III (7): 441-444.

Brandi, Cesare (1931) "Francesco Vanni", *Art in America* (XIX): 63-85.

Brandi, Cesare (1931) "Gli affreschi di Monticiano", *Dedalo* XI (III): 709-734.

Brandi, Cesare (1931) "Musikanten und Spieler des Rutilio Manetti", *Zeitschrift für Bildende Kunst* (II): 41-45.

Brandi, Cesare (1931) "Nasini Nicola", in: Thieme Becker, *Künstler Lexikon*, vol. XXV, Seeman, Leipzig, pp. 350.

Brandi, Cesare (1931) "Nastagio di Guasparre", in: Thieme Becker, *Künstler Lexikon*, vol. XXV, Seeman, Leipzig, pp. 351.

Brandi, Cesare (1931) "Nello di Giacomino", in: Thieme Becker, *Künstler Lexikon*, vol. XXV, Seeman, Leipzig, pp. 387.

Brandi, Cesare (1931) "Neroni Bartolomeo", in: Thieme Becker, *Künstler Lexikon*, vol. XXV, Seeman, Leipzig, pp. 393.

Brandi, Cesare (1931) "Niccolò di Buonaccorso", in: Thieme Becker, *Künstler Lexikon*, vol. XXV, Seeman, Leipzig, pp. 431.

Brandi, Cesare (1931) "Niccolò di Naldo", in: Thieme Becker, *Künstler Lexikon*, vol. XXV, Seeman, Leipzig, pp. 436.

- Brandi, Cesare (1931) "Niccolò di Siena", *in*: Thieme Becker, *Künstler Lexikon*, vol. XXV, Seeman, Leipzig, pp. 439.
- Brandi, Cesare (1931) "Reintegrazione di Bartolo di Fredi", *Bullettino Senese di Storia Patria* II (III): 206-210.
- Brandi, Cesare (1931) "Una crocifissione medita di Luca di Tomme a Montepulciano", *Bullettino Senese di Storia Patria* II (I): 17-18.
- Brandi, Cesare (1932) "Genèse et résurrection de la Pinacothèque de Sienne", *Formes* (XXIII): 234-235.
- Brandi, Cesare (1932) "Il pittore Filippo De Pisis", *Dedalo* XII (V): 390-407.
- Brandi, Cesare (1932) "Nicolò di Ser Sozzo Tegliacci", *L'Arte* XXXV (III): 223-236.
- Brandi, Cesare (1932) "Pacchia, Girolamo del", *in*: Thieme Becker, *Künstler Lexikon*, vol. XXVI, Seeman, Leipzig, pp. 114-115.
- Brandi, Cesare (1932) "Pacchiarotti, Giacomo", *in*: Thieme Becker, *Künstler Lexikon*, vol. XXVI, Seeman, Leipzig, pp. 115-116.
- Brandi, Cesare (1932) *Rutilio Manetti*, Olschki, Firenze.
- Brandi, Cesare (1933) "Francesco di Vannuccio e Paolo di Giovanni Fei", *Bullettino Senese di Storia Patria* (I): 25-42.
- Brandi, Cesare (1933) *La Regia Pinacoteca di Siena*, Libreria dello Stato, Roma.
- Brandi, Cesare (1933) "La réorganisation de la Pinacothèque de Sienne", *L'Art et les artistes* (133): 109-115.
- Brandi, Cesare (1933) "Pisani Giovanni Paolo", *in*: Thieme Becker, *Künstler Lexikon*, vol. XXVII, Seeman, Leipzig, pp. 93-94.
- Brandi, Cesare (1933) "Una Madonna del 1262 ed ancora il problema di Guido da Siena", *L'Arte* XXXVI (I): 3-13.
- Brandi, Cesare (1934) "Die Stilentwicklung des Simone Martini", *Pantheon*, 8 August, München, pp. 225-230.
- Brandi, Cesare (1934) "Disegni inediti di Domenico Beccafumi", *Bollettino d'arte* (XXVII): 350-369.
- Brandi, Cesare (1934) "Disegni inediti di Francesco di Giorgio", *L'Arte* XXXVII (I): 45-47.
- Brandi, Cesare (1934) "Ein «Desco da parto» und seine Stellung innerhalb der toskanischen Malerei nach dem Tode Masaccios", *Jahrbuch der Preussischen Kunstmuseen* (III): 154-180.
- Brandi, Cesare (1934) "Ricostruzione di un'opera giovanile di Giovanni di Paolo", *L'Arte* XXXVII (VI): 462-481.

Brandi, Cesare (1935) "Die Ausstellung des Settecento in Bologna", *Pantheon*, 10 Oktober, München, p. 348.

Brandi, Cesare (1935) "Italianische Ausstellungen", *Pantheon*, 9 September, München, pp. 295-299.

Brandi, Cesare (1935) *Mostra del Correggio* (disegni), Catalogo, Officina Grafica Gresching, Parma.

Brandi, Cesare (1935) *Mostra della pittura riminese del Trecento*, Stabilimento Tipografico Garattoni, Rimini.

Brandi, Cesare (1935) "Nel Senese", *Il Selvaggio*, Roma, 31 marzo 1935.

Brandi, Cesare (1935) "Nuovi affreschi bolognesi del Trecento nella Pinacoteca di Bologna", *Bollettino d'arte* (XXVIII): 364-376.

Brandi, Cesare (1935) *Poesie*, Giuliani editore, Siena.

Brandi, Cesare (1935) "The first version of Filippo Lippi's Assumption", *The Burlington Magazine* (LXVII): 30-35.

Brandi, Cesare (1935-1936) "Lo stile di Ambrogio Lorenzetti", *La Critica d'Arte I*, Sansoni, Firenze, pp. 61-68.

Brandi, Cesare (1935-1936) "Per Domenico Beccafumi", *La Critica d'Arte I*, Sansoni, Firenze, pp. 281-282.

Brandi, Cesare (1936) "Conclusioni su alcuni discussi problemi della pittura riminese del Trecento", *La Critica d'Arte* (giugno 1936): 229-237.

Brandi, Cesare (1936) "Il crocifisso di Giunta Pisano in S. Domenico a Bologna", *L'Arte* (XXXIX): 71-91.

Brandi, Cesare (1936) "Un «Cenacolo» di Vitale scoperto nel Convento di San Francesco a Bologna", *Bollettino d'arte* (XXIX): 448-457.

Brandi, Cesare (1937) "Aggiunta alle conclusioni su alcuni discussi problemi della pittura riminese del Trecento", *La Critica d'Arte* (II): 143-144.

Brandi, Cesare (1937) "Giovanni da Rimini e Giovanni Baronzio", *La Critica d'Arte* (settembre-dicembre 1937): 193-199.

Brandi, Cesare (1937) "Vitale da Bologna", *La Critica d'Arte* (agosto 1937): 145-152.

Brandi, Cesare (1938) *La cappella rupestre del Monte Paradiso, Memorie*, Istituto Storico Archeologico F.E.R.T., Regia Deputazione di Storia Patria per Rodi, Volume III, pp. 9-18.

Brandi, Cesare (1938) "Giotto", *Le Arti I* (I): 5-12.

Brandi, Cesare (1938) "Giotto", *Le Arti I* (II): 116-131.



CARLO GIULIO ARGAN
Imagen: Dominio público.

- Brandi, Cesare (1939) "Cammino di Morandi", *Le Arti* (I): 245-255.
- Brandi, Cesare (1939) "De Chirico metafisico al «Milione»", *Le Arti* (dicembre-gennaio 1939-1940): 118-121.
- Brandi, Cesare (1939) "La carta della scuola", *Le Arti* IV (aprile-maggio 1939): 287-293.
- Brandi, Cesare (1939) "La mostra del paesaggio italiano a Bergamo", *Le Arti* (II): 43.
- Brandi, Cesare (1939) "Lettera alla redazione", *La Critica d'Arte* (IV): 32.
- Brandi, Cesare (1939) "L'Italia all'esposizione di San Francisco", *Panorama* (I): 66-67.
- Brandi, Cesare (1939) "Maccari", *Le Arti* (febbraio-marzo 1939): 300-302.
- Brandi, Cesare (1939) "Mafai all'Arcobaleno", *Le Arti* (II): 44.
- Brandi, Cesare (1939) "Nota biografica", in: Arnaldo Beccaria, *Giorgio Morandi*, Hoepli, Milano, pp. 17-18.
- Brandi, Cesare (1939) "Su alcuni giovani. Afro, Mafai; Manzù, Mirko", *Le Arti* (febbraio-marzo 1939): 287-293.
- Brandi, Cesare (1939) "Visione del Veronese", *Arcobaleno* (dicembre 1939): 1-13.
- Brandi, Cesare (1939) *Voce sola*, Edizioni della Cometa, Roma.
- Brandi, Cesare (1940) "Disegni di Fontana", *Le Arti* (ottobre-novembre 1940): 62.
- Brandi, Cesare (1940) "Le Mostre degli antichi capolavori italiani a Chicago e a New York", *Le Arti* (aprile-maggio 1940): 272-274.
- Brandi, Cesare (1940) *Su Alvaro Pirez, Relazioni storiche fra l'Italia e il Portogallo*, Reale Accademia d'Italia, Roma.
- Brandi, Cesare (1941) "Giovanni di Paolo", *Le Arti* III (IV): 230-250.
- Brandi, Cesare (1941) "Giovanni di Paolo", *Le Arti* III (V): 316-341.
- Brandi, Cesare (1941) "L'inaugurazione del R. Istituto Centrale del Restauro", *Le Arti* IV (1): 51-53.
- Brandi, Cesare (1941) "Sul Crocefisso di Sant'Alberto", *Le Arti* (aprile-maggio 1941): 273-274.
- Brandi, Cesare (1941) *Toti Scialoja*, Società Amici dell'Arte, Torino, 8-23 marzo 1941.
- Brandi, Cesare (1941) "Ultimo Tosi", *Le Arti* (aprile-maggio 1941): 279-280.
- Brandi, Cesare (1941) "Una Mostra di Manzù", *Le Arti* (febbraio-marzo 1941): 202-204.
- Brandi, Cesare (1942) *Elegie*, Vallecchi, Firenze, pp. 91.

Brandi, Cesare (1942) "Gli otto dipinti acquistati dallo Stato per la R. Pinacoteca di Siena restaurati ed esposti presso l'Istituto Centrale del Restauro", *Le Arti* IV (5-6): 367-371.

Brandi, Cesare (1942) "I restauri della Basilica Superiore di Assisi", *Le Arti* IV (3): 216-222.

Brandi, Cesare (1942) "Modelli nello studio di Mafai", *Primato* (I): 32.

Brandi, Cesare (1942) *Morandi*, Le Monnier, Firenze.

Brandi, Cesare (1942) *Mostra dei dipinti di Antonello da Messina*, Istituto Centrale del Restauro, Roma.

Brandi, Cesare (1942) "Tre dipinti di Antonello da Messina restaurati ed esposti presso l'Istituto Centrale del Restauro", *Le Arti* V (2): 90-93.

Brandi, Cesare (1943) "Pietro di Giovanni di Ambrogio", *Le Arti* V (III): 129-138.

Brandi, Cesare (1945) *Elicona I. Carmine o della pittura*, Enrico Scialoja Editore, Roma.

Brandi, Cesare (1946) "L'Institut Central de la Restauration à Rome", *L'Amour de l'art* (XXVI): 233-236.

Brandi, Cesare (1946) "L'Istituto Centrale del Restauro in Roma e la ricostruzione degli affreschi", *Phoebus* (I): 165-172.

Brandi, Cesare (1946) "Morandi incisore", *Comunità*, 6 ottobre 1946, p. 12.

Brandi, Cesare (1946) *Mostra dei frammenti ricostruiti di Lorenzo da Viterbo*, Istituto Centrale per il Restauro, Roma.

Brandi, Cesare (1947) "«Bersagli». Il Cenacolo di Leonardo, ovvero tanto rumore per nulla", *L'Immagine* (1): 68.

Brandi, Cesare (1947) "«Bersagli». Il volgare pittorico europeo. L'Accademia di Santa Cecilia. Il Teatro Ex-Reale dell'Opera. Le nuove stazioni ferroviarie", *L'Immagine* (3): 191-193.

Brandi, Cesare (1947) "«Bersagli». Interesse per gerarchi. 25 milioni. La bella Venezia", *L'Immagine* (4): 256-257.

Brandi, Cesare (1947) "«Bersagli». La Firenze di Dante. La mostra d'arte fiamminga e olandese. Come si ricostruisce Pisa. La Galleria Corsini e l'Accademia dei Lincei. L'arte e le autonomie regionali", *L'Immagine* (2): 130-132.

Brandi, Cesare (1947) "«Bersagli». Parole divine. Musica per i ricchi", *L'Immagine* (5): 323-324.

Brandi, Cesare (1947) "Bonnard estremo", *L'Immagine* (1): 55-57.

Brandi, Cesare (1947) *Elicona I. Carmine o della pittura*, Vallecchi, Firenze.

Brandi, Cesare (1947) "Europeismo e autonomia di cultura nella pittura moderna italiana (I)", *L'Immagine* (1): 3-11.

Brandi, Cesare (1947) "Europeismo e autonomia di cultura nella pittura moderna italiana (II)", *L'Immagine* (2): 69-86.

Brandi, Cesare (1947) "Europeismo e autonomia di cultura nella pittura moderna italiana (III)", *L'Immagine* (3): 133-156.

Brandi, Cesare (1947) "Genova ritrovata", *L'Immagine* (2): 128-129.

Brandi, Cesare (1947) *Giovanni di Paolo*, Le Monnier, Firenze.

Brandi, Cesare (1947) "Il Mantegna ricostituito", *L'Immagine* (3): 179-180.

Brandi, Cesare (1947) "La scultura in lutto", *L'Immagine* (1): 64-66.

Brandi, Cesare (1947) "«Piccole moralità di Eftimio». Il cuculo e il contadino. Il girovago e il cane da guardia", *L'Immagine* (2): 124-126.

Brandi, Cesare (1947) "«Piccole moralità di Eftimio». Il poeta, il pescivendolo e l'energumena. La bellezza e la forma", *L'Immagine* (5): 311-313.

Brandi, Cesare (1947) "«Piccole moralità di Eftimio». Il politico e la poesia. Il poeta e la politica", *L'Immagine* (1): 58-59.

Brandi, Cesare (1947) "«Piccole moralità di Eftimio». La filosofia dell'assurdo. La virtù", *L'Immagine* (4): 245-247.

Brandi, Cesare (1947) "«Piccole moralità di Eftimio». La rivolta delle bottiglie. Hortus conclusus", *L'Immagine* (3): 181-183.

Brandi, Cesare (1947) "«Pomerio». Rassegna di mostre. Il Sei e il Settecento nella pittura genovese. Mostra di disegni del Seicento bolognese. Mostra di opere d'arte trasportate a Firenze durante la guerra", *L'Immagine* (3): 185-190.

Brandi, Cesare (1947) "Proposito", *L'Immagine* (1): 1-2.

Brandi, Cesare (1947) *«Quattro artisti fuori strada». Ciarrocchi - Sadun - Scialoja - Stradone*, Galleria del Secolo, Roma.

Brandi, Cesare (1947) "Rassegna di mostre (III). Roma, Farnesina. Mostra delle opere d'arte rubate dai tedeschi. Roma, Les graveurs français (1808-1947)", *L'Immagine* (5): 320-322.

Brandi, Cesare (1947) "Rassegna di mostre. Venezia, mostre sparse a S. Rocco, ai Carmini, a S. Giovanni Evangelista. Napoli, mostra dei bozzetti napoletani del '600 e del '700. Firenze, mostra d'arte fiamminga e olandese. Un bando per le porte di San Pietro", *L'Immagine* (4): 252-255.

Brandi, Cesare (1947) "Sulla filosofia di Sartre", *L'Immagine* (4): 197-216.

Brandi, Cesare (1947) "Sulla filosofia di Sartre (II)", *L'Immagine* (5): 273-281.

Brandi, Cesare (1947) "Un Colosseo di Scipione", *L'Immagine* (5): 322.

Brandi, Cesare (1948) "«Bersagli». Le cancellate di Londra. «In grata patria, non avrai le mie ossa!». Fra i due litiganti", *L'Immagine* (8): 499-500.

Brandi, Cesare (1948) "«Bersagli». L'immagine filmica. La nuova Titina", *L'Immagine* (9-10): 611.

Brandi, Cesare (1948) "«Bersagli». Palazzo Venezia. Sodalizio di studiosi d'arte", *L'Immagine* (6-7): 435-436.

Brandi, Cesare (1948) "Divagazioni attuali sul Laocoonte", *L'Immagine* (6-7): 364-369.

Brandi, Cesare (1948) "I nuovi balletti di Milloss", *L'Immagine* (6-7): 432-435.

Brandi, Cesare (1948) "Il «Sassetta»", *L'Immagine* (6-7): 389-405.

Brandi, Cesare (1948) "Itinerario architettonico (I). Lecce gentile. Inno a Trani. Derelizione di Palermo", *L'Immagine* (6-7): 443-452.

Brandi, Cesare (1948) "Musica a Venezia", *L'Immagine* (9-10): 599-603.

Brandi, Cesare (1948) "«Piccole moralità di Eftimio». Achille e la tartaruga. Zenone ed Eftimio", *L'Immagine* (9-10): 604-606.

Brandi, Cesare (1948) "«Piccole moralità di Eftimio». Manzù e il vescovo. Euclide o della serenità", *L'Immagine* (8): 489-491.

Brandi, Cesare (1948) "«Piccole moralità di Eftimio». Pedagogia all'italiana. L'usciera e l'anatra muta", *L'Immagine* (6-7): 416-418.

Brandi, Cesare (1948) "«Pomerio». Il fato della pittura moderna. Il maggio fiorentino. Un concerto al Louvre. Il XXV Salon des Tuileries. La mostra di Liotard e Füssli a Parigi", *L'Immagine* (8): 492-498.

Brandi, Cesare (1948) "«Pomerio». La pittura contemporanea francese alla Biennale. Il centenario di David. Mostra delle incisioni di Morandi", *L'Immagine* (9-10): 607-610.

Brandi, Cesare (1948) "Psicoanalisi e poesia: Baudelaire, Mallarmé, Lautréamont", *L'Immagine* (9-10): 542-555.

Brandi, Cesare (1948) "Quadriennale 1948", *L'Immagine* (8): 486-488.

Brandi, Cesare (1948) "Ricomposizione e restauro della Pala del Carmine di Pietro Lorenzetti", *Bollettino d'arte* (XXIII): 68-72.

Brandi, Cesare (1948) *V Mostra di Restauri*, Istituto Centrale del Restauro, Roma.

Brandi, Cesare (1949) "Arcadio o della Scultura", *L'Immagine* (11): 47-57.

Brandi, Cesare (1949) "«Bersagli». Il maggio fiorentino. L'eterna discordia dell'Ara Pacis. Il pareggio del Teatro dell'Opera", *L'Immagine* (12): 191-192.

Brandi, Cesare (1949) "«Bersagli». La Portica. Una nuova bibita. La Pietà Rondanini", *L'Immagine* (11): 99-100.

Brandi, Cesare (1949) "Dal «Periplo della scultura moderna»: Manzù", *L'Immagine* (13): 219-224.

Brandi, Cesare (1949) "«Il senso del film» per Eisenstein", *L'Immagine* (13): 225-234.

Brandi, Cesare (1949) "Itinerario architettonico (II). Noto. Via dei Crociferi. La piazza di Gualtieri. Bruges", *L'Immagine* (12): 165-179.

Brandi, Cesare (1949) "Morandi Early Development", *Mandrake* (II): 40-45.

Brandi, Cesare (1949) "Periplo della scultura moderna (I)", *L'Immagine* (11): 58-65.

Brandi, Cesare (1949) "«Pomerio». Disegni di Marino", *L'Immagine* (11): 98.

Brandi, Cesare (1949) "«Pomerio». Il bozzetto di Manzù per la porta di San Pietro. Le mostre di Lorenzo il Magnifico. Divagazioni sul Sadler's Wells Ballet. Un grassone etrusco. Opere recenti di Cassinari", *L'Immagine* (12): 184-190.

Brandi, Cesare (1949) "«Pomerio». La mostra della scultura in legno a Siena. La mostra di Giovanni Bellini. La mostra dell'arte italiana moderna a New York", *L'Immagine* (13): 282, 296.

Brandi, Cesare (1949) "Problemi di restauro: «Il terzo braccio» berniniano", *L'Immagine* (13): 235-237.

Brandi, Cesare (1949) *Quattrocentisti senesi*, Hoepli, Milano.

Brandi, Cesare (1949) "Restauro", in: *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere e Arti*, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma, pp. 698-701.

Brandi, Cesare (1949) "Secondo frammento dell'«Arcadio o della Scultura»: la Moda", *L'Immagine* (12): 159-164.

Brandi, Cesare (1949) "«Stasimo di Eftimio». Il Bandito", *L'Immagine* (12): 180-182.

Brandi, Cesare (1949) "«Stasimo di Eftimio». La Regione", *L'Immagine* (11): 79-81.

Brandi, Cesare (1949) "«Stasimo di Eftimio». Le due atomiche", *L'Immagine* (13): 281.

Brandi, Cesare (1949) "The Cleaning of Pictures in Relation to Patina, Varnish and Glazes", *The Burlington Magazine* (July 1949,): 183-188.

Brandi, Cesare (1949) *VII mostra di restauri*, Istituto Centrale del Restauro, Roma.

Brandi, Cesare, Licia Vlad Borrelli, Michelangelo Cagiano de Azevedo e Giovanni Urbani (1949) *VI mostra di restauri, Roma, marzo 1949. Catalogo*, Istituto Grafico Tiberino, Roma.

Brandi, Cesare (1950) "«Bersagli». Le porte di San Pietro", *L'Immagine* (14-15): 463.

Brandi, Cesare (1950) "Il fondamento teorico del restauro", *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* I (1): 5-12.

Brandi, Cesare (1950) "Il restauro della Madonna di Coppo di Marcovaldo nella Chiesa dei Servi di Siena", *Bollettino d'arte* (XXXV): 160-170.

Brandi, Cesare (1950) "Il ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera d'arte", *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* I (2): 3-9.

Brandi, Cesare (1950) "La fine dell'avanguardia", *L'Immagine* (14-15): 361-433.

Brandi, Cesare (1950) "Nota sui marmi del Partenone", *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* I (3-4): 3-8.

Brandi, Cesare (1950) "Péleo Bacci", *Bollettino d'arte* (gennaio-marzo 1950): 52-53.

Brandi, Cesare (1950) "«Pomerio». Pitture recenti di Piero Sadun e incisioni di Arnolfo Ciarrocchi", *L'Immagine* (14-15): 461-463.

Brandi, Cesare (1950) "Postilla al restauro della Pala del Bellini di Pesaro e del Gozzoli del 1456 della Pinacoteca di Perugia", *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* I (2): 57-62.

Brandi, Cesare (1950) "Principes de la restauration des œuvres d'art", *L'Amour de l'art* (XXX): 21-26.

Brandi, Cesare (1950) "Some factual observation about varnishes and glazes", *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* I (3-4): 9-29.

Brandi, Cesare (1950) "«Stasimo di Eftimio». Le elezioni inglesi", *L'Immagine* (14-15): 457-458.

Brandi, Cesare (1950) "Sui problemi dei supporti: telai per dipinti trasportati dalla tavola e per affreschi strappati", *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* I (1): 13-18.

Brandi, Cesare (1950) "Testi a parte. Piccola antologia delle fonti dell'Astrattismo", *L'Immagine* (14-15): 434-456.

Brandi, Cesare (1950) "The Weaver report on the cleaning of pictures in the National Gallery, di I. R. H. Weaver, G. D. Stout, P. Coremans", *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* I (3-4): 145-148.

Brandi, Cesare (1950) "Trasporti di affreschi su cemento e su eternit", *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* I (1): 18-19.

Brandi, Cesare (1951) "«Bersagli». L'asino di Buridano. Gli obelischi di Via della Conciliazione. Demoliti d'ordine del Comune 4 piani di un grattacielo a Torino. Le mostre d'arte italiana all'estero", *L'Immagine* (16): 563-564.

Brandi, Cesare (1951) "Consulenza dell'Istituto all'Estero", *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* (7-8): 101-103.

Brandi, Cesare (1951) "Cultura d'immagine e personalità di base", *L'Immagine* (16): 465-469.

Brandi, Cesare (1951) "Dal «Periplo della scultura moderna»: Marino Marini", *L'Immagine* (16): 541-547.

Brandi, Cesare (1951) *Duccio*, Vallecchi, Firenze, 1951.

Brandi, Cesare (1951) "Esquisse de la peinture moderne", *L'Age Nouveau* (63-64-65): 161-168.

Brandi, Cesare (1951) "Il restauro dell'«Adoration de l'Agneau Mystique» di Van Eyck", *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* (5-6): 9-14.

Brandi, Cesare (1951) "Inchiesta sull'uso della cera nel restauro", *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* (7-8): 3.

Brandi, Cesare (1951) "Itinerario architettonico (III). Trulli e luminarie. Molfetta e Giovinazzo. Gallipoli. Case a Panarea", *L'Immagine* (16): 509-520.

Brandi, Cesare (1951) "«Pomerio». Strascico belliniano", *L'Immagine* (16): 561-562.

Brandi, Cesare (1951) "Relazioni sul restauro della Madonna di Guido da Siena", *Bollettino d'arte* (XXXVI): 248-260.

Brandi, Cesare (1951) "Restauri caravaggeschi per la Sicilia", *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* (5-6): 61-62.

Brandi, Cesare (1951) "«Stasimo di Eftimio». Corea", *L'Immagine* (16): 548.

Brandi, Cesare (1951) "Sugli intonaci del Partenone", *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* (5-6): 3.

Brandi, Cesare (1951) "Sui supporti rigidi per il trasporto degli affreschi", *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* (5-6): 15-17.

Brandi, Cesare (1951) *Toti Scialoja*, Galleria dei Barberi, Roma.

Brandi, Cesare (1952) "Il restauro dell'opera d'arte secondo l'istanza della storicità", *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* (11-12): 115-119.

Brandi, Cesare (1952) *La fine dell'avanguardia e l'arte d'oggi*, Edizioni della Meridiana, Milano.

Brandi, Cesare (1952) *Morandi*, Le Monnier, Firenze.

Brandi, Cesare (1952) "Quadriennale bene o male", *Lo Spettatore Italiano*, Roma.

Brandi, Cesare (1952) "Relazione sui dipinti murali di Mattia Preti nella Chiesa di San Giovanni a La Valletta, Malta", *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* (9-10): 3-7.

Brandi, Cesare (1952) "Relazione sullo stato di conservazione e sulle provvidenze di restauro della Decollazione del Battista del Caravaggio in San Giovanni a La Valletta", *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* (11-12): 19-21.

Brandi, Cesare (1952) "The restoration of the St. John Lateran Fresco", *The Burlington Magazine* (2): 218.

Brandi, Cesare (1952) "Un affabile Barocco", *Meridione* (3-4).

Brandi, Cesare (1953) "Il restauro dell'opera d'arte secondo l'istanza estetica e dell'artisticità", *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* (13): 3-8.

Brandi, Cesare (1953) "L'ultimo Picasso", *Nuovi Argomenti* (5): 148-164.



CESARE BRANDI
Imagen: Dominio público.

Brandi, Cesare (1953) *Mostra di dipinti restaurati. Angelico, Piero della Francesca, Antonello da Messina*, Istituto Centrale del Restauro, Roma.

Brandi, Cesare (1953) "Picasso fra due epoche", *La Biennale di Venezia* (13-14): 23-26.

Brandi, Cesare (1953) "Sainte Sophie d'Ochrida. La conservation et la restauration de l'édifice et de ses fresques", *Musées et Monuments* (IV): 27.

Brandi, Cesare (1954) "Acropoli come il Vesuvio", *Cronache*, 3 agosto 1954.

Brandi, Cesare (1954) "Biennale dalla porta di servizio", *Cronache*, 29 giugno 1954.

Brandi, Cesare (1954) "Breve appendice", *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* (17-18): 99.

Brandi, Cesare (1954) "Bronzo di cattiva lega", *Cronache*, 10 agosto 1954.

Brandi, Cesare (1954) "Cinquantasette astratti", *Cronache*, 12 ottobre 1954.

Brandi, Cesare (1954) "Cinque secoli a Viterbo", *Cronache*, 28 settembre 1954.

Brandi, Cesare (1954) "Delitto nella Cattedrale", *Cronache*, 19 ottobre 1954.

Brandi, Cesare (1954) *Duccio di Buoninsegna. La Maestà*, Edizioni d'Arte «Sidera», Milano.

Brandi, Cesare (1954) "Esperanto brasiliano", *Cronache*, 30 novembre 1954.

Brandi, Cesare (1954) "Esposizioni d'autunno", *Cronache*, 23 novembre 1954.

Brandi, Cesare (1954) "Giornata nera a Creta", «La Chimera», Firenze, n. 4, luglio 1954.

Brandi, Cesare (1954) "Il Doganiere napoletano", *Cronache*, 26 ottobre, 1954.

Brandi, Cesare (1954) "Il maggiore dei fauves", *Cronache*, 16 novembre 1954.

Brandi, Cesare (1954) "Il miele sotto terra", *Cronache*, 7 settembre 1954.

Brandi, Cesare (1954) "Il pittore dello stento", *Cronache*, 21 settembre 1954.

Brandi, Cesare (1954) "Il pittore salentino", *Cronache*, 9 novembre 1954.

Brandi, Cesare (1954) "Il restauro e l'interpretazione dell'opera d'arte", *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa* (XXIII): 90-100.

Brandi, Cesare (1954) "Il triangolo magico", in: *Chianciano Terme*, pp. 19-21.

Brandi, Cesare (1954) "Il Trionfo della Morte ha trovato casa", *Cronache*, 6 luglio 1954.

Brandi, Cesare (1954) "Il volto restaurato", *Cronache*, agosto 1954.

Brandi, Cesare (1954) "Immagini d'altri tempi", *Cronache*, 28 dicembre 1954.

- Brandi, Cesare (1954) "Importanza dell'oscurità", *Cronache*, 31 agosto 1954.
- Brandi, Cesare (1954) "I peccati della Biennale", *Cronache*, 22 giugno 1954.
- Brandi, Cesare (1954) "L'architettura fiorentina del Rinascimento", *Il Quattrocento*, pp. 117-204.
- Brandi, Cesare (1954) "L'Ermes sorridente", *Cronache*, 27 luglio 1954.
- Brandi, Cesare (1954) "L'Institut Central pour la restauration d'œuvres d'art à Roma", *Gazette des Beaux-Arts* (I): 41-52.
- Brandi, Cesare (1954) "L'isola di Minosse", *Cronache*, 25 maggio 1954.
- Brandi, Cesare (1954) "L'italiano in Turchia", *Cronache*, 17 agosto 1954.
- Brandi, Cesare (1954) "La realtà e la biacca", *Cronache*, 14 dicembre 1954.
- Brandi, Cesare (1954) "Musei della miseria", *Cronache*, 18 maggio 1954.
- Brandi, Cesare (1954) "Pinturicchio fuori moda", *Cronache*, 24 agosto 1954.
- Brandi, Cesare (1954) "Profili di Sigismondo", *Cronache*, 15 giugno 1954.
- Brandi, Cesare (1954) "Restauro a Piero della Francesca", *Bollettino d'arte* (XXXIX): 241-258.
- Brandi, Cesare (1954) "Restauro a Piero della Francesca", *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* (17-18): 87-97.
- Brandi, Cesare (1954) "Riguardo all'inchiesta sull'uso della cera nel restauro", *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* (17-18): 3.
- Brandi, Cesare (1954) "Scavi a Villa Adriana", *Cronache*, 7 dicembre 1954.
- Brandi, Cesare (1954) "Sculpture alla Biennale", *Cronache*, 13 luglio 1954.
- Brandi, Cesare (1954) "Un'isola in pericolo", *Cronache*, 2 novembre 1954.
- Brandi, Cesare (1954) "Un italiano in Olanda", *Cronache*, 8 giugno 1954.
- Brandi, Cesare (1954) "Un lotto di felici ritorni", *Cronache*, 21 dicembre 1954.
- Brandi, Cesare (1954) "Un'occasione mancata", *Cronache*, 14 settembre 1954.
- Brandi, Cesare (1954) *Viaggio nella Grecia antica*, Vallecchi, Firenze.
- Brandi, Cesare (1954) "Zolfo e acqua santa", *Cronache*, 1 giugno 1954.
- Brandi, Cesare (1954) "22.000 km. di vergogna", *Cronache*, 20 luglio 1954.
- Brandi, Cesare (1955) "Arrivo a Costantinopoli", *Il Resto del Carlino*, 4 ottobre 1955.
- Brandi, Cesare (1955) "Castro inedito", *Il Resto del Carlino*, 20 dicembre 1955.

Brandi, Cesare (1955) "Cemento armato nella reggia di Minosse", *Cronache*, 8 febbraio 1955.

Brandi, Cesare (1955) "Chiarimenti sul «Buon Governo» di Ambrogio Lorenzetti", *Bollettino d'arte* (XL): 119-123.

Brandi, Cesare (1955) "Chiarimenti sul «Buon Governo» di Ambrogio Lorenzetti", *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* (21-22): 3-10.

Brandi, Cesare (1955) "Cimabue e Duccio", *Epoca* (VII): 49-66.

Brandi, Cesare (1955) "Contemporanei nel Nord", *Cronache*, 26 aprile 1955.

Brandi, Cesare (1955) "Cosa vorremmo per il 1955", *Cronache*, 4 gennaio 1955.

Brandi, Cesare (1955) "Falsari alla gogna", *Cronache*, 26 luglio 1955.

Brandi, Cesare (1955) "Fiamminghi in anticamera", *Cronache*, 18 gennaio 1955.

Brandi, Cesare (1955) "Francesi dell'Ottocento", *Cronache*, 8 marzo 1955.

Brandi, Cesare (1955) "Giorgione e i parenti poveri", *Cronache*, 21 giugno 1955.

Brandi, Cesare (1955) "Gli scrupoli del pittore", *Cronache*, 23 agosto 1955.

Brandi, Cesare (1955) "I Maestri artificiali", *Cronache*, 27 settembre 1955.

Brandi, Cesare (1955) "I musei degli Asburgo", *Cronache*, 9 agosto 1955.

Brandi, Cesare (1955) "I problemi di un museo", *Cronache*, 11 gennaio 1955.

Brandi, Cesare (1955) "I quadri del poeta", *Cronache*, 17 maggio 1955.

Brandi, Cesare (1955) "Il Brunelleschi", *Il Resto del Carlino*, 1 dicembre 1955.

Brandi, Cesare (1955) "Il diavolo derelitto", *Cronache*, 5 aprile 1955.

Brandi, Cesare (1955) "Il dolmen di Giurdignano", *Il Resto del Carlino*, 12 dicembre 1955.

Brandi, Cesare (1955) "Il dono della principessa", *Cronache*, 1 febbraio 1955.

Brandi, Cesare (1955) *Il linguaggio figurativo del Pinturicchio*. Discorso ufficiale in occasione della celebrazione del V centenario della nascita, Perugia, 5 settembre-ottobre 1955, pp. 3-24.

Brandi, Cesare (1955) "Il mondo nella conchiglia", *Cronache*, 12 aprile 1955.

Brandi, Cesare (1955) "Il pennello di Mida", *Cronache*, 19 luglio 1955.

Brandi, Cesare (1955) "Il ritorno degli emigrati", *Cronache*, 2 agosto 1955.

Brandi, Cesare (1955) "Il sepolcro di Mida", *Il Resto del Carlino*, 23 ottobre 1955.

Brandi, Cesare (1955) "L'aria di Parigi", *Cronache*, 7 giugno 1955.

- Brandi, Cesare (1955) "La capitale degli Ittiti," *Il Resto del Carlino*, 12 novembre 1955.
- Brandi, Cesare (1955) "La coppa di Nestore", *Cronache* 30 agosto 1955.
- Brandi, Cesare (1955) "La matita neorealista", *Cronache*, 15 febbraio 1955.
- Brandi, Cesare (1955) "La serie dei Santi Padri", *Cronache*, 19 aprile 1955.
- Brandi, Cesare (1955) "Le odalische di Picasso", *Cronache*, 12 luglio 1955.
- Brandi, Cesare (1955) "Le pitture dei ragazzi", *Cronache*, 1 marzo 1955.
- Brandi, Cesare (1955) "L'esperto nel museo", *Cronache*, 14 giugno 1955.
- Brandi, Cesare (1955) "Le tenebre del manierismo", *Cronache*, 5 luglio 1955.
- Brandi, Cesare (1955) "L'impressionista nel bosco", *Cronache*, 22 marzo 1955. (Riedito in *Scritti sull'arte contemporanea*, 1976).
- Brandi, Cesare (1955) "Norchia l'etrusca", *Il Resto del Carlino*, 13 aprile 1955.
- Brandi, Cesare (1955) "Paesaggi da salvare", *Cronache*, 13 settembre 1955.
- Brandi, Cesare (1955) "Premi in libertà", *Cronache*, 3 maggio 1955.
- Brandi, Cesare (1955) "Quartieri nuovi sotto la cenere", *Cronache*, 15 marzo 1955.
- Brandi, Cesare (1955) "Riproduzioni a colori", *Cronache*, 22 febbraio 1955.
- Brandi, Cesare (1955) "Rococò e barocchetto", *L'Architettura* (2): 217-223.
- Brandi, Cesare (1955) "Sardegna sconosciuta", *Cronache*, 24 maggio 1955.
- Brandi, Cesare (1955) "Tiziano", *Il Resto del Carlino*, 14 maggio 1955.
- Brandi, Cesare (1955) "Trent'anni dopo", *Cronache*, 31 maggio 1955.
- Brandi, Cesare (1955) "Una laurea per gli Etruschi", *Cronache*, 10 maggio 1955.
- Brandi, Cesare (1955) "Un omaggio a Simone", *Cronache*, 20 settembre 1955.
- Brandi, Cesare (1955) "Un pittore in Paradiso", *Cronache*, 29 marzo 1955.
- Brandi, Cesare (1955) "Un pittore in prosa", *Cronache*, 6 settembre 1955.
- Brandi, Cesare (1955) "Un provinciale a Parigi", *Cronache*, 28 giugno 1955.
- Brandi, Cesare (1955) "Veneziani d'imitazione", *Cronache*, 16 agosto 1955.
- Brandi, Cesare (1955) "Vetrare senza allori", *Cronache*, 25 gennaio 1955.
- Brandi, Cesare (1956) "Ancora Gerusalemme", *Il Resto del Carlino*, 18 dicembre 1956.

- Brandi, Cesare (1956) "Arte peruviana", *Il Resto del Carlino*, 25 agosto 1956.
- Brandi, Cesare (1956) "Aspetti del Gargano", *Il Resto del Carlino*, 10 febbraio 1956.
- Brandi, Cesare (1956) "Betlemme", *Il Resto del Carlino*, 25 dicembre 1956.
- Brandi, Cesare (1956) "Cosa debba intendersi per restauro preventivo", *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* (27-28): 87-92.
- Brandi, Cesare (1956) "De Pisis", *Il Resto del Carlino*, 6 aprile 1956.
- Brandi, Cesare (1956) "Duccio e Caravaggio nell'Istituto del Restauro", *Il Punto*, 17 novembre 1956.
- Brandi, Cesare (1956) *Elicon III-IV. Arcadio o della Scultura. Eliante o dell'Architettura*, Einaudi, Torino.
- Brandi, Cesare (1956) "Gerusalemme", *Il Resto del Carlino*, 11 novembre 1956.
- Brandi, Cesare (1956) *Giacomo Manzù*, Catalogo della XXVIII Biennale di Venezia.
- Brandi, Cesare (1956) "Giotto recuperato a San Giovanni Laterano", in: *Scritti di Storia dell'arte in onore di Lionello Venturi*, I, De Luca, Roma, pp. 55-85.
- Brandi, Cesare (1956) "Il campanile di Trani", *Il Resto del Carlino*, 7 gennaio 1956.
- Brandi, Cesare (1956) "Il monito di Firenze", *Il Punto*, 27 ottobre 1956.
- Brandi, Cesare (1956) *Il Tempio Malatestiano*, Edizioni Radio Italiana.
- Brandi, Cesare (1956) "Il tessuto urbano non ammette ulteriori smagliature", *Il Resto del Carlino*, 5 maggio 1956.
- Brandi, Cesare (1956) "Il vecchio e il nuovo nelle antiche città italiane. Conferenza tenuta all'Associazione Culturale Italiana, Torino, 17 febbraio 1956", *Quaderni ACI* (XXI).
- Brandi, Cesare (1956) "Ingresso a Beiruth", *Il Resto del Carlino*, 10 ottobre 1956.
- Brandi, Cesare (1956) "La Cina della Raphaël", *Il Punto*, 13 ottobre 1956.
- Brandi, Cesare (1956) "La riforma della Quadriennale e della Biennale", *Il Punto della settimana*, Roma, 8 settembre 1956.
- Brandi, Cesare (1956) "Le cene del Pontormo", *Il Resto del Carlino*, 11 agosto 1956.
- Brandi, Cesare (1956) "Martina Franca", *Il Resto del Carlino*, 27 gennaio 1956.
- Brandi, Cesare (1956) "Metaponto", *Il Resto del Carlino*, 14 marzo 1956.
- Brandi, Cesare (1956) "Napoli laureata", *Il Resto del Carlino*, 15 maggio 1956.
- Brandi, Cesare (1956) "Note sulle tecniche dei mosaici parietali in relazione al restauro e alle datazioni", *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* (25-26): 3-9.

- Brandi, Cesare (1956) "Odilon Redon all'Orangerie", *Il Punto*, 15 dicembre 1956.
- Brandi, Cesare (1956) "Rigore e ritmo nella pittura di Mondrian", *Il Punto*, 8 dicembre 1956.
- Brandi, Cesare (1956) "Rubaldo Merello", *Il Resto del Carlino*, 28 marzo 1956.
- Brandi, Cesare (1956) "Sull'argine grandioso del Gargano la pianura arriva a ondate come il mare", *Il Resto del Carlino*, 3 febbraio 1956.
- Brandi, Cesare (1956) "Sulla strada di Damasco", *Il Resto del Carlino*, 16 ottobre 1936.
- Brandi, Cesare (1956) *Une fraise in Ricordo di De Pisis (per iniziativa della Galleria Chiurazzi)*, Editrice Carlo Colombo, Roma, pp. 17-18.
- Brandi, Cesare (1956) "Uno scandalo e una realtà", *Il Punto*, 24 novembre 1956.
- Brandi, Cesare (1957) "Antiche vedute di una Napoli scomparsa", *Il Resto del Carlino*, 18 settembre 1957.
- Brandi, Cesare (1957) "Archeologia siciliana", *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* (27-28): 93-100.
- Brandi, Cesare (1957) "Bernini scultore", *Il Resto del Carlino*, 13 febbraio 1957.
- Brandi, Cesare (1957) "Breve itinerario nel Seicento europeo", *Il Punto*, 9 febbraio 1957.
- Brandi, Cesare (1957) *Elicon II. Celso o della Poesia*, Einaudi, Torino.
- Brandi, Cesare (1957) "Esposizioni parigine", *Il Resto del Carlino*, 26 aprile 1957.
- Brandi, Cesare (1957) "Europa 1907", *Il Resto del Carlino*, 18 ottobre 1957.
- Brandi, Cesare (1957) "Filippino Lippi o l'ultimo quattrocentista. Prolusione inaugurale tenuta il 19 maggio 1957 nel Salone del Palazzo Comunale di Prato nel V centenario della nascita", in: *Saggi su Filippino Lippi*, Arnaud, Firenze, pp. 33-50.
- Brandi, Cesare (1957) "Gli affreschi della cripta di San Lorenzo a San Vincenzo al Volturno", *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* (31-32): 93-96.
- Brandi, Cesare (1957) *Gli affreschi di Pietro Lorenzetti ad Assisi*, Edizioni d'Arte «Sidera», Milano.
- Brandi, Cesare (1957) "Guttuso e Leoncillo", *Il Punto*, 9 marzo 1957.
- Brandi, Cesare (1957) "I cinque anni cruciali per la pittura fiorentina del '400", in: *Studi in onore di Matteo Marangoni*, Vallecchi, Firenze, pp. 167-175.
- Brandi, Cesare (1957) "I templi di Baalbek", *Il Resto del Carlino*, 23 gennaio 1957.
- Brandi, Cesare (1957) "Il campanile di Melfi", *Il Resto del Carlino*, 17 luglio 1957.
- Brandi, Cesare (1957) "Il discusso restauro del San Domenico di Siena", *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* (29-30): 3-10.

- Brandi, Cesare (1957) "Il duomo di Acerenza", *Il Resto del Carlino*, 12 luglio 1957.
- Brandi, Cesare (1957) "Il letto degli arabi", *Il Resto del Carlino*, 23 gennaio 1957.
- Brandi, Cesare (1957) "Il problema delle esposizioni", *Ulisse / I Problemi di Ulisse*, XXVII: 1383-1391.
- Brandi, Cesare (1957) "Il restauro", *Ulisse / I Problemi di Ulisse*, XXVII: 1383-1391.
- Brandi, Cesare (1957) "La difesa dei mosaici di Piazza Armerina", *Il Resto del Carlino*, 21 marzo 1957.
- Brandi, Cesare (1957) "La distruzione di Firenze", *Il Punto*, 6 aprile 1957.
- Brandi, Cesare (1957) "La Madonna di Farfa", *Il Resto del Carlino*, 21 maggio 1957.
- Brandi, Cesare (1957) "La Maestà di Duccio", *Il Resto del Carlino*, 1 marzo 1957.
- Brandi, Cesare (1957) "Le case di Roma", *Il Resto del Carlino*, 26 novembre 1957.
- Brandi, Cesare (1957) "Le sorprese di un Raffaello visto per la prima volta da vicino", *Corriere della Sera*, 27 novembre 1957.
- Brandi, Cesare (1957) "Lo Zuiderzee", *Il Resto del Carlino*, 22 ottobre 1957.
- Brandi, Cesare (1957) "Mondrian e il Giappone", *Il Resto del Carlino*, 31 dicembre 1957.
- Brandi, Cesare (1957) "Morandi acquafortista", *Il Resto del Carlino*, 3 marzo 1957.
- Brandi, Cesare (1957) "Nota sulla via Appia", *Italia Nostra*, I: 3.
- Brandi, Cesare (1957) "Ottone Rosai", *Il Punto*, 18 maggio 1957.
- Brandi, Cesare (1957) "Recenti offese a Ferrara", *Il Punto*, 8 giugno 1957.
- Brandi, Cesare (1957) "Saluto a Morandi", *Il Punto*, 12 gennaio 1957.
- Brandi, Cesare (1957) "Singolari affreschi", *Il Resto del Carlino*, 2 agosto 1957.
- Brandi, Cesare (1957) "Testimoni del loro tempo", *Il Punto*, 27 aprile 1957.
- Brandi, Cesare (1957) "Un falchetto arabo", *Il Resto del Carlino*, 30 novembre 1957.
- Brandi, Cesare (1957) "Uno sgomentante «puzzle» risolto per amore dell'arte", *Corriere della Sera*, 27 dicembre 1957.
- Brandi, Cesare (1957) "Vedute di Amsterdam", *Il Resto del Carlino*, 8 ottobre 1957.
- Brandi, Cesare (1957) "Vino di Udine", *Il Resto del Carlino*, 18 giugno 1957.
- Brandi, Cesare (1958) "Bisogna rimediare alla fretta di Giotto e Cimabue ad Assisi", *Corriere della Sera*, 19 luglio 1958.



GIULIO CARLO ARGAN
Imagen: Dominio público.

- Brandi, Cesare (1958) "Braque alla Biennale", *Il Punto*, 13 settembre 1958.
- Brandi, Cesare (1958) *Città del deserto*, Mondadori, Milano.
- Brandi, Cesare (1958) "Disegni del Borromini", *Il Punto*, 29 novembre 1958.
- Brandi, Cesare (1958) "Due Pietà di Luca Cambiaso", *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* (34-35): 117.
- Brandi, Cesare (1958) "Durerà ancora pochi mesi l'antico incanto di Palinuro", *Corriere della Sera*, 29 gennaio 1958.
- Brandi, Cesare (1958) "Falsificazione", in: *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Volume V, Istituto per la collaborazione culturale/Sansoni, Venezia/Roma/Firenze, pp. 312-315.
- Brandi, Cesare (1958) "Fermare l'avanzata dei palazzoni sul ciglio della zona archeologica", *Corriere della Sera*, 13 giugno 1958.
- Brandi, Cesare (1958) "Giochi di bussolotti sul piano regolatore di Roma", *Corriere della Sera*, 8 febbraio 1958.
- Brandi, Cesare (1958) *Gli affreschi di Pietro Lorenzetti ad Assisi*, Edizioni Mediterranee, Roma.
- Brandi, Cesare (1958) "Il deperimento degli affreschi nella Basilica di S. Francesco", *Fede e Arte* (12): 453-455.
- Brandi, Cesare (1958) "Il Partenone egiziano minacciato da una diga", *Corriere della Sera*, 19 novembre 1958.
- Brandi, Cesare (1958) "Il restauro della pittura antica. Comunicazione tenuta al VII Congresso Internazionale di Archeologia classica, Roma-Napoli, settembre 1958", *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* (33) 3-8.
- Brandi, Cesare (1958) "La III Mostra d'Arte Nazionale Giovanile", *Notiziario d'Arte* (5-6).
- Brandi, Cesare (1958) "La Roma scomparsa", *Il Resto del Carlino*, 28 gennaio 1958.
- Brandi, Cesare (1958) "Le porte per il Duomo di Salisburgo", *Il Punto*, 26 luglio 1958.
- Brandi, Cesare (1958) "L'incerto futuro della Biennale", *Il Punto*, 11 ottobre 1958.
- Brandi, Cesare (1958) "Lucca non deve permettere che si svuoti il palazzo Mansi", *Corriere della Sera*, 16 aprile 1958.
- Brandi, Cesare (1958) "Meglio il guaio delle vetrate che le pareti senza affreschi", *Corriere della Sera*, 8 ottobre 1958.
- Brandi, Cesare (1958) "Misera la sistemazione del Circo Massimo a Roma", *Corriere della Sera*, 17 gennaio 1958.
- Brandi, Cesare (1958) "Mostre di giovani", *Il Punto*, 14 giugno 1958.
- Brandi, Cesare (1958) "Non era la Roma classica quella che Ingres preferiva", *Corriere della Sera*, 27 giugno 1958.

Brandi, Cesare (1958) "Quasi nulla resta di Elea dove si aprì la luce del pensiero", *Corriere della Sera*, 25 gennaio 1958.

Brandi, Cesare (1958) "Per salvare il Campanile di Pisa c'è il pericolo di fare il peggio", *Corriere della Sera*, 2 gennaio 1958.

Brandi, Cesare (1958) "Più o meno sventati i pericoli intorno alla cattedrale di Anagni", *Corriere della Sera*, 24 maggio 1958.

Brandi, Cesare (1958) "Primo emozionante sguardo alla Tomba etrusca degli Atleti", *Corriere della Sera*, 27 aprile 1958.

Brandi, Cesare (1958) "Restauro inutili, restauri dannosi", *Italia Nostra*, II: 1-2.

Brandi, Cesare (1958) "Schede di restauro", *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* (36): 197-202.

Brandi, Cesare (1958) "Significato dell'astrattismo", *Il Punto*, 3 maggio 1958.

Brandi, Cesare (1958) "Si sta per contaminare il mirabile incanto di Ninfa", *Corriere della Sera*, 27 febbraio 1958.

Brandi, Cesare (1958) "Sugli alti e bassi del Nilo oscilla la miseria dei nubiani", *Corriere della Sera*, 3 dicembre 1958.

Brandi, Cesare (1958) "Togliere o conservare le cornici come problema di restauro", *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* (36): 143-148.

Brandi, Cesare (1958) "Un insensato grattacielo deturpa il profilo di Napoli", *Corriere della Sera*, 26 marzo 1958.

Brandi, Cesare (1958) "Un nefasto progetto per Firenze: il quartiere satellite a Sorgane", *Corriere della Sera*, 23 dicembre 1958.

Brandi, Cesare (1959) "Aperto al pubblico un palazzo favoloso", *Corriere della Sera*, 28 aprile 1959.

Brandi, Cesare (1959) "Come vedere la mostra giapponese", *Il Punto*, 3 gennaio 1959.

Brandi, Cesare (1959) "Composizione e vicende storiche della «Maestà»", *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* (37-40): 7-13.

Brandi, Cesare (1959) "Cornici o no", *Il Punto*, 14 marzo 1959.

Brandi, Cesare (1959) "Documentari d'arte", *Il Punto*, 3 ottobre 1959.

Brandi, Cesare (1959) "È una bestemmia urbanistica il Piano regolatore di Napoli", *Corriere della Sera*, 29 settembre 1959.

Brandi, Cesare (1959) "Energica lavata di testa ai giovani architetti italiani", *Corriere della Sera*, 10 luglio 1959.

Brandi, Cesare (1959) "Estendere a castelli e giardini ciò che si è fatto per le ville venete", *Corriere della Sera*, 19 novembre 1959.

- Brandi, Cesare (1959) "Frank Lloyd Wright", *Il Punto*, 18 aprile 1959.
- Brandi, Cesare (1959) "I nuovi nudi di Perez", *Il Punto*, 12 dicembre 1959.
- Brandi, Cesare (1959) "I piani regolatori delle città", *Corriere della Sera*, 22 marzo 1959.
- Brandi, Cesare (1959) "I pionieri del brutto all'opera. La casa di Loreto tentata di trasferirsi altrove in volo", *Corriere della Sera*, 1 agosto 1959.
- Brandi, Cesare (1959) "Il grattacielo sarebbe uno sfregio a Bologna", *Corriere della Sera*, 29 novembre 1959.
- Brandi, Cesare (1959) "Il restauro della «Maestà» di Duccio", *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* (37-40): 7-13.
- Brandi, Cesare (1959) "Il Seicento bolognese e il Cagnacci", *Il Punto*, 22 agosto 1959.
- Brandi, Cesare (1959) "Incredibile bocciatura del piano regolatore di Assisi", *Corriere della Sera*, 26 maggio 1959.
- Brandi, Cesare (1959) "In questa minuscola grotta San Francesco fece il primo presepio", *Corriere della Sera*, 27 dicembre 1959.
- Brandi, Cesare (1959) "L'architettura ha bisogno di bellezza e di umanità", *Corriere della Sera*, 13 settembre 1959.
- Brandi, Cesare (1959) "La pittura di Fautrier", *Il Punto*, 24 gennaio 1959.
- Brandi, Cesare (1959) "La stupenda Nefertari gioca a scacchi nella sua tomba", *Corriere della Sera*, 6 febbraio 1959.
- Brandi, Cesare (1959) "Le cripte pugliesi", *Il Punto*, 4 luglio 1959.
- Brandi, Cesare (1959) "Le tre teste di Ramsete II schiacciano chi le guarda", *Corriere della Sera*, 11 gennaio 1959.
- Brandi, Cesare (1959) "L'immenso Circo di Eliogabalo rischia di restare sotterrato", *Corriere della Sera*, 24 ottobre 1959.
- Brandi, Cesare (1959) "Modulor e giunti", *Il Punto*, 25 aprile 1959.
- Brandi, Cesare (1959) *Paul Gauguin*, Serie Arte Garzanti, s.d.
- Brandi, Cesare (1959) *Rapporto sui problemi inerenti al restauro o alla rimozione di alcuni dipinti murali in Egitto*, UNESCO, Parigi.
- Brandi, Cesare (1959) "Tessuti d'arte italiana", *Il Punto*, 14 novembre 1959.
- Brandi, Cesare (1959) "Umor nero per Rembrandt", *Palatina* (III): 23-26.
- Brandi, Cesare (1959) "Un inatteso segreto nei paesaggi di Morandi a Grizzana", *Corriere della Sera*, 1 agosto 1959.

Brandi, Cesare (1959) "Un saluto all'amico assente su un'antica pietra in Nubia", *Corriere d'informazione*, 5-6 gennaio 1959.

Brandi, Cesare (1959) "Venezia sarebbe rovinata se ridotta a una città di terraferma", *Corriere della Sera*, 15 ottobre 1959.

Brandi, Cesare (1959) "Ville Castelli Giardini saranno tutelati dallo Stato", *Corriere della Sera*, 17 dicembre 1959.

Brandi, Cesare (1960) "A Castro Pretorio deve sorgere l'acropoli della cultura di Roma", *Corriere della Sera*, 18 marzo 1960.

Brandi, Cesare (1960) "Ancora viva a Cirene l'antica fonte di Apollo", *Corriere della Sera*, 14 maggio 1960.

Brandi, Cesare (1960) "Appassionante ricerca di Giotto fra muro e muro della Badia", *Corriere della Sera*, 1 gennaio 1960.

Brandi, Cesare (1960) "Appunti per un ritratto di Morandi", *Palatina* (IV): 36-45.

Brandi, Cesare (1960) "Bellezze sull'orlo della rovina", *Corriere della Sera*, 4 settembre 1960.

Brandi, Cesare (1960) "Biblioteca Nazionale e Castro Pretorio", *Il Pretorio*, 19 marzo 1960.

Brandi, Cesare (1960) *Canaletto*, Mondadori, Milano.

Brandi, Cesare (1960) "Chi ha scolpito e perché gli enigmatici maiali di Slonta?", *Corriere della Sera*, 27 maggio 1960.

Brandi, Cesare (1960) "Chiostro Verde e Camposanto di Pisa", *Il Punto*, 30 aprile 1960.

Brandi, Cesare (1960) "Col pretesto di salvare Venezia si tenta una vasta speculazione", *Corriere della Sera*, 1 dicembre 1960.

Brandi, Cesare (1960) "Dalla natura all'arte", *Il Punto*, 17 settembre 1960.

Brandi, Cesare (1960) "Difendere la solitudine della stupenda via Flacca", *Corriere della Sera*, 24 marzo 1960.

Brandi, Cesare (1960) "Dolce vita bizantina della giovane Teodora", *Corriere della Sera*, 29 maggio 1960.

Brandi, Cesare (1960) "Etruria padana", *Il Punto*, 15 ottobre 1960.

Brandi, Cesare (1960) "Firenze, delizia e croce di un grande umanista moderno", *Corriere della Sera*, 18 novembre 1960.

Brandi, Cesare (1960) "Fra i ruderi di Tolemaide il fiero fantasma di Sinesio", *Corriere della Sera*, 4 giugno 1960.

Brandi, Cesare (1960) "Gli italiani in America", *Il Punto*, 30 luglio 1960.

- Brandi, Cesare (1960) "Il grattacielo", *Segnacolo*, Bologna, pp. 43-48.
- Brandi, Cesare (1960) "Introduzione alla Quadriennale", *Il Punto*, 16 gennaio 1960.
- Brandi, Cesare (1960) "La disorientata architettura si salverà con l'urbanistica", *Corriere della Sera*, 17 febbraio 1960.
- Brandi, Cesare (1960) "La gloria dei Comuni belgi", *Il Punto*, 29 ottobre 1960.
- Brandi, Cesare (1960) "La mostra di De Stael", *Il Punto*, 28 maggio 1960.
- Brandi, Cesare (1960) *Pellegrino di Puglia*, Laterza, Bari.
- Brandi, Cesare (1960) "Perché il Palladio non fu neoclassico. Prolusione al Secondo Corso del Centro Internazionale di Studi d'architettura Andrea Palladio, Vicenza, 1960", in: *Essays on the history of architecture*, Phaidon, London, pp. 116-121.
- Brandi, Cesare (1960) *Rapporto di alcuni cicli di pitture murali in Cecoslovacchia. UNESCO mission*, UNESCO, Parigi.
- Brandi, Cesare (1960) *Relazione sui mosaici di Gasr el-Lebia in Cirenaica*, s.n., Roma.
- Brandi, Cesare (1960) *Ritratto di Morandi*, All'insegna del pesce d'oro, Milano.
- Brandi, Cesare (1960) "Salvare fin che si è in tempo le pitture dei mosaici basiliani", *Corriere della Sera*, 13 luglio 1960.
- Brandi, Cesare (1960) *Segno e immagine*, Il Saggiatore, Milano.
- Brandi, Cesare (1960) "Settecento francese e Settecento italiano", *Il Punto*, 10 dicembre 1960.
- Brandi, Cesare (1960) "Siena non ha bisogno di pericolosi «ritocchi»", *Corriere della Sera*, 29 settembre 1960.
- Brandi, Cesare (1960) "Sperlonga non vuol cedere i resti della gigantesca statua", *Corriere della Sera*, 24 gennaio 1960.
- Brandi, Cesare (1960) "Tempo di Klee", *Il Punto*, 20 febbraio 1960.
- Brandi, Cesare (1960) "Tre importanti ritrovamenti durante lo «stacco» degli affreschi nella chiesa superiore di Assisi", *Corriere della Sera*, 20 dicembre 1960.
- Brandi, Cesare (1960) "Un ricatto a Palladio", *Corriere d'informazione*, 24-25 ottobre 1960.
- Brandi, Cesare (1960) "Una affascinante ipotesi sulle «pietre ritte» in Cirenaica", *Corriere della Sera*, 23 giugno 1960.
- Brandi, Cesare (1960) "Una mostra di Manzù a St. Gallen", *Segnacolo* (luglio-agosto 1960): 44-46.
- Brandi, Cesare (1960) "Una mostra di Poussin", *Il Punto*, 25 giugno 1960.

Brandi, Cesare (1960) "Una raffineria insidia il mare di Talamone", *Corriere della Sera*, 9 agosto 1960.

Brandi, Cesare (1960) *Viaggio nella Grecia antica*, Editori Riuniti, Roma.

Brandi, Cesare (1960) "Vittima delle beghe locali la cadente Loggia lombardesca", *Corriere della Sera*, 12 ottobre 1960.

Brandi, Cesare (1961) "A Firenze si eviterà un delitto di urbanistica riducendo le dimensioni del villaggio di Sorgane", *Corriere della Sera*, 19 agosto 1961.

Brandi, Cesare (1961) "A Siena non si addice il principio urbanistico del «taglia e cuci»", *Corriere della Sera*, 9 settembre 1961.

Brandi, Cesare (1961) "A Venezia vorrebbero costruire un'isola all'imbocco di Malamocco", *Corriere della Sera*, 5 luglio 1961.

Brandi, Cesare (1961) "Architettura moderna", *Il Punto*, 14 ottobre 1961.

Brandi, Cesare (1961) "Col nostro sistema fiscale si perdono le opere d'arte", *Corriere della Sera*, 26 settembre 1961.

Brandi, Cesare (1961) "Come rendere «parlanti» i tempi di Sant'Ambrogio", *Corriere della Sera*, 9 agosto 1961.

Brandi, Cesare (1961) "Disegni a Palazzo Venezia", *Il Punto*, 25 marzo 1961.

Brandi, Cesare (1961) "Disegni e ceramiche di Picasso", *Il Punto*, 16 dicembre 1961.

Brandi, Cesare (1961) "Esposti a una nuova tortura gli affreschi del Camposanto di Pisa", *Corriere della Sera*, 19 aprile 1961.

Brandi, Cesare (1961) "Evitare a Venezia l'oleodotto in laguna", *Corriere della Sera*, 4 novembre 1961.

Brandi, Cesare (1961) "Il «falso» dei templi smontati qui e rimontati là", *Corriere della Sera*, 10 novembre 1961.

Brandi, Cesare (1961) "Il Bagno di Cefalù: va in rovina il più raro monumento di Sicilia", *Corriere della Sera*, 16 giugno 1961.

Brandi, Cesare (1961) "Il Maestro del Paliotto di S. Giovanni Battista a Siena", in: *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Mario Salmi, Volume I*, De Luca, Roma, pp. 351-361.

Brandi, Cesare (1961) "Il piano regolatore di Venezia", *Corriere della Sera*, 12 aprile 1961.

Brandi, Cesare (1961) "Il trattamento delle lacune e la Gestaltpsychologie", in: Ida E. Rubib (ed.), *Acts of the 20th International Congress of the History of Art, New York, September 1961*, Smithsonian Institute, Washington D.C., pp. 146-151.

Brandi, Cesare (1961) "Italia '61", *Il Punto*, 27 maggio 1961.

Brandi, Cesare (1961) "L'orientamento dei giovani", *Il Punto*, 22 luglio 1961.

Brandi, Cesare (1961) "La «bidonville» di Agrigento dilaga e minaccia i templi", *Corriere della Sera*, 17 febbraio 1961.

Brandi, Cesare (1961) "La fatica di visitare lo strano Museo Guggenheim", *Corriere della Sera*, 13 ottobre 1961.

Brandi, Cesare (1961) "La lotta per la difesa di Venezia. Dopo il trionfo del buon senso il diavolo ci metterà la coda?", *Corriere della Sera*, 29 ottobre 1961.

Brandi, Cesare (1961) "La mostra di Crivelli", *Il Punto*, 24 giugno 1961.

Brandi, Cesare (1961) "La mostra di Sarzana", *Il Punto*, 9 settembre 1961.

Brandi, Cesare (1961) "La pittura di Corot", *Il Punto*, 25 febbraio 1961.

Brandi, Cesare (1961) "Le ipocrite lusinghe del «centro direzionale»", *Corriere della Sera*, 31 gennaio 1961.

Brandi, Cesare (1961) "Miracolo a Venezia", *Il Punto*, 15 marzo 1961.

Brandi, Cesare (1961) "Mirò e Consagra", *Il Punto*, 21 gennaio 1961.

Brandi, Cesare (1961) "Non ci vuoi molto a salvare il Palazzo Doria a Valmontone", *Corriere della Sera*, 20-21 marzo 1961.

Brandi, Cesare (1961) *Quarantun disegni di Giacomo Manzù*, Einaudi, Torino.

Brandi, Cesare (1961) "Raffaello e Bramante", in: *L'Approdo Letterario*, 14/15, Eri Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana, Roma, pp. 129-132.

Brandi, Cesare (1961) "Restauro della Maestà di Duccio da Boninsegna", *Corriere della Sera*, 21 gennaio 1961.

Brandi, Cesare (1961) "Rinascono a poco a poco le delicate luci del Correggio", *Corriere della Sera*, 16 marzo 1961.

Brandi, Cesare (1961) "Tredici pagine involute ma per Roma si può sperare", *Corriere della Sera*, 1 dicembre 1961.

Brandi, Cesare (1961) "Tutti i giovani", *Il Punto*, 4 novembre 1961.

Brandi, Cesare (1961) "Un restauro da calcolare col bilancino del farmacista", *Corriere della Sera*, 23 dicembre 1961.

Brandi, Cesare (1961) "Una sinopia di Simone Martini", in: *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Mario Salmi*, Volume I, De Luca, Roma, pp. 17-20.

Brandi, Cesare (1961) "Uno stupendo grattacielo è stato eretto a Nuova York", *Corriere della Sera*, 7 ottobre 1961.

Brandi, Cesare (1961) "Vana guerra a Selinunte contro i razziatori di tombe", *Corriere della Sera*, 17 luglio 1961.



CESARE BRANDI
Imagen: Dominio público.

Brandi, Cesare (1962) "È arrivato anche alle Egadi un presuntuoso grattacielo", *Corriere della Sera*, 9 agosto 1962.

Brandi, Cesare (1962) *Elicona I. Carmine o della pittura*, Einaudi, Torino.

Brandi, Cesare (1962) *Georges Braque. L'opera grafica*, Il Saggiatore, Milano.

Brandi, Cesare (1962) "I colossi che parlano di un re megalomane", *Corriere della Sera*, 5 marzo 1962.

Brandi, Cesare (1962) "I fili del telefono sul tempio di Segesta", *Corriere della Sera*, 28 novembre 1962.

Brandi, Cesare (1962) "I riflettori sulla sfinge", *Corriere della Sera*, 29 gennaio 1962.

Brandi, Cesare (1962) "I trofei di Perez", *Il Punto*, 26 maggio 1962. (Riedito in *Scritti sull'arte contemporanea*, 1976).

Brandi, Cesare (1962) "I viaggi politici delle opere d'arte", *Italia Nostra*, ottobre-dicembre 1962, pp. 1-3.

Brandi, Cesare (1962) "Il ritratto francese", *Il Punto*, 5 maggio 1962.

Brandi, Cesare (1962) "L'ideale classico a Bologna", *Il Punto*, 3 novembre 1962.

Brandi, Cesare (1962) "L'obelisco e la diga di Assuan due momenti della storia dell'uomo", *Corriere della Sera*, 10 febbraio 1962.

Brandi, Cesare (1962) "La metropolitana a Venezia farebbe più danni del mare", *Corriere della Sera*, 11 ottobre 1962.

Brandi, Cesare (1962) "La mostra di Cima a Treviso", *Il Punto*, 6 ottobre 1962.

Brandi, Cesare (1962) "La plastica di Burri", *Il Punto*, 29 dicembre 1962.

Brandi, Cesare (1962) "Le giornate romane dei fratelli Adam", *Il Punto*, 21 luglio 1962.

Brandi, Cesare (1962) "Leoncillo dopo l'informale", *Il Punto*, 24 febbraio 1962.

Brandi, Cesare (1962) "Motya. L'isola che riassume i paesaggi più belli", *Corriere della Sera*, 25 dicembre 1962.

Brandi, Cesare (1962) "Omaggio a Burri", *Il Punto*, 4 agosto 1962.

Brandi, Cesare (1962) "Procida è ancora bella. Presto può non esserlo più", *Corriere della Sera*, 11 settembre 1962.

Brandi, Cesare (1962) "Risanare e non distruggere la vecchia e bella Palermo", *Corriere della Sera*, 10 maggio 1962.

Brandi, Cesare (1962) "Roma corre il rischio di essere sopraffatta dal cemento", *Corriere della Sera*, 15 giugno 1962.

- Brandi, Cesare (1962) "Scoperta al pubblico a Parma la restaurata cupola dei Correggio", *Corriere della Sera*, 5 giugno 1962.
- Brandi, Cesare (1962) "Scoperto a Leptis Magna un grandioso circo romano", *Corriere della Sera*, 21 aprile 1962.
- Brandi, Cesare (1962) "Soltanto due volte l'anno il Sole illumina Ramsete", *Corriere della Sera*, 13 marzo 1962.
- Brandi, Cesare (1962) "Turisti e speleologi alle Egadi. Anche una strada può essere stupida", *Corriere della Sera*, 12 agosto 1962.
- Brandi, Cesare (1962) "Venezia non morirà", *Corriere della Sera*, 9 ottobre 1962.
- Brandi, Cesare (1963) "Braque e la stagione del Cubismo", *Il Punto*, 7 settembre 1963.
- Brandi, Cesare (1963) *Burri*, Editalia, Roma.
- Brandi, Cesare (1963) "Due villini che guastano il paesaggio a Palermo", *Corriere della Sera*, 2 dicembre 1963.
- Brandi, Cesare (1963) "I difetti di una bella mostra", *Il Punto*, 21 settembre 1963.
- Brandi, Cesare (1963) "I mobili antichi", *Corriere della Sera*, 3 aprile 1963.
- Brandi, Cesare (1963) "Il barocco in Piemonte", *Il Punto*, 3 agosto 1963.
- Brandi, Cesare (1963) "Il Carpaccio", *Corriere della Sera*, 8 luglio 1963.
- Brandi, Cesare (1963) "Il nobile incanto di Parma è al malinconico tramonto", *Corriere della Sera*, 21 aprile 1963.
- Brandi, Cesare (1963) "Il tempio malatestiano non aveva bisogno di lavarsi", *Corriere della Sera*, 5 ottobre 1963.
- Brandi, Cesare (1963) "L'edilizia qualunquista non si addice a Catania", *Corriere della Sera*, 4 marzo 1963.
- Brandi, Cesare (1963) "L'informale in Italia", *Il Punto*, 4 maggio 1963.
- Brandi, Cesare (1963) "La basilica di San Marco minacciata dalla nafta per il riscaldamento", *Corriere della Sera*, 5 luglio 1963.
- Brandi, Cesare (1963) "La bella Ninfa negli artigli di una brutta strega polverosa", *Corriere della Sera*, 28 gennaio 1963.
- Brandi, Cesare (1963) "La difesa dei valori artistici è estranea alla coscienza civile", *Corriere della Sera*, 21 settembre 1963.
- Brandi, Cesare (1963) "La preistoria di Pantelleria avvolta nel mistero", *Corriere della Sera*, 14 agosto 1963.

Brandi, Cesare (1963) "Le sorprese di un viaggio lungo le coste di Pantelleria", *Corriere della Sera*, 30 luglio 1963.

Brandi, Cesare (1963) "Nato sotto Saturno", *Corriere della Sera*, 23 maggio 1963.

Brandi, Cesare (1963) "Pantelleria, un inferno profumato di viti e di capperi", *Corriere della Sera*, 5 agosto 1963.

Brandi, Cesare (1963) "Picasso", in: *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Volume X, Istituto per la collaborazione culturale, Venezia/Roma, pp. 579-587.

Brandi, Cesare (1963) "Restauro", in: *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Volume XI, Istituto per la collaborazione culturale/Sansoni, Venezia/Roma/Firenze, pp. 322-332.

Brandi, Cesare (1963) "Ricordo di Donghi", *Il Punto*, 7 dicembre 1963.

Brandi, Cesare (1963) "Roma non deve rinunciare alla villa Doria-Pamphili", *Corriere della Sera*, 3 gennaio 1963.

Brandi, Cesare (1963) "Scoperti sotto un affresco i pentimenti di Simone Martini", *Corriere della Sera*, 27 dicembre 1963.

Brandi, Cesare (1963) *Teoria del restauro*, Lezioni raccolte da Licia Vlad Borrelli, Ioselita Raspi Serra, Giovanni Urbani, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.

Brandi, Cesare (1963) "Terzo atto per Villa Pamphili", *Il Punto*, 16 marzo 1963.

Brandi, Cesare (1963) "Un Doge che sciupa Carpaccio", *Il Punto*, 12 ottobre 1963.

Brandi, Cesare (1963) "Una amicizia vera, pugnace", in: *Don Giuseppe de Luca*, MCMLXIII, Morcelliana, Brescia, pp. 66-68.

Brandi, Cesare (1963) "Una polemica incresciosa", *Il Punto*, 9 novembre 1963.

Brandi, Cesare (1963) *Verde Nilo*, Leonardo da Vinci Editrice, Bari.

Brandi, Cesare (1963) "Violenza a Grosz", *Il Punto*, 26 gennaio 1963.

Brandi, Cesare (1963) "7000 anni di arte iranica", *Il Punto*, 8 giugno 1963.

Brandi, Cesare (1964) "A Ponza va a pennello l'abito di tutti i giorni", *Corriere della Sera*, 10 settembre 1964.

Brandi, Cesare (1964) "Agrigento sommersa dal caos dell'edilizia", *Corriere della Sera*, 9 marzo 1964.

Brandi, Cesare (1964) "Anche Piero della Francesca aspetta un disegno di legge", *Corriere della Sera*, 6 giugno 1964.

Brandi, Cesare (1964) "Archeologia e carciofi non vanno d'accordo a Imera", *Corriere della Sera*, 20 luglio 1964.

Brandi, Cesare (1964) "Arte senese nella Maremma grossetana", *Il Punto*, 26 settembre 1964.

Brandi, Cesare (1964) "Attenti ai tegoli in testa se andate al Castello di Rivoli", *Corriere della Sera*, 4 aprile 1964.

Brandi, Cesare (1964) "Fra mandorli e capperi a Selinunte. Le domestiche cave di Cusa", *Corriere della Sera*, 22 agosto 1964.

Brandi, Cesare (1964) *Giacomo Manzù. La Porta di San Pietro*, Erker Verlag, St. Gallen.

Brandi, Cesare (1964) "Gli Ittiti a Palazzo Venezia", *Il Punto*, 30 maggio 1964.

Brandi, Cesare (1964) "Il Campanile di Giotto non deve dire le bugie", *Corriere della Sera*, 16 novembre 1964.

Brandi, Cesare (1964) "Il duomo di Siena non ha bisogno di «aggiunte»", *Corriere della Sera*, 18 maggio 1964.

Brandi, Cesare (1964) "Il Marzotto a Burri", *La Fiera Letteraria*, Roma, 1 novembre 1964.

Brandi, Cesare (1964) "Il nuovo sul vecchio", *La Fiera Letteraria*, Roma, 27 settembre 1964.

Brandi, Cesare (1964) "Il piano regolatore di Siena", *Corriere della Sera*, 4 agosto 1964.

Brandi, Cesare (1964) "L'arte e la fotografia. Intenzioni attraverso una lente", *Corriere della Sera*, 9 febbraio 1964.

Brandi, Cesare (1964) "La «Porta della Morte» di Manzù nuovo capolavoro per San Pietro", *Corriere della Sera*, 27 giugno 1964.

Brandi, Cesare (1964) "La mostra di Guttuso a Parma", *Il Punto*, 15 febbraio 1964.

Brandi, Cesare (1964) "La nuova strada di Vedova", *Il Punto*, 18 gennaio 1964.

Brandi, Cesare (1964) "La Tempesta di Giorgione", *Corriere della Sera*, 6 gennaio 1964.

Brandi, Cesare (1964) "Le uova di Fontana", *Il Punto*, 21-28 marzo 1964.

Brandi, Cesare (1964) "Lo spettatore integrato. Conferenza tenuta all'Associazione Culturale Italiana, Torino, 13 marzo 1964", in: *Le Conferenze dell'A.C.I.*, Fascicolo Quattordicesimo, pp. 9-19.

Brandi, Cesare (1964) "Picasso", in: *Encyclopedia of World Art*, Mc Graw-Hill Book Company, Inc.

Brandi, Cesare (1964) "Piccolo ricordo del «Coro di morti»", in: *Quaderni della Rassegna musicale*, I, L'opera di Goffredo Petrassi, Einaudi, pp. 101-102.

Brandi, Cesare (1964) "Quattrini spesi bene per salvare le ville venete", *Corriere della Sera*, 4 novembre 1964.

Brandi, Cesare (1964) "Italia nostra sentinella che vigila sulla bellezza", *Corriere della Sera*, 11 novembre 1964.

Brandi, Cesare (1964) "Restauro sì abbellimenti no", *Corriere della Sera*, 24 gennaio 1964.

Brandi, Cesare (1964) "Salvezza e caduta dell'arte moderna", *Il Punto*, 17 ottobre 1964. (Recensione).

Brandi, Cesare (1964) "San Vitale di Ravenna non vuol essere più bello", *Corriere della Sera*, 7 dicembre 1964.

Brandi, Cesare (1964) "Significato dell'informale", in: *Arte e cultura contemporanee*, Sansoni, Firenze, pp. 653 -675.

Brandi, Cesare (1964) "Sopra Venezia in otovolante", *Corriere della Sera*, 29 gennaio 1964.

Brandi, Cesare (1964) *Studi per la Porta di San Pietro di Giacomo Manzù*, Edizioni del Milione, Milano.

Brandi, Cesare (1964) "Tre anni di indulto per i vandali", *Il Punto*, 9 maggio 1964.

Brandi, Cesare (1965) "A Lucca si vuota in silenzio l'arredamento di Palazzo Guinigi", *Corriere della Sera*, 27 settembre 1965.

Brandi, Cesare (1965) "Arte e calcinacci in testa nelle belle ville di Bagheria", *Corriere della Sera*, 4 aprile 1965.

Brandi, Cesare (1965) "Fa sognare gli archeologi un colpo di pollice di Fidia", *Corriere della Sera*, 26 maggio 1965.

Brandi, Cesare (1965) "Finalmente anche a Roma sta per nascere un'oasi di verde", *Corriere della Sera*, 12 dicembre 1965.

Brandi, Cesare (1965) "Fumano le ciminiere sulle rovine di Eleusi", *Corriere della Sera*, 27 giugno 1965.

Brandi, Cesare (1965) "I barbari del cemento armato assediano il Duomo di Modena", *Corriere della Sera*, 25 settembre 1965.

Brandi, Cesare (1965) "I parchi nazionali non servono per costruirvi graziose villette", *Corriere della Sera*, 23 agosto 1965.

Brandi, Cesare (1965) "I segreti delle ville lucchesi in un inedito trattato del '500", *Corriere della Sera*, 27 aprile 1965.

Brandi, Cesare (1965) "Il Partenone non è il Partenone dopo le ricostruzioni 'storiche'", *Corriere della Sera*, 14 giugno 1965.

Brandi, Cesare (1965) "La luce di Asolo", in «*Tuttitalia*», *Enciclopedia dell'Italia antica e moderna, Le Venezie, vol. I*, Sansoni, Firenze 1964.

Brandi, Cesare (1965) "La mania dei «ripristini» rovina una bella piazza a Napoli", *Corriere della Sera*, 13 febbraio 1965.

Brandi, Cesare (1965) "Le acque di Ninfa mettono sete a tutti", *Corriere della Sera*, 11 luglio 1965.

Brandi, Cesare (1965) "Perché sacrificare i pini di Villa Strohlfer", *Corriere della Sera*, 18 gennaio 1965.

Brandi, Cesare (1965) *Principi di teoria del restauro*, ICCROM, Roma.

Brandi, Cesare (1965) "Rischia l'invasione del cemento la bellissima rocca di Cefalù", *Corriere della Sera* 9 maggio 1965.

Brandi, Cesare (1965) "Sarebbe assurdo «rinnovare» la chiesa di S. Stefano Rotondo", *Corriere della Sera*, 23 luglio 1965.

Brandi, Cesare (1965) "Siena, una misura lirica", in: *Enciclopedia dell'Italia Antica e Moderna*, Sansoni, Firenze, pp. 741-743.

Brandi, Cesare (1965) "Sui fatali Colli di Roma non si contano gli scempi", *Corriere della Sera*, 9 novembre 1965.

Brandi, Cesare (1965) "Un Apollo sornione turba la scultura greca", *Corriere della Sera*, 16 giugno 1965.

Brandi, Cesare (1965) "Un attico a Sciacca sulle absidi del duomo", *Corriere della Sera*, 2 gennaio 1965.

Brandi, Cesare (1965) "Un minuscolo prezioso museo per le sculture di Sant'Antimo", *Corriere della Sera*, 13 ottobre 1965.

Brandi, Cesare (1965) "Un piano per salvare la penisola sorrentina", *Corriere della Sera*, 29 novembre 1965.

Brandi, Cesare (1965) "Un'eleganza piena di invenzione", *Il Punto*, 13-20 febbraio 1965.

Brandi, Cesare (1965) "Una gabbia vitrea sulla laguna di Venezia", *Corriere della Sera*, 7 marzo 1965.

Brandi, Cesare (1965) "Una messinscena wagneriana offende Piero della Francesca", *Corriere della Sera*, 29 dicembre 1965.

Brandi, Cesare (1966) "Centenario di Giotto", *Corriere della Sera*, 21 marzo 1966.

Brandi, Cesare (1966) "Ci vuol poco a guastare il fascino di Panigaglia", *Corriere della Sera*, 14 settembre 1966.

Brandi, Cesare (1966) "Cucine pantagrueliche per i re del Portogallo", *Corriere della Sera*, 1 giugno 1966.

Brandi, Cesare (1966) "Donatello", *Corriere della Sera*, 1 dicembre 1966.

Brandi, Cesare (1966) "È fatto di verde e silenzio l'antico fascino di Coimbra", *Corriere della Sera*, 16 settembre 1966.

Brandi, Cesare (1966) "Il piede sulla sabbia", *Corriere della Sera*, 4 luglio 1966.

Brandi, Cesare (1966) "Il Portogallo sa difendere le bellezze del suo paesaggio", *Corriere della Sera*, 15 agosto 1966.

Brandi, Cesare (1966) "La casata di Michelangiolo", *Corriere della Sera*, 5 marzo 1966.

Brandi, Cesare (1966) "La cupola dello Juvarra a S.Andrea a Mantova e un precedente siciliano", in: *Scritti di storia dell'arte in onore di Edoardo Arslan*, Milano, pp. 813-816.

Brandi, Cesare (1966) "La nuova liturgia non giustifica certe licenze architettoniche (nelle chiese di Arezzo e Orvieto)", *Corriere della Sera*, 31 gennaio 1966.

Brandi, Cesare (1966) "La situazione archeologica", *Ulisse / I Problemi di Ulisse* LVII (aprile 1966): 9-15.

Brandi, Cesare (1966) *Le due vie*, Laterza, Bari.

Brandi, Cesare (1966) "Nelle incisioni di Juvarra la civiltà figurativa siciliana", *Corriere della Sera*, 18 ottobre 1966.

Brandi, Cesare (1966) "Persino Selinunte fa gola ai maniaci della lottizzazione", *Corriere della Sera*, 15 febbraio 1966.

Brandi, Cesare (1966) "Pienza città da custodire perché non se ne perda l'incanto", *Corriere della Sera*, 3 maggio 1966.

Brandi, Cesare (1966) "Portano sette sottane le gaie ragazze di Nazaré", *Corriere della Sera*, 23 giugno 1966.

Brandi, Cesare (1966) "Sfigurato dai grattacieli l'incantevole miracolo di Noto", *Corriere della Sera*, 4 aprile 1966.

Brandi, Cesare (1966) "Siena medioevale dice grazie anche all'autostrada del Sole", *Corriere della Sera*, 9 ottobre 1966.

Brandi, Cesare (1966) "Troppi piccioni vandalici volano sulle piazze d'Italia", *Corriere della Sera*, 9 aprile 1966.

Brandi, Cesare (1966) "Uno squallido piano edilizio minaccia il centro storico di Palermo", *Corriere della Sera*, 5 dicembre 1966.

Brandi, Cesare (1967) "A Giotto nemmeno un francobollo", *La Fiera Letteraria*, 19 ottobre 1967.

Brandi, Cesare (1967) "A Orsanmichele per Giotto", *Corriere della Sera*, 21 settembre 1967.

Brandi, Cesare (1967) "Alla mostra dei vedutisti veneziani del Settecento Canaletto non ha rivali", *La Fiera Letteraria*, 5 ottobre 1967.

Brandi, Cesare (1967) "Architettura islamica", *Corriere della Sera*, 12 gennaio 1967.

Brandi, Cesare (1967) "Arte francese a Napoli", *La Fiera Letteraria*, 7 settembre 1967.



FAGUS FABRIK
Walter Gropius y Adolf Meyer, 1925.
Imagen: Dominio público.

Brandi, Cesare (1967) "Certi restauri dei monumenti arabo-normanni invece di apportare miglioramenti sono delle vere e proprie devastazioni", *La Fiera Letteraria*, 30 novembre 1967.

Brandi, Cesare (1967) "È all'Ermitage il più bel Caravaggio delle mezze figure giovanili", *La Fiera Letteraria*, 20 luglio 1967.

Brandi, Cesare (1967) "Fatemi grazia dell'anima slava", *La Fiera Letteraria*, 24 agosto 1967.

Brandi, Cesare (1967) "Forma e compiutezza formale in Michelangiolo", in: *Internationaler Kongress für Kunstgeschichte in Bonn, 1964*, Band II, Verlag Gebr. Mann, pp. 89-95.

Brandi, Cesare (1967) "Giustizia per il vero Mafai", *La Fiera Letteraria*, 14 dicembre 1967.

Brandi, Cesare (1967) "I capolavori di Rembrandt all'Ermitage", *La Fiera Letteraria*, 27 luglio 1967.

Brandi, Cesare (1967) "Il caso Martini", *Corriere della Sera*, 26 aprile 1967.

Brandi, Cesare (1967) "I siciliani hanno riscoperto i capolavori di Filippo Paladini", *Corriere della Sera*, 29 maggio 1967.

Brandi, Cesare (1967) "Il miracolo di Martinafranca risparmiata dagli strazi edilizi", *Corriere della Sera*, 23 gennaio 1967.

Brandi, Cesare (1967) "Il nero di Burri", *La Fiera Letteraria*, 21 dicembre 1967.

Brandi, Cesare (1967) "L'abolizione della tassa d'esportazione per le opere d'arte", *La Fiera Letteraria*, 31 agosto 1967.

Brandi, Cesare (1967) "L'antica Palermo si sgretola tra corruzione e indifferenza", *Corriere della Sera*, 23 novembre 1967.

Brandi, Cesare (1967) "L'arte può attendere", *La Fiera Letteraria*, 14 dicembre 1967.

Brandi, Cesare (1967) "L'inserzione del nuovo nel vecchio", in: *Internationaler Kongress für Kunstgeschichte in Bonn, 1964*, Band II, Verlag Gebr. Mann, pp. 318-322.

Brandi, Cesare (1967) "La colomba di Picasso", *Corriere della Sera*, 30 luglio 1967.

Brandi, Cesare (1967) "La fotografia, come sia da considerare", *Ulisse / I Problemi di Ulisse* LXI (novembre 1967): 25-32.

Brandi, Cesare (1967) "La Madonna Benois dell'Ermitage", *La Fiera Letteraria*, 13 luglio 1967.

Brandi, Cesare (1967) "Le notti bianche di Leningrado", *Corriere della Sera*, 1 luglio 1967.

Brandi, Cesare (1967) "Magra la mostra a Lucca di Pompeo Batoni", *La Fiera Letteraria*, 21 settembre 1967.

Brandi, Cesare (1967) "Mario Salmi ha ripubblicato dopo trent'anni il suo studio sull'Abbazia di Pomposa", *La Fiera Letteraria*, 16 novembre 1967.

Brandi, Cesare (1967) "Nel Centenario del Borromini per esaltano si rischia di abbassare la grandezza del Bernini", *La Fiera Letteraria*, 16 novembre 1967.

Brandi, Cesare (1967) "Nelle sale di Capodimonte sorride la grazia dell'Islam", *Corriere della Sera*, 12 aprile 1967.

Brandi, Cesare (1967) "Pericoloso abolire la tassa sull'esportazione delle opere d'arte", *Corriere della Sera*, 8 febbraio 1967.

Brandi, Cesare (1967) "Più danni per Palmanova dall'incuria che dalla guerra", *Corriere della Sera*, 6 ottobre 1967.

Brandi, Cesare (1967) "Quel Pinturicchio sembra appena dipinto", *Corriere della Sera*, 21 novembre 1967.

Brandi, Cesare (1967) "Quella penna fatale m'affascinava", *La Fiera Letteraria*, 10 agosto 1967.

Brandi, Cesare (1967) "Restaurati a Fontanellato gli affreschi del Parmigianino", *Corriere della Sera*, 17 giugno 1967.

Brandi, Cesare (1967) "Si comincia dalla Sicilia a salvare un pò d'Italia", *Corriere della Sera*, 18 maggio 1967.

Brandi, Cesare (1967) "Siena e Arezzo fanno la pace dopo la guerra delle soprintendenze", *Corriere della Sera*, 30 marzo 1967.

Brandi, Cesare (1967) "Structure de la télévision", trad. Paul Philippot, *Revue Internationale de Philosophie* (81): 348-357.

Brandi, Cesare (1967) *Struttura e architettura*, Einaudi, Torino.

Brandi, Cesare (1967) "Un capolavoro in pericolo", *Corriere della Sera*, 28 ottobre 1967.

Brandi, Cesare (1967) "Un collettore minaccia di inquinare un tratto di costiera siciliana", *Corriere della Sera*, 25 febbraio 1967.

Brandi, Cesare (1967) "Via dall'Italia le opere d'arte senza neppure tasse d'esportazione", *Corriere della Sera*, 5 agosto 1967.

Brandi, Cesare (1968) "Biennale anno zero", *La Fiera Letteraria*, 4 luglio 1968.

Brandi, Cesare (1968) "Capire l'architettura: dibattito con G. C. Argan, Renato Bonelli, Cesare Brandi, Emilio Garroni, Bruno Zevi", *La Fiera Letteraria*, 4 aprile 1968.

Brandi, Cesare (1968) "Capolavori dell'arte Ukiyo-e", *La Fiera Letteraria*, 8 febbraio 1968.

Brandi, Cesare (1968) *Codice e struttura nelle arti figurative con un corso monografico sul Brunelleschi*, Università degli Studi di Roma, anno accademico 1967-1968, Bulzoni, Roma.

Brandi, Cesare (1968) "Colpo di grazia a Napoli", *Corriere della Sera*, 31 agosto 1968.

Brandi, Cesare (1968) "Due recentissime mostre indicano in Giorgio Morandi un classico del nostro tempo", *La Fiera Letteraria*, 24 ottobre 1968.

Brandi, Cesare (1968) "È vero che l'arte contemporanea è nata col Blaue Reiter?", *La Fiera Letteraria*, 18 gennaio 1968.

Brandi, Cesare (1968) "Furto su commissione", *La Fiera Letteraria*, 9 maggio 1968.

Brandi, Cesare (1968) "Il Campanile di Pisa", *Corriere della Sera*, 2 gennaio 1968.

Brandi, Cesare (1968) "Il critico Giulio Carlo Argan ha dedicato all'opera pittorica di Capogrossi uno studio che rimarrà fondamentale", *La Fiera Letteraria*, 5 settembre 1968.

Brandi, Cesare (1968) "Il dio vichingo di Cipro", *La Fiera Letteraria*, 6 giugno 1968.

Brandi, Cesare (1968) "Il libro di Deoclecio Redig de Campos chiarisce definitivamente l'imbrogliata storia dei Palazzi Vaticani", *La Fiera Letteraria*, 15 febbraio 1968.

Brandi, Cesare (1968) "Il miracoloso ritrovamento degli affreschi nella necropoli di Paestum ci offre uno dei più alti esempi dell'arte figurativa greca", *La Fiera Letteraria*, 14 novembre 1968.

Brandi, Cesare (1968) "Il Nilo passa per il Guatemala", *La Fiera Letteraria*, 1 agosto 1968.

Brandi, Cesare (1968) "Il parcheggio etrusco", *Corriere della Sera*, 5 aprile 1968.

Brandi, Cesare (1968) "Il significato", *Corriere della Sera*, 11 novembre 1968.

Brandi, Cesare (1968) "Il silente comizio", *La Fiera Letteraria*, 14 marzo 1968.

Brandi, Cesare (1968) "Inaugurata la mostra di Ingres nella cornice romana di Villa Medici", *Corriere della Sera*, 27 febbraio 1968.

Brandi, Cesare (1968) "Ingres torna a Roma", *La Fiera Letteraria*, 7 marzo 1968.

Brandi, Cesare (1968) "L'arte cerca casa", *Corriere della Sera*, 20 marzo 1968.

Brandi, Cesare (1968) "L'Efebo di Selinunte", *Corriere della Sera*, 22 aprile 1968.

Brandi, Cesare (1968) "L'Ulisse di Sperlonga", *Corriere della Sera*, 10 giugno 1968.

Brandi, Cesare (1968) "La civiltà olandese del Seicento", *Corriere della Sera*, 10 febbraio 1968.

Brandi, Cesare (1968) "La critica d'arte ha scoperto il carattere augurale e propiziatorio di un simbolo che oggi ci offende", *La Fiera Letteraria*, 20 giugno 1968.

Brandi, Cesare (1968) "La curva della cupola di San Pietro. Conferenza tenuta nella seduta del 21 aprile 1968, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1968", *Quaderno* (123): 3-19.

Brandi, Cesare (1968) "La mostra di Guercino a Bologna", *La Fiera Letteraria*, 26 settembre 1968.

Brandi, Cesare (1968) "La notte a Piazza Navona", *Corriere della Sera*, 5 settembre 1968.

Brandi, Cesare (1968) "La salvaguardia dei valori figurativi tradizionali del paesaggio italiano in relazione alla tutela idrogeologica del territorio. Relazione svolta al convegno sul tema Le scienze della natura di fronte agli eventi idrogeologici", in: *Atti del convegno, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 8-10 novembre 1967*, Roma.

Brandi, Cesare (1968) "Le carte di Francia", *La Fiera Letteraria*, 15 agosto 1968.

Brandi, Cesare (1968) "Le Chianelle", *Corriere della Sera*, 25 marzo 1968.

Brandi, Cesare (1968) "Leoncillo e Fontana", *La Fiera Letteraria*, 19 settembre 1968.

Brandi, Cesare (1968) "Lo scultore Mario Ceroli realizza la sua opera più originale in uno spettacolo teatrale", *La Fiera Letteraria*, 21 marzo 1968.

Brandi, Cesare (1968) "Lottizzato anche Virgilio", *Corriere della Sera*, 6 maggio 1968.

Brandi, Cesare (1968) *Martina Franca*, Guido Le Noci Editore, Milano.

Brandi, Cesare (1968) *Morandi*, Galerie Krugier, Genève.

Brandi, Cesare (1968) "Non basta il gotico per la grandeur", *La Fiera Letteraria*, 18 luglio 1968.

Brandi, Cesare (1968) "Non resta che mettere al sicuro i capolavori esposti all'aperto", *Corriere della Sera*, 8 gennaio 1968.

Brandi, Cesare (1968) "Ora che lo Stato si è deciso ad acquistare l'Istituto San Michele non si aspetti a restaurarlo", *La Fiera Letteraria*, 9 maggio 1968.

Brandi, Cesare (1968) "Per la Settimana dei Musei non è stato esposto lo stupendo efebo di Selinunte", *La Fiera Letteraria*, 25 aprile 1968.

Brandi, Cesare (1968) "Per le cenerentole dei Navigli un prezioso volume in regalo", *Corriere della Sera*, 23 gennaio 1968.

Brandi, Cesare (1968) "Pino Pascali", *La Fiera Letteraria*, 26 settembre 1968.

Brandi, Cesare (1968) "Preziosi affreschi recuperati da studiosi italiani nel Sudan", *Corriere della Sera*, 15 febbraio 1968.

Brandi, Cesare (1968) "Punto Linea Superficie", *La Fiera Letteraria*, 12 settembre 1968.

Brandi, Cesare (1968) "Queste mostre", *Corriere della Sera*, 19 agosto 1968.

Brandi, Cesare (1968) "Radiografia di Torino barocca", *Corriere della Sera*, 16 dicembre 1968.

Brandi, Cesare (1968) "Rembrandt dipinge sempre", *La Fiera Letteraria*, 25 luglio 1968.

Brandi, Cesare (1968) "Rileggendo Foucault", *Corriere della Sera*, 1 luglio 1968.

Brandi, Cesare (1968) "Sulla nozione di codice nella critica d'arte", *Rivista di estetica* III (settembre-dicembre 1968): 321-331.

Brandi, Cesare (1968) "Tesori di una sconosciuta Badia", *Corriere della Sera*, 18 novembre 1968.

Brandi, Cesare (1968) "Troppe le città martiri", *La Fiera Letteraria*, 25 gennaio 1968.

Brandi, Cesare (1968) "Un capolavoro risuscita Venezia", *La Fiera Letteraria*, 23 maggio 1968.

Brandi, Cesare (1968) "Un museo avvilto ad ospedale", *Corriere della Sera*, 23 settembre 1968.

Brandi, Cesare (1968) "Un protagonista del Quattrocento", *Corriere della Sera*, 21 marzo 1968.

Brandi, Cesare (1968) "Una mostra di architettura medioevale", *Corriere della Sera*, 5 luglio 1968.

Brandi, Cesare (1968) "Una porta fatta di luce", *Corriere della Sera*, 22 novembre 1968.

Brandi, Cesare (1968) "Visita a Burri", *Corriere della Sera*, 21 dicembre 1968.

Brandi, Cesare (1969) "Alleanza in nome dell'arte", *Corriere della Sera*, 14 marzo 1969.

Brandi, Cesare (1969) "Autorità di Longhi", *Corriere della Sera*, 16 marzo 1969.

Brandi, Cesare (1969) "Castelli e monasteri siciliani", *Corriere della Sera*, 14 marzo 1969.

Brandi, Cesare (1969) "Chi salverà Napoli?", *Corriere della Sera*, 24 novembre 1969.

Brandi, Cesare (1969) "Colpo di grazia a Capri", *Corriere della Sera*, 15 maggio 1969.

Brandi, Cesare (1969) "Il nuovo Pisanello di Mantova", *Corriere della Sera*, 27 febbraio 1969.

Brandi, Cesare (1969) "Importanza di Mafai", *Corriere della Sera*, 16 febbraio 1969.

Brandi, Cesare (1969) "In nome dell'imperatore", *Corriere della Sera*, 12 gennaio 1969.

Brandi, Cesare (1969) *L'attività giovanile di Gian Lorenzo Bernini. Appunti tratti dalle lezioni di Cesare Brandi, anno accademico 1968-1969*, Università degli Studi di Roma, Bulzoni, Roma.

Brandi, Cesare (1969) "L'autostrada che insidia Cefalù", *Corriere della Sera*, 27 dicembre 1969.

Brandi, Cesare (1969) "La perdita del significato", *Corriere della Sera*, 23 giugno 1969.

Brandi, Cesare (1969) "Le pietre si disfano", *Corriere della Sera*, 9 novembre 1969.

Brandi, Cesare (1969) "Leoncillo", *Corriere della Sera*, 3 agosto 1969.

Brandi, Cesare (1969) "Nasce una serra dell'antichità", *Corriere della Sera*, 29 giugno 1969.

Brandi, Cesare (1969) "Nel Monastero di Sant'Anna in Camprena", *Corriere della Sera*, 3 gennaio 1969.

Brandi, Cesare (1969) "Perché non ci sono Rubens e Van Dyck?", *Corriere della Sera*, 7 settembre 1969.

- Brandi, Cesare (1969) "Piccola patria da difendere", *Corriere della Sera*, 27 aprile 1969.
- Brandi, Cesare (1969) "Pietro da Cortona", *Corriere della Sera*, 8 settembre 1969.
- Brandi, Cesare (1969) "Psicologia e critica", *Corriere della Sera*, 2 ottobre 1969.
- Brandi, Cesare (1969) "Quando ci chiamano vandali", *Corriere della Sera*, 16 febbraio 1969.
- Brandi, Cesare (1969) "Restauro a briglia sciolta. Il caso di Palazzo Tolomei a Siena", *Corriere della Sera*, 28 settembre 1969.
- Brandi, Cesare (1969) "Ricordo di Mirko", *Corriere della Sera*, 7 dicembre 1969.
- Brandi, Cesare (1969) "Salvare Procida", *Corriere della Sera*, 6 aprile 1969.
- Brandi, Cesare (1969) "Sicilia barocca da salvare", *Corriere della Sera*, 4 febbraio 1969.
- Brandi, Cesare (1969) "Soluzioni politiche e non tecnocratiche per i beni culturali. Relazione introduttiva al XII Congresso di «Italia Nostra», Roma, febbraio 1969", in: *Cronache parlamentari siciliane*, Palermo, pp. 151-154.
- Brandi, Cesare (1969) "Un Museo ad Ardea", *Corriere della Sera*, 19 maggio 1969.
- Brandi, Cesare (1969) "Un'offesa al panorama di Siena", *Corriere della Sera*, 23 aprile 1969.
- Brandi, Cesare (1969) "Una città più lontana", *Corriere della Sera*, 10 novembre 1969.
- Brandi, Cesare (1970) *A passo d'uomo*, Bompiani, Milano.
- Brandi, Cesare (1970) "Approdo dell'arte in Val di Chiana", *Corriere della Sera*, 25 ottobre 1970.
- Brandi, Cesare (1970) "Caravaggio risorto dalle tenebre", *Corriere della Sera*, 24 luglio 1970.
- Brandi, Cesare (1970) "Codice e struttura nel Borromini", in: *Studi sul Borromini, Atti del Convegno promosso dall'Accademia Nazionale di San Luca, Roma MCMLXVII*, Volume I, De Luca, Roma, pp. 175-195.
- Brandi, Cesare (1970) "Febbre del cemento a Taormina", *Corriere della Sera*, 10 maggio 1970.
- Brandi, Cesare (1970) "Grandezza di Bramante", *Corriere della Sera*, 15 settembre 1970.
- Brandi, Cesare (1970) "Il Caffè Mauro", *Corriere della Sera*, 28 marzo 1970.
- Brandi, Cesare (1970) "Il centenario di Roma capitale. Nonostante tutto", *Corriere della Sera*, 4 ottobre 1970.
- Brandi, Cesare (1970) "Il Giappone di Barthes", *Corriere della Sera*, 20 luglio 1970.
- Brandi, Cesare (1970) "Janua Coeli", *Corriere della Sera*, 31 agosto 1970.
- Brandi, Cesare (1970) "L'Agdal. Tre gocce di cielo per Marrakesch", *Corriere della Sera*, 19 marzo 1970.

- Brandi, Cesare (1970) "L'arte alla gogna", *Corriere della Sera*, 13 agosto 1970.
- Brandi, Cesare (1970) "L'autostrada della rovina. Il tracciato della Messina-Palermo", *Corriere della Sera*, 9 dicembre 1970.
- Brandi, Cesare (1970) "La luna verde di Fez", *Corriere della Sera*, 5 marzo 1970.
- Brandi, Cesare (1970) "La pesca dei dipinti", *Corriere della Sera*, 16 maggio 1970.
- Brandi, Cesare (1970) "La più bella chiesa di Pietro da Cortona. Sfregio al capolavoro", *Corriere della Sera*, 8 febbraio 1970.
- Brandi, Cesare (1970) *La prima architettura barocca, Pietro da Cortona, Borromini, Bernini*, Laterza, Bari.
- Brandi, Cesare (1970) "Le fabbriche della distruzione", *Corriere della Sera*, 31 luglio 1970.
- Brandi, Cesare (1970) "Le porte contestate", *Corriere della Sera*, 23 settembre 1970.
- Brandi, Cesare (1970) "Le rosse mura di Marrakesc", *Corriere della Sera*, 15 marzo 1970.
- Brandi, Cesare (1970) "Libero espatro ai capolavori", *Corriere della Sera*, 2 febbraio 1970.
- Brandi, Cesare (1970) "Longhi: una lezione", *Corriere della Sera*, 5 giugno 1970.
- Brandi, Cesare (1970) *Morandi lungo il cammino*, Rizzoli, Milano.
- Brandi, Cesare (1970) "Museografia, Mostre e Restauro", in: *Atti del Convegno tra Soci Lincei sui temi: Problemi della tutela del patrimonio artistico, storico, bibliografico e paesistico*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, pp. 77-92.
- Brandi, Cesare (1970) "Palazzo Pitti, dal sacro al profano", *Corriere della Sera*, 25 settembre 1970.
- Brandi, Cesare (1970) "Patrimonio insidiato", *Corriere della Sera*, 13 novembre 1970.
- Brandi, Cesare (1970) "Paul Klee, un genio", *Corriere della Sera*, 3 maggio 1970.
- Brandi, Cesare (1970) "Quel Velásquez", *Corriere della Sera*, 7 dicembre 1970.
- Brandi, Cesare (1970) "Un ingegnere della vecchia Siena", *Corriere della Sera*, 5 gennaio 1970.
- Brandi, Cesare (1970) "Un piano per compensare Genova", *Corriere della Sera*, 14 gennaio 1970.
- Brandi, Cesare (1970) "Una archeologa per caso scopre Arnolfo di Cambio", *Corriere della Sera*, 1 febbraio 1970.
- Brandi, Cesare (1970) "Uno scudo per i beni culturali. I tre difetti dello schema", *Corriere della Sera*, 30 giugno 1970.



FLORES.
Giorgio Morandi, 1916.
Imagen: Dominio público.

- Brandi, Cesare (1971) "Addio, Toscana", *Corriere della Sera*, 15 marzo 1971.
- Brandi, Cesare (1971) "Ascoltare Boulez", *Corriere della Sera*, 30 giugno 1971.
- Brandi, Cesare (1971) "Ayutthaya", *Corriere della Sera*, 16 dicembre 1971.
- Brandi, Cesare (1971) "Canta, Cristina!", *Corriere della Sera*, 4 gennaio 1971.
- Brandi, Cesare (1971) "Carenze legislative", *Corriere della Sera*, 11 settembre 1971.
- Brandi, Cesare (1971) "Cavalcata su due secoli d'arte", *Corriere della Sera*, 8 luglio 1971.
- Brandi, Cesare (1971) "Cefalù in guerra con l'Anas per l'autostrada Messina-Palermo", *Corriere della Sera*, 15 luglio 1971.
- Brandi, Cesare (1971) "Cellini scultore", *Il Veltro* (3-4): 347-352.
- Brandi, Cesare (1971) "Cemento nel chiostro del Palladio", *Corriere della Sera*, 29 gennaio 1971.
- Brandi, Cesare (1971) "Chiede il vincolo per il suo palazzo", *Corriere della Sera*, 22 maggio 1971.
- Brandi, Cesare (1971) "Commissione Franceschini Commissione Papaldo: anno zero", *Futuribili* (30-31): 44-52.
- Brandi, Cesare (1971) *Criterios de restauración*, trad. Salvador Díaz-Berrio, ICCROM, Roma.
- Brandi, Cesare (1971) "Di leva per le belle arti", *Corriere della Sera*, 6 agosto 1971.
- Brandi, Cesare (1971) "Fuoco di paglia per Toscana", *Corriere della Sera*, 9 marzo 1971.
- Brandi, Cesare (1971) "Hong Kong", *Corriere della Sera*, 9 dicembre 1971.
- Brandi, Cesare (1971) "I contrabbandieri dell'arte", *Corriere della Sera*, 17 giugno 1971.
- Brandi, Cesare (1971) "I tesori di Firenze", *Corriere della Sera*, 15 aprile 1971.
- Brandi, Cesare (1971) "Il dedalo dell'arte veneziana", *Corriere della Sera*, 17 febbraio 1971.
- Brandi, Cesare (1971) "Il giardino di Katsura", *Corriere della Sera*, 5 novembre 1971.
- Brandi, Cesare (1971) "L'anti-restauro di Firenze", *Corriere della Sera*, 25 aprile 1971.
- Brandi, Cesare (1971) "L'autostrada della demagogia", *Corriere della Sera*, 20 dicembre 1971.
- Brandi, Cesare (1971) "L'iride nel pennello di Picasso", *Corriere della Sera*, 14 maggio 1971.
- Brandi, Cesare (1971) "Non tutta la colpa è dei ladri", *Corriere della Sera*, 28 marzo 1971.
- Brandi, Cesare (1971) "Questa mostra di Burri", *Corriere della Sera*, 7 ottobre 1971.

- Brandi, Cesare (1971) *Struttura e architettura*, Einaudi, Torino.
- Brandi, Cesare (1971) "Sulla cronologia degli affreschi della Chiesa Superiore di Assisi", in: *Atti del Congresso Internazionale per la celebrazione del VII centenario della nascita di Giotto, 24 settembre-I ottobre 1967*, De Luca, Roma, pp. 61-66.
- Brandi, Cesare (1971) "Tentacoli sulla perla delle Eolie", *Corriere della Sera*, 4 settembre 1971.
- Brandi, Cesare (1971) "Un albero giapponese", *Corriere della Sera*, 13 novembre 1971.
- Brandi, Cesare (1972) "Anche Bergamo medita il suicidio", *Corriere della Sera*, 3 marzo 1972.
- Brandi, Cesare (1972) "Barocco all'ombra del Vesuvio", *Corriere della Sera*, 15 agosto 1972.
- Brandi, Cesare (1972) "Critici del '500", *Corriere della Sera*, 16 marzo 1972.
- Brandi, Cesare (1972) "Due proposte per Giuseppe Bottani", in: *Studi di Storia dell'Arte in onore di Valerio Mariani*, Napoli, pp. 255-257.
- Brandi, Cesare (1972) "Ennesimo assedio a Palmanova", *Corriere della Sera*, 28 febbraio 1972.
- Brandi, Cesare (1972) "Giallo archeologico in San Pietro", *Corriere della Sera*, 22 gennaio 1972.
- Brandi, Cesare (1972) "Gli scavi alla garibaldina", *Corriere della Sera*, 26 luglio 1972.
- Brandi, Cesare (1972) "I bronzi-totem di Perugia", *Corriere della Sera*, 3 dicembre 1972.
- Brandi, Cesare (1972) "I preziosi paesaggi del Cinquecento", *Corriere della Sera*, 10 dicembre 1972.
- Brandi, Cesare (1972) "Il musicista dell'architettura", *Corriere della Sera*, 24 aprile 1972.
- Brandi, Cesare (1972) "Il Pisanello a Mantova", *Corriere della Sera*, 18 ottobre 1972.
- Brandi, Cesare (1972) "In Spagna per vedere un quadro", *Corriere della Sera*, 12 gennaio 1972.
- Brandi, Cesare (1972) "L'Arno può colpire ancora", *Corriere della Sera*, 15 novembre 1972.
- Brandi, Cesare (1972) "L'oblio sui Campi Flegrei", *Corriere della Sera*, 21 settembre 1972.
- Brandi, Cesare (1972) "La Basilica senza santo protettore", *Corriere della Sera*, 11 maggio 1972.
- Brandi, Cesare (1972) *La prima architettura barocca*, Laterza, Bari.
- Brandi, Cesare (1972) "La statua giusta al posto giusto", *Corriere della Sera*, 18 luglio 1972.
- Brandi, Cesare (1972) "Le gemme lavate dal fango", *Corriere della Sera*, 21 marzo 1972.
- Brandi, Cesare (1972) "Le sirene scacciate dal piccone", *Corriere della Sera*, 10 febbraio 1972.

- Brandi, Cesare (1972) "Nodo di correnti", *Corriere della Sera*, 2 aprile 1972.
- Brandi, Cesare (1972) "Picasso a Barcellona", *Corriere della Sera*, 10 gennaio 1972.
- Brandi, Cesare (1972) "Pozzuoli alta, nuova città morta", *Corriere della Sera*, 10 agosto 1972.
- Brandi, Cesare (1972) "Pubblicata la «Carta del restauro»", *Corriere della Sera*, 23 aprile 1972.
- Brandi, Cesare (1972) "Quadro di Monet donato all'Accademia di Belle Arti di Parigi", *Corriere della Sera*, 9 giugno 1972.
- Brandi, Cesare (1972) "Rinuncia al passato", *Corriere della Sera*, 12 giugno 1972.
- Brandi, Cesare (1972) "San Michele condannato alla rovina", *Corriere della Sera*, 15 febbraio 1972.
- Brandi, Cesare (1972) "Sloggiato a Roma l'Archivio di Stato", *Corriere della Sera*, 11 ottobre 1972.
- Brandi, Cesare (1972) "SOS per la Certosa di Pavia", *Corriere della Sera*, 30 maggio 1972.
- Brandi, Cesare (1972) "Tre capolavori al posto giusto", *Corriere della Sera*, 27 settembre 1972.
- Brandi, Cesare (1972) "Un faro per le nove Muse", *Corriere della Sera*, 17 aprile 1972.
- Brandi, Cesare (1972) "Un patrimonio senza gendarmi", *Corriere della Sera*, 22 maggio 1972.
- Brandi, Cesare (1972) "Una necropoli dei primi romani", *Corriere della Sera*, 23 giugno 1972.
- Brandi, Cesare (1972) "Visita alla Pietà sotto cura", *Corriere della Sera*, 7 dicembre 1972.
- Brandi, Cesare (1973) "A cena con Mirò", *Corriere della Sera*, 9 gennaio 1973.
- Brandi, Cesare (1973) "Assisi con un ornamento in più", *Corriere della Sera*, 25 giugno 1973.
- Brandi, Cesare (1973) "Assurta a nuova dignità la Pinacoteca di Bologna", *Corriere della Sera*, 28 ottobre 1973.
- Brandi, Cesare (1973) *Budda sorride*, Einaudi, Torino.
- Brandi, Cesare (1973) "Caravaggio dopo quattro secoli", *Corriere della Sera*, 30 gennaio 1973.
- Brandi, Cesare (1973) "Caravaggio e gli eredi di Francia", *Corriere della Sera*, 7 dicembre 1973.
- Brandi, Cesare (1973) "Dalla natura all'arte", *Corriere della Sera*, 14 agosto 1973.
- Brandi, Cesare (1973) "Il caso del Grifo e del Leone", *Corriere della Sera*, 15 marzo 1973.
- Brandi, Cesare (1973) "Il restauro della Pietà di Michelangelo è stato compiuto nel pieno rispetto dell'opera", *Corriere della Sera*, 4 gennaio 1973.
- Brandi, Cesare (1973) "In mostra a Roma le sculture medievali dei Paesi Bassi", *Corriere della Sera*, 16 dicembre 1973.

- Brandi, Cesare (1973) "L'anemia che uccide Venezia", *Corriere della Sera*, 4 ottobre 1973.
- Brandi, Cesare (1973) "L'appendice di Palazzo Pitti", *Corriere della Sera*, 2 giugno 1973.
- Brandi, Cesare (1973) "La «fuga» dei soprintendenti ai monumenti e alle belle arti", *Corriere della Sera*, 6 luglio 1973.
- Brandi, Cesare (1973) "Per Cefalù restauri senza danni", *Corriere della Sera*, 6 aprile 1973.
- Brandi, Cesare (1973) "Picasso: sulle barricate del suo tempo", *Corriere della Sera*, 10 aprile 1973.
- Brandi, Cesare (1973) "Quando i versi celano qualcosa", *Corriere della Sera*, 15 febbraio 1973.
- Brandi, Cesare (1973) "Quasi un'Atlantide", *Corriere della Sera*, 27 aprile 1973.
- Brandi, Cesare (1973) "Straniero in patria il Cavalier d'Arpino", *Corriere della Sera*, 11 giugno 1973.
- Brandi, Cesare (1973) "Ultimo lembo di Maremma", *Corriere della Sera*, 8 novembre 1973.
- Brandi, Cesare (1973) "Un «commando» in soffitta per l'arte", *Corriere della Sera*, 8 settembre 1973.
- Brandi, Cesare (1973) "Un affresco danzante di Burri", *Corriere della Sera*, 1 luglio 1973.
- Brandi, Cesare (1973) "Un grifo e un leone condannati", *Corriere della Sera*, 27 febbraio 1973.
- Brandi, Cesare (1973) "Un trattato del '400 che invita a studiare", *Corriere della Sera*, 28 gennaio 1973.
- Brandi, Cesare (1973) "Un'altra necropoli a Paestum", *Corriere della Sera*, 23 agosto 1973.
- Brandi, Cesare (1973) "Via Giulia come un'antologia", *Corriere della Sera*, 21 marzo 1973.
- Brandi, Cesare (1974) "Affreschi a Prato", *Corriere della Sera*, 10 novembre 1974.
- Brandi, Cesare (1974) "Belverde", *Corriere della Sera*, 4 dicembre 1974.
- Brandi, Cesare (1974) "Buffalmacco", *Corriere della Sera*, 16 maggio 1974.
- Brandi, Cesare (1974) "Con Burri alla sorgente", *Corriere della Sera*, 28 settembre 1974.
- Brandi, Cesare (1974) "Confucio contestato", *Il Giornale*, 8 agosto 1974.
- Brandi, Cesare (1974) *Considerazioni sulla spazialità in Bramante pittore e in Bramante architetto. Atti del Congresso Internazionale di Studi Bramanteschi, Milano-Urbino-Roma, 1970*, De Luca, Roma.
- Brandi, Cesare (1974) "Disegni veneziani", *Corriere della Sera*, 29 settembre 1974.
- Brandi, Cesare (1974) "Giotto e Mantegna a Padova. Una mostra esemplare", *Il Giornale*, 18 settembre 1974.

Brandi, Cesare (1974) "Il nero luminoso di Matisse", *Il Giornale*, 21 luglio 1974.

Brandi, Cesare (1974) "Il significato e la funzione delle mostre d'arte antica oggi", *Corriere della Sera*, 27 ottobre 1974.

Brandi, Cesare (1974) "Jacopo della Quercia", *Corriere della Sera*, 24 gennaio 1974.

Brandi, Cesare (1974) "L'episodio della Gioconda a Tokio. Cinica speculazione sull'opera immortale", *Corriere della Sera*, 21 aprile 1974.

Brandi, Cesare (1974) "La mostra Venezia e Bisanzio a Palazzo Ducale. Molti desideri inappagati", *Il Giornale*, 6 settembre 1974.

Brandi, Cesare (1974) "Le icone a Palazzo Venezia", *Corriere della Sera*, 20 marzo 1974.

Brandi, Cesare (1974) "Le porte del Paradiso", *Il Giornale*, 21 luglio 1974.

Brandi, Cesare (1974) "Marino a Ponte Vecchio?", *Corriere della Sera*, 8 marzo 1974.

Brandi, Cesare (1974) "Peccati contro l'arte per l'Anno Santo", *Corriere della Sera*, 13 dicembre 1974.

Brandi, Cesare (1974) "Piero Sadun. In memoria", *Corriere della Sera*, 1 dicembre 1974.

Brandi, Cesare (1974) "Prezioso regalo a Firenze", *Corriere della Sera*, 15 febbraio 1974.

Brandi, Cesare (1974) "San Pietro ha perso la cattedra", *Corriere della Sera*, 25 novembre 1974.

Brandi, Cesare (1974) *Teoria generale della critica*, Einaudi, Torino.

Brandi, Cesare (1974) "Tre ruderi calabresi", *Il Giornale*, 27 agosto 1974.

Brandi, Cesare (1974) "Un nuovo grande museo", *Corriere della Sera*, 10 aprile 1974.

Brandi, Cesare (1974) "Una mano italiana a Costantinopoli", *Corriere della Sera*, 7 gennaio 1974.

Brandi, Cesare (1975) "«Miracolo» ad Assisi", *Corriere della Sera*, 26 gennaio 1975.

Brandi, Cesare (1975) "Affreschi preziosi da lasciare al loro posto", *Corriere della Sera*, 19 ottobre 1975.

Brandi, Cesare (1975) "Cara Italia: Umbria", *Epoca*, 11 gennaio 1975.

Brandi, Cesare (1975) "Che cosa ha lasciato Bianchi Bandinelli", *Corriere della Sera*, 23 febbraio 1975.

Brandi, Cesare (1975) "Disegni che sono quadri", *Corriere della Sera*, 16 novembre 1975.

Brandi, Cesare (1975) "Giotto è stato ad Assisi", *Corriere della Sera*, 29 giugno 1975.

- Brandi, Cesare (1975) "I misteri nascosti nel pozzo sacro", *Corriere della Sera*, 22 giugno 1975.
- Brandi, Cesare (1975) "Il barocco al vaglio della psicanalisi", *Corriere della Sera*, 20 settembre 1975.
- Brandi, Cesare (1975) "Il giardino di S. Quirico nasce dalla «platea»", *Corriere della Sera*, 30 luglio 1975.
- Brandi, Cesare (1975) "Il museo prezioso di Anagni", *Corriere della Sera*, 30 novembre 1975.
- Brandi, Cesare (1975) *Jacopo della Quercia, Catalogo della mostra Jacopo della Quercia nell'arte del suo tempo, Siena, Palazzo Pubblico, 24 maggio-12 ottobre 1975*, Centro Di, Firenze 1975, pp. 10-14.
- Brandi, Cesare (1975) "L'Angelico camuffato per l'Anno Santo", *Corriere della Sera*, 6 luglio 1975.
- Brandi, Cesare (1975) "L'occhio infantile di Corot in Italia", *Corriere della Sera*, 13 novembre 1975.
- Brandi, Cesare (1975) "La guerra dei negri nel cuore dell'Egeo", *Corriere della Sera*, 21 agosto 1975.
- Brandi, Cesare (1975) "La Madonna che servì a Michelangelo per catturare la luce", *Corriere della Sera*, 24 agosto 1975.
- Brandi, Cesare (1975) "La Maremma ha il suo museo", *Corriere della Sera*, 1 giugno 1975.
- Brandi, Cesare (1975) "Le opere architettoniche che non videro la luce", *Corriere della Sera*, 2 aprile 1975.
- Brandi, Cesare (1975) "Le tombe maltrattate dagli archeologi", *Corriere della Sera*, 22 aprile 1975.
- Brandi, Cesare (1975) "Luce e colori del Barocchi", *Corriere della Sera*, 1 ottobre 1975.
- Brandi, Cesare (1975) "Neppure i bombardamenti colpirono tanto la cultura", *Corriere della Sera*, 7 febbraio 1975.
- Brandi, Cesare (1975) "Nuove scoperte sul Trecento toscano", *Corriere della Sera*, 16 febbraio 1975.
- Brandi, Cesare (1975) *Omaggio ad Alberto Burri dagli amici*, Edizioni Pergolesi, Jesi.
- Brandi, Cesare (1975-1976) *Perù Precolombiano*, Istituto Italo-Latino Americano, Roma, 1975/76.
- Brandi, Cesare (1975) "Piazza S. Petronio cambia colore", *Corriere della Sera*, 8 gennaio 1975.
- Brandi, Cesare (1975) "Pittura bolognese agli Uffizi di Firenze", *Corriere della Sera*, 16 marzo 1975.
- Brandi, Cesare (1975) "Quando la fede crea capolavori", *Corriere della Sera*, 7 dicembre 1975.

- Brandi, Cesare (1975) "Santorino e l'Atlantide", *Corriere della Sera*, 11 agosto 1975.
- Brandi, Cesare (1975) "Storia passata dei ponti di Roma", *Corriere della Sera*, 19 dicembre 1975.
- Brandi, Cesare (1975) "Tamayo, messicano all'europea", *Corriere della Sera*, 15 marzo 1975.
- Brandi, Cesare (1975) *Un candelabro dipinto da Lippo Vanni*, Abegg-Stiftung, Bern, p. 17.
- Brandi, Cesare (1975) "Un museo «gioiello» per avori e oreficerie", *Corriere della Sera*, 11 maggio 1975.
- Brandi, Cesare (1976) "A Prato i tessuti da museo", *Corriere della Sera*, 26 settembre 1976.
- Brandi, Cesare (1976) "A Roma la testa della Pietà Rondanini. Un frammento autonomo", *Corriere della Sera*, 17 giugno 1976.
- Brandi, Cesare (1976) "Ancora un enigma la Flagellazione", *Corriere della Sera*, 28 marzo 1976.
- Brandi, Cesare (1976) "Armi ed arazzi del Cinquecento", *Corriere della Sera*, 28 giugno 1976.
- Brandi, Cesare (1976) "Attorno alla moschea un quadrato di pace", *Corriere della Sera*, 20 settembre 1976.
- Brandi, Cesare (1976) "Cara Natalia, il tuo scritto era squisito e abominevole", *Corriere della Sera*, 20 febbraio 1976.
- Brandi, Cesare (1976) "Contro l'esilio del Grifo e del Leone", *Corriere della Sera*, 21 marzo 1976.
- Brandi, Cesare (1976) "Così a Firenze", *Corriere della Sera*, 24 ottobre 1976.
- Brandi, Cesare (1976) "Difficile riconoscere il vero", *Corriere della Sera*, 25 febbraio 1976.
- Brandi, Cesare (1976) "Dimenticato in un deposito di Torino il quadro che Levi dedicò ai Lucani", *Corriere della Sera*, 22 febbraio 1976.
- Brandi, Cesare (1976) "Disegni-pittura stile veneziano", *Corriere della Sera*, 20 giugno 1976.
- Brandi, Cesare (1976) "I pittori tornano nel golfo di Gaeta", *Corriere della Sera*, 12 settembre 1976.
- Brandi, Cesare (1976) "I poveri preziosi tetti di Guttuso", *Corriere della Sera*, 28 novembre 1976.
- Brandi, Cesare (1976) "Il padiglione delle quaranta colonne", *Corriere della Sera*, 29 agosto 1976.
- Brandi, Cesare (1976) "Il recupero della Zisa di Palermo", *Corriere della Sera*, 7 marzo 1976.
- Brandi, Cesare (1976) "Incisori a confronto", *Corriere della Sera*, 10 ottobre 1976.
- Brandi, Cesare (1976) "La nobile cicogna di Ciriaco il Grande", *Corriere della Sera*, 3 luglio 1976.

Brandi, Cesare (1976) "La raccolta dei disegni di Leopoldo de' Medici", *Corriere della Sera*, 9 maggio 1976.

Brandi, Cesare (1976) "La Roma sparita", *Corriere della Sera*, 18 aprile 1976.

Brandi, Cesare (1976) "Michelangiolo visto da Guttuso", *Corriere della Sera*, 18 gennaio 1976.

Brandi, Cesare (1976) "Mostra di Burri alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma", *Corriere della Sera*, 25 gennaio 1976.

Brandi, Cesare (1976) "Nel piccolo regno dei giardini senesi", *Corriere della Sera*, 25 luglio 1976.

Brandi, Cesare (1976) "Omaggio di Manzù ai grandi maestri", *Corriere della Sera*, 14 novembre 1976.

Brandi, Cesare (1976) "Persepolis fuori del tempo", *Corriere della Sera*, 2 agosto 1976.

Brandi, Cesare (1976) "Restauro e indagini scientifiche, in Congresso internazionale Applicazione dei metodi nucleari nel campo delle opere d'arte", in: *Atti dei convegni lincei 11, Roma-Venezia, 24-29 maggio 1973*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma.

Brandi, Cesare (1976) "Ricordando Tiziano splendente meteora", *Corriere della Sera*, 3 marzo 1976.

Brandi, Cesare (1976) *Scritti sull'arte contemporanea*, Einaudi, Torino.

Brandi, Cesare (1976) "Shiraz, città del cuore", *Corriere della Sera*, 25 agosto 1976.

Brandi, Cesare (1976) "Tanti capolavori, un metodo", *La Repubblica*, 18-19 luglio 1976.

Brandi, Cesare (1976) "Un museo vivo a Siena-acropoli", *Corriere della Sera*, 11 aprile 1976.

Brandi, Cesare (1977) *Afro*, Editalia, Roma.

Brandi, Cesare (1977) "Brunelleschi e il tempo dei Medici", *Corriere della Sera*, 6 agosto 1977.

Brandi, Cesare (1977) "Brunelleschi: lo spazio come avventura", *Corriere della Sera*, 30 dicembre 1977.

Brandi, Cesare (1977) "Ceramiche e argenti a Palazzo Venezia", *Corriere della Sera*, 20 marzo 1977.

Brandi, Cesare (1977) "Come riscoprire un Caravaggio", *Corriere della Sera*, 10 aprile 1977.

Brandi, Cesare (1977) "E ora che i politici hanno scoperto i beni culturali?", *L'Ora*, Palermo, 2 giugno 1977.

Brandi, Cesare (1977) "Falso nirvana a Bombay", *Corriere della Sera*, 7 aprile 1977.

Brandi, Cesare (1977) "Guardando a Caravaggio", *Corriere della Sera*, 22 agosto 1977.





IGLESIA DE LA BENDITA VIRGEN DE POMPEYA.
Demolición en 1967.
Imagen: Dominio público.

Brandi, Cesare (1977) "I limiti del nuovo bronzo di Minguzzi", *Corriere della Sera*, 25 settembre 1977.

Brandi, Cesare (1977) "Il mistero delle pitture indiane", *Corriere della Sera*, 11 maggio 1977.

Brandi, Cesare (1977) "Incantevoli trasparenze dei baroccheschi senesi", *Corriere della Sera*, 14 febbraio 1977.

Brandi, Cesare (1977) "Ipotesi su Giotto", *Corriere della Sera*, 4 gennaio 1977.

Brandi, Cesare (1977) "La discesa del Gange", *Corriere della Sera*, 24 aprile 1977.

Brandi, Cesare (1977) "La Regione è utile ai Beni Culturali", *La Repubblica*, 3-4 aprile 1977.

Brandi, Cesare (1977) "Ma Omero non fu fenicio", *Corriere della Sera*, 30 gennaio 1977.

Brandi, Cesare (1977) "Magia di un tempio nel prato", *Corriere della Sera*, 12 luglio 1977.

Brandi, Cesare (1977) "Natoire il diligente", *Corriere della Sera*, 12 giugno 1977.

Brandi, Cesare (1977) "Non abbandoniamo le ville senesi", *Corriere della Sera*, 27 ottobre 1977.

Brandi, Cesare (1977) "Povere e ricche vestite di sari", *Corriere della Sera*, 1 maggio 1977.

Brandi, Cesare (1977) *Principles for a theory of restoration*, trans. Annalisa D'Amico, ICCROM, Rome.

Brandi, Cesare (1977) "Quel filo che lega Burri a Signorelli", *Corriere della Sera*, 12 settembre 1977.

Brandi, Cesare (1977) "Quel Pinturicchio sembra appena dipinto", *Corriere della Sera*, 21 novembre 1977.

Brandi, Cesare (1977) "Restaurati in Umbria Raffaello e Perugino", *Corriere della Sera*, 3 gennaio 1977.

Brandi, Cesare (1977) "Shiva nell'isola delle grotte", *Corriere della Sera*, 14 aprile 1977.

Brandi, Cesare (1977) "Tre polli per amare la cucina indiana", *Corriere della Sera*, 7 giugno 1977.

Brandi, Cesare (1977) "Un palazzo che va in rovina", *Corriere della Sera*, 22 maggio 1977.

Brandi, Cesare (1977) "Un po' d'Oriente in Padania", *Corriere della Sera*, 24 dicembre 1977.

Brandi, Cesare (1977) "Via quel grattacielo, rovina il '700", *Corriere della Sera*, 30 novembre 1977.

Brandi, Cesare (1978) "A Gentile da Fabriano at Athens", *The Burlington Magazine* (June 1978): 385-386.

Brandi, Cesare (1978) "Afro: giocando tra luci e colore", *Corriere della Sera*, 10 febbraio 1978.

Brandi, Cesare (1978) "Ancora sul Tempio G di Selinunte. Meglio la rovina così com'è", *Magna Graecia*, Cosenza (3-4), marzo-aprile: 14-15.

Brandi, Cesare (1978) "E così Giacomo Manzù arrivò al naturalismo", *Corriere della Sera*, 14 dicembre 1978.

Brandi, Cesare (1978) "È proprio originale questo barocco pugliese?", *La Repubblica*, 8 settembre 1978.

Brandi, Cesare (1978) "È sempre giusto ricostruire un tempio?", *Corriere della Sera*, 22 agosto 1978.

Brandi, Cesare (1978) "Fra i segni spunta il signor Kant", *Corriere della Sera*, 24 settembre 1978.

Brandi, Cesare (1978) "Il suo maestro? Caravaggio", *Corriere della Sera*, 18 giugno 1978.

Brandi, Cesare (1978) "Immagini del vecchio Minturno. Disegni di Franco Cardillo", Azienda Autonoma Soggiorno e Turismo, Minturno.

Brandi, Cesare (1978) "L'avara grafica di Carlo Carrà", *Corriere della Sera*, 24 dicembre 1978.

Brandi, Cesare (1978) "La «Tempesta» è un giovanotto", *Corriere della Sera*, 9 maggio 1978.

Brandi, Cesare (1978) "La fine dell'avanguardia", *Ulisse / I Problemi di Ulisse*, maggio: 101-104.

Brandi, Cesare (1978) "Lorenzo Ghiberti: miele d'artista", *Corriere della Sera*, 22 ottobre 1978.

Brandi, Cesare (1978) "Ma quel quadro Dürer l'ha firmato", *Corriere della Sera*, 26 gennaio 1978.

Brandi, Cesare (1978) "Manzù, l'invenzione continua", *Corriere della Sera*, 8 ottobre 1978.

Brandi, Cesare (1978) "Non toccategli la patina!", *L'Espresso*, Roma, 5 marzo 1978.

Brandi, Cesare (1978) "Per il Manierismo il sud è colonia", *Corriere della Sera*, 21 settembre 1978.

Brandi, Cesare (1978) "Perché Matisse amava Giotto", *Corriere della Sera*, 27 novembre 1978.

Brandi, Cesare (1978) *Persia mirabile*, Einaudi, Torino.

Brandi, Cesare (1978) "Quei disegni arruffati non perdono il filo", *Corriere della Sera*, 19 febbraio 1978.

Brandi, Cesare (1978) "Quel barocco leccese che non è barocco", *Corriere della Sera*, 20 gennaio 1978.

Brandi, Cesare (1978) "Un'isola verde intorno all'Etna", *Corriere della Sera*, 21 luglio 1978.

Brandi, Cesare (1978) "Va troppo in giro il prezioso Caporale", *Corriere della Sera*, 26 marzo 1978.

Brandi, Cesare (1978) "Wiligelmo sta bene con la sua età...", *Corriere della Sera*, 12 marzo 1978.

Brandi, Cesare (1979) "Alta umiltà di Cézanne", *Corriere della Sera*, 19 febbraio 1979.

Brandi, Cesare (1979) "Caravaggio a Siracusa si è sentito poco bene", *La Sicilia*, 29 marzo 1979.

Brandi, Cesare (1979) "Come nasce un capolavoro", *Corriere della Sera Illustrato*, 13 ottobre 1979.

Brandi, Cesare (1979) "Discorso per i 70 anni di Giacomo Manzù, Roma, Campidoglio, 14 dicembre 1978", in: AA.VV., *Giacomo Manzù. Esposizione per le celebrazioni del suo settantesimo anno*, Accademia delle Arti del Disegno, Giunti Barbèra, Firenze.

Brandi, Cesare (1979) "Fra grigi, bianchi, neri la tecnica diventa stile", *Corriere della Sera*, 3 ottobre 1979.

Brandi, Cesare (1979) Giacomo Manzù, *Esposizione per le celebrazioni del suo settantesimo anno*, Firenze, Accademia delle Arti del Disegno, Giunti Barbèra, Firenze.

Brandi, Cesare (1979) "I frammenti spezzati di quella porta", *Corriere della Sera*, 22 aprile 1979.

Brandi, Cesare (1979) "Il giardino di Pietra", in: Corrado Fianchino (a cura di), *Atti del Simposio sull'architettura di Noto*, EPT, Siracusa, pp. 77-88.

Brandi, Cesare (1979) "Il tesoro che viene dall'Est", *Corriere della Sera Illustrato*, 20 ottobre 1979.

Brandi, Cesare (1979) "Il viaggio di Burri in dieci tappe", *Corriere della Sera*, 31 luglio 1979.

Brandi, Cesare (1979) "L'entomologo che acchiappa la pittura col retino", *Corriere della Sera*, 27 novembre 1979.

Brandi, Cesare (1979) "La cattedrale di Pienza minacciata dalle crepe", *Corriere della Sera*, 10 aprile 1979.

Brandi, Cesare (1979) "La chiarezza della critica", *Corriere della Sera*, 4 gennaio 1979.

Brandi, Cesare (1979) "Legò tutti i suoi sogni a una zattera", *Corriere della Sera Illustrato*, 22 dicembre 1979.

Brandi, Cesare (1979) "Piranesi abita qui", *Corriere della Sera Illustrato*, 3 novembre 1979.

Brandi, Cesare (1979) "Quante sorprese dal Wiligelmo restaurato", *Corriere della Sera*, 8 aprile 1979.

Brandi, Cesare (1979) "Quel segno esce dal violino", *Corriere della Sera*, 18 dicembre 1979.

- Brandi, Cesare (1979) "Quella limpida scatola prospettica", *Corriere della Sera*, 14 maggio 1979.
- Brandi, Cesare (1979) "Quelle donne come madreperla", *Corriere della Sera*, 1 aprile 1979.
- Brandi, Cesare (1979) *Scritti sull'arte contemporanea II*, Einaudi, Torino.
- Brandi, Cesare (1979) "Viaggio nell'Emilia dei lumi", *Corriere della Sera Illustrato*, 29 settembre 1979.
- Brandi, Cesare (1980) "A Capodimonte i tesori segreti del '700", *Corriere della Sera*, 13 gennaio 1980.
- Brandi, Cesare (1980) "Arte in vernacolo", *Corriere della Sera*, 18 maggio 1980.
- Brandi, Cesare (1980) "Bernini architetto scultore di spazi", *Corriere della Sera Illustrato*, 24 maggio 1980.
- Brandi, Cesare (1980) "Che sensuale quell'uomo di marmo", *Corriere della Sera Illustrato*, 17 maggio 1980.
- Brandi, Cesare (1980) "Dalla Russia con astrazione", *Corriere della Sera Illustrato*, 29 novembre 1980.
- Brandi, Cesare (1980) *Disegno della pittura italiana*, Einaudi, Torino.
- Brandi, Cesare (1980) "E adesso aspettiamo quella degli astratti-concreti", *Corriere della Sera Illustrato*, 12 aprile 1980.
- Brandi, Cesare (1980) "E dai rami secchi sbuca fuori Pier delle Vigne", *Corriere della Sera Illustrato*, 12 luglio 1980.
- Brandi, Cesare (1980) "E venne l'olandese con la sua matita magica", *Corriere della Sera Illustrato*, 20 settembre 1980.
- Brandi, Cesare (1980) "E venne l'olandese con la sua matita magica", *Corriere della Sera*, 20 settembre 1980.
- Brandi, Cesare (1980) "Ho visto il grandioso esercito di argilla", *Corriere della Sera*, 11 dicembre 1980.
- Brandi, Cesare (1980) "L'oro di Napoli", *Corriere della Sera Illustrato*, 9 febbraio 1980.
- Brandi, Cesare (1980) "Ma la sua grandezza non disturba Giotto", *Corriere della Sera*, 13 luglio 1980.
- Brandi, Cesare (1980) "Materia vecchia, idee nuove", *Corriere della Sera Illustrato*, 5 gennaio 1980.
- Brandi, Cesare (1980) "Palladio. Un classico tramite Michelangelo", *Giornale di Sicilia*, 1 giugno 1980 (intervista).
- Brandi, Cesare (1980) "Per Klee (e per l'Aurora) fanno la fila in 70 mila", *Corriere della Sera*, 14 febbraio 1980.

Brandi, Cesare (1980) "Quella fata morgana chiamata Pantalica", *Corriere della Sera*, 23 gennaio 1980.

Brandi, Cesare (1980) "Quella prima impressione", *Corriere della Sera Illustrato*, 3 maggio 1980.

Brandi, Cesare (1980) "Quelle dame, come le grazie di Botticelli", *Corriere della Sera*, 22 dicembre 1980.

Brandi, Cesare (1980) "Un pennello diligente fino all'ultimo segno", *Corriere della Sera Illustrato*, 29 marzo 1980.

Brandi, Cesare (1981) *Adamo ed Eva di Mario Sironi*, L'Attico Esse Arte, Roma.

Brandi, Cesare (1981) "Antonello: dalla sua isola al mondo", *Corriere della Sera*, 31 ottobre 1981.

Brandi, Cesare (1981) "Così il mondo della cultura ricorda Montale", *Corriere della Sera*, 14 settembre 1981.

Brandi, Cesare (1981) "Da Monet a Picasso", *Corriere della Sera Illustrato*, 8 agosto 1981.

Brandi, Cesare (1981) "Da ogni angolo del Vaticano esce un Bernini inedito", *Corriere della Sera*, 3 giugno 1981.

Brandi, Cesare (1981) "I giovanotti venuti dal mare", *Corriere della Sera*, 2 marzo 1981.

Brandi, Cesare (1981) "I nuovi restauri alle sculture del Duomo di Orvieto", *Corriere della Sera*, 6 maggio 1981.

Brandi, Cesare (1981) "I resti degli affreschi scoperti a Siena fanno rivivere il mappamondo rotante", *Corriere della Sera*, 28 marzo 1981.

Brandi, Cesare (1981) "La storia, la gloria, la cenere", in: *Quale Roma*, De Donato, Bari.

Brandi, Cesare (1981) "Li ho criticati tutti", *Panorama*, 8 giugno 1981.

Brandi, Cesare (1981) "Ma che impeto quel Bernini in Vaticano", *Corriere della Sera Illustrato*, 27 giugno 1981.

Brandi, Cesare (1981) "Ma è d'obbligo una visita al Lotto", *Corriere della Sera Illustrato*, 26 luglio 1981.

Brandi, Cesare (1981) "Non facciamo viaggiare i Bronzi di Riace", *Corriere della Sera*, 23 novembre 1981.

Brandi, Cesare (1981) "Restauro", in: *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere e Arti*, IV Appendice 1961-1978, vol. PL-Z, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma, pp. 210-211.

Brandi, Cesare (1981) "Risplendono i Gonzaga", *Corriere della Sera Illustrato*, 31 ottobre 1981.

Brandi, Cesare (1981) "Una mostra dedicata a James Ensor", *Corriere della Sera Illustrato*, 22 agosto 1981.

- Brandi, Cesare (1981) "Viaggio dentro Mirò in 35 quadri", *Corriere della Sera Illustrato*, 6 maggio 1981.
- Brandi, Cesare (1982) "Brandi: restauro e non ripristino per quest'opera dell'uomo e del tempo", *Corriere della Sera*, 13 aprile 1982.
- Brandi, Cesare (1982) "Capolavori vaticani negli U.S.A.", *Il Globo*, 6 maggio 1982.
- Brandi, Cesare (1982) *Diario cinese*, Einaudi, Torino.
- Brandi, Cesare (1982) "Dopo il restauro la Primavera del Botticelli è tornata agli Uffizi", *Il Globo*, 20 luglio 1982.
- Brandi, Cesare (1982) "Esposte a Roma a Villa Medici opere di Picasso", *Corriere della Sera*, 5 dicembre 1982.
- Brandi, Cesare (1982) "Esposto a Londra un quadro attribuito a Caravaggio", *Corriere della Sera*, 26 ottobre 1982.
- Brandi, Cesare (1982) "Gli affreschi di Paolo III", *Corriere della Sera*, 11 gennaio 1982.
- Brandi, Cesare (1982) "Il Gotico è una parte e il Medioevo è tutto...", *Il Globo*, 14 settembre 1982.
- Brandi, Cesare (1982) "L'Italia non può perdere il «romano» Poussin", *Corriere della Sera*, 9 dicembre 1982.
- Brandi, Cesare (1982) "La mostra del Lorenese e della sua cerchia a Villa Medici", *Il Globo*, 4 maggio 1982.
- Brandi, Cesare (1982) "Le cave di Cusa: l'asfalto che scotta", *Il Globo*, 2 giugno 1982.
- Brandi, Cesare (1982) "Ma è difficile essere senesi", *Corriere della Sera*, 15 ottobre 1982.
- Brandi, Cesare (1982) "Ora con quale animo spediremo Leonardo", *Corriere della Sera*, 29 dicembre 1982.
- Brandi, Cesare (1982) "Orvieto: nuova guerra tra antico e moderno", *Corriere della Sera*, 9 novembre 1982.
- Brandi, Cesare (1982) "Quella cupola ha un numero d'oro", *Il Globo*, 7 settembre 1982.
- Brandi, Cesare (1982) *Stradone*, L'Attico Esse Arte, Roma.
- Brandi, Cesare (1982) "Straordinario questo Apollo anche se così mutilato", *Il Globo*, 9 aprile 1982.
- Brandi, Cesare (1982) "Un patrimonio da difendere", *Corriere della Sera*, 10 novembre 1982.
- Brandi, Cesare (1982) "Vedere Guttuso mentre lavora", *Corriere della Sera*, 26 settembre 1982.
- Brandi, Cesare (1982) "Via da San Marco quei cavalli falsi", *Corriere della Sera*, 20 dicembre 1982.

Brandi, Cesare (1983) *Archadiosi perì glyptikis*, Nefeli, Atene.

Brandi, Cesare (1983) "«La Salute» monumento di luce e di acqua", *Corriere della Sera*, 12 febbraio 1983.

Brandi, Cesare (1983) "A Venezia 17 grandi quadri e una scultura di Burri", *Corriere della Sera*, 8 maggio 1983.

Brandi, Cesare (1983) "Auspicato ma improbabile ritorno a casa dei capolavori", *Corriere della Sera*, 6 gennaio 1983.

Brandi, Cesare (1983) "Che sorprese questi San Francesco", *Corriere della Sera*, 30 gennaio 1983.

Brandi, Cesare (1983) "Collezione Siviero: perché nuovi musei?", *Corriere della Sera*, 17 novembre 1983.

Brandi, Cesare (1983) "Come leggere la Tabula peuntingeriana", *Corriere della Sera*, 1 agosto 1983.

Brandi, Cesare (1983) "Così si possono salvare i monumenti dai terremoti", *Corriere della Sera*, 27 maggio 1983.

Brandi, Cesare (1983) "Dalla Cina, tesori da «mille e una notte»", *Corriere della Sera*, 16 giugno 1983.

Brandi, Cesare (1983) "E dal restauro ecco l'inedito", *Corriere della Sera*, 10 agosto 1983.

Brandi, Cesare (1983) "Ecco Dresda sull'Arno", *Corriere della Sera*, 2 gennaio 1983.

Brandi, Cesare (1983) *Giotto*, Mondadori, Milano.

Brandi, Cesare (1983) "Gli archeologi e i resti di Pompei", *Corriere della Sera*, 27 ottobre 1983.

Brandi, Cesare (1983) "Gli scavi nei Fori: 'non sono d'accordo'", *Corriere della Sera*, 18 marzo 1983.

Brandi, Cesare (1983) "Guarino Guarini: architettura col contrappunto", *Corriere della Sera*, 28 giugno 1983.

Brandi, Cesare (1983) "Il «Cenacolo» di Leonardo: processo al restauro (dibattito)", *Corriere della Sera*, 6 novembre 1983.

Brandi, Cesare (1983) "Il convento di San Marco", *Corriere della Sera*, 24 agosto 1983.

Brandi, Cesare (1983) "Il Foro della discordia (dibattito con Antonio Cederna)", *La Repubblica*, 25 marzo 1983.

Brandi, Cesare (1983) "Il Raffaello rubato al Museo di Budapest", *Corriere della Sera*, 9 novembre 1983.

Brandi, Cesare (1983) "Ipotesi per i Bronzi in cerca d'autore", *Corriere della Sera*, 12 settembre 1983.



CESARE BRANDI Y GIULIO CARLO ARGAN
Imagen: Dominio público.

Brandi, Cesare (1983) "La lava dell'Etna vista da Guttuso", *Corriere della Sera*, 20 ottobre 1983.

Brandi, Cesare (1983) "La presenza araba in Europa", *Corriere della Sera*, 6 marzo 1983.

Brandi, Cesare (1983) "Manzù. La scultura è un raggio di luna", *Corriere della Sera*, 20 aprile 1983.

Brandi, Cesare (1983) "Morandi merita un museo nel cuore di Bologna", *Corriere della Sera*, 23 dicembre 1983.

Brandi, Cesare (1983) "Non è di Michelangelo ma soltanto d'epoca", *Corriere della Sera*, 25 settembre 1983.

Brandi, Cesare (a cura di) (1983) *Palazzo Pubblico di Siena. Vicende costruttive e decorazione*, Monte dei Paschi di Siena, Siena.

Brandi, Cesare (1983) "Per Paolo Uccello ci vuole una protezione", *Corriere della Sera*, 12 aprile 1983.

Brandi, Cesare (1983) "Perché chi cerca arte a Roma trova un «chiuso per restauri»", *Corriere della Sera*, 7 dicembre 1983.

Brandi, Cesare (1983) "Perché il capolavoro sia eterno non sia eterno il ritocco", *Corriere della Sera*, 6 aprile 1983.

Brandi, Cesare (1983) "Perché il pubblico non va privato del quadro di Poussin che fu dei principi Altieri e presto apparterrà allo stato", *Corriere della Sera*, 29 [o 28] gennaio 1983.

Brandi, Cesare (1983) "Perché il Quirinale non può e non deve avere un museo", *Corriere della Sera*, 15 febbraio 1983.

Brandi, Cesare (1983) "Piero della Francesca non deve trasferirsi a New York", *Corriere della Sera*, 12 maggio 1983.

Brandi, Cesare (1983) "Quando lo Stato dovrebbe acquistare un dipinto", *Corriere della Sera*, 25 novembre 1983.

Brandi, Cesare (1983) "Raffaello. il significato di quella grazia", *Corriere della Sera*, 3 aprile 1983.

Brandi, Cesare (1983) "Sculptura di Donatello trovata in Florida?", *Corriere della Sera*, 6 marzo 1983.

Brandi, Cesare (1983) "Si possono ancora salvare gli Istituti per il Restauro?", *Corriere della Sera*, 14 ottobre 1983.

Brandi, Cesare (1983) "Un nuovo Guttuso a Castel Sant'Angelo", *Corriere della Sera*, 17 febbraio 1983.

Brandi, Cesare (1983) "Una città piena d'arte che odora di tartufi", *Corriere della Sera*, 5 dicembre 1983.

- Brandi, Cesare (1983) "Viaggio di Burri nell'arcobaleno", *Corriere della Sera*, 8 maggio 1983.
- Brandi, Cesare (1983) "20 disegni da Windsor per il Cenacolo", *Corriere della Sera*, 13 ottobre 1983.
- Brandi, Cesare (1984) "«Ho visto quelle teste: sono di Modigliani»", *Corriere della Sera*, 12 agosto 1984.
- Brandi, Cesare (1984) "A Leningrado nelle borghesi stanze di Dostoevskij", *Corriere della Sera*, 5 agosto 1984.
- Brandi, Cesare (1984) "Anche Napoli da salvare, non soltanto Venezia", *Corriere della Sera*, 15 marzo 1984.
- Brandi, Cesare (1984) "Argan, 50 anni di saggi e ricerche", *Corriere della Sera*, 25 gennaio 1984.
- Brandi, Cesare (1984) "Da Raffaello a Michelangelo cento splendidi disegni", *Corriere della Sera*, 30 gennaio 1984.
- Brandi, Cesare (1984) "Dove sentirsi greci e italici", *Corriere della Sera*, 21 febbraio 1984.
- Brandi, Cesare (1984) "Due Raffaello a Parigi: continuiamo a prestare", *Corriere della Sera*, 14 febbraio 1984.
- Brandi, Cesare (1984) "Falsi Modì, quando il critico viene ingannato", *Corriere della Sera*, 12 settembre 1984.
- Brandi, Cesare (1984) "Fantasmi viventi a Serra San Bruno", *Corriere della Sera*, 11 giugno 1984.
- Brandi, Cesare (1984) "Guttuso. Il paradiso terrestre visto da un pagano", *Corriere della Sera*, 17 settembre 1984.
- Brandi, Cesare (1984) "Guttuso. L'elogio dell'arte allo sport", *Corriere della Sera*, 8 aprile 1984.
- Brandi, Cesare (1984) "Il Cristo di Michelangelo (per ora) non va in U.S.A.", *Corriere della Sera*, 3 maggio 1984.
- Brandi, Cesare (1984) "Il Michelangelo ritrovato della Sistina [Torna a splendere il colore delle origini]", *Corriere della Sera*, 12 dicembre 1984.
- Brandi, Cesare (1984) "Il terremoto assedia la terra dei tesori d'arte", *Corriere della Sera*, 30 aprile 1984.
- Brandi, Cesare (1984) "La storia dell'arte via, è «culturame»!", *Corriere della Sera*, 22 marzo 1984.
- Brandi, Cesare (1984) "Lo sponsor artistico: a favore e contro", *Corriere della Sera*, 28 febbraio 1984.

Brandi, Cesare (1984) "Nel castello di Pietro il Grande che fu inventato da un italiano", *Corriere della Sera*, 19 agosto 1984.

Brandi, Cesare (1984) "Non si diffonde la cultura scambiandosi opere d'arte", *Corriere della Sera*, 18 gennaio 1984.

Brandi, Cesare (1984) "Olimpiche sculture dal favoloso Niger", *Corriere della Sera*, 9 marzo 1984.

Brandi, Cesare (1984) "Orvieto: in Duomo torni il barocco", *Corriere della Sera*, 25 luglio 1984.

Brandi, Cesare (1984) "Procida è un'isola ancora incontaminata ma rischia di soccombere", *Corriere della Sera*, 4 dicembre 1984.

Brandi, Cesare (1984) "Quante sorprese per il critico al museo Puškin", *Corriere della Sera*, 29 luglio 1984.

Brandi, Cesare (1984) "Raffaello è più Raffaello a Urbino che a Fano", *Corriere della Sera*, 4 giugno 1984.

Brandi, Cesare (1984) "Restauro-miracolo per il Duomo di Modena", *Corriere della Sera*, 2 settembre 1984.

Brandi, Cesare (1984) "Rischioso il viaggio per i Bronzi di Riace", *Corriere della Sera*, 7 gennaio 1984.

Brandi, Cesare (1984) "Roma è una città assediata dai restauri", *Corriere della Sera*, 18 ottobre 1984.

Brandi, Cesare (1984) "Spoleto: una rocca salvata per sempre", *Corriere della Sera*, 19 maggio 1984.

Brandi, Cesare (1984) "Un amore per Morandi nato nella Selva Nera", *Corriere della Sera*, 19 giugno 1984.

Brandi, Cesare (1984) "Un Raffaello che non avevamo mai visto", *Corriere della Sera*, 22 dicembre 1984.

Brandi, Cesare (1985) "Argan e il restauro", in: *Il pensiero critico di Giulio Carlo Argan, Studi in onore di Giulio Carlo Argan, Volume III*, Multigrafica Editrice, Roma, pp. 33-36.

Brandi, Cesare (1985) "Così andai al Sud", in: *Segni, radici, persone. Testimonianze sulla cultura del Sud*, Iasm, Caserta.

Brandi, Cesare (1985) "Così rinasce il Duomo di Orvieto", *Corriere della Sera*, 2 dicembre 1985.

Brandi, Cesare (1985) *Disegno dell'architettura italiana*, Einaudi, Torino.

Brandi, Cesare (1985) "È l'anno di Donatello, scultore divino e terrestre", *Corriere della Sera*, 19 dicembre 1985.

Brandi, Cesare (1985) "I beni culturali nelle mani del burocrate", *Corriere della Sera*, 8 agosto 1985.

Brandi, Cesare (1985) "La polemica sul famoso Guidoriccio da Fogliano di Siena", *Corriere della Sera*, 15 marzo 1985.

Brandi, Cesare (1985) "Non si può dire di no alla Grecia", *Corriere della Sera*, 22 giugno 1985.

Brandi, Cesare (1985) "Procida è un'isola ancora incontaminata ma rischia di soccombere", *Corriere della Sera*, 4 dicembre 1985.

Brandi, Cesare (1985) "Quel «tondo» lucido e dolce contiene la terra e il cielo", *Corriere della Sera*, 9 dicembre 1985.

Brandi, Cesare (1985) "Roma nelle mani della nuova giunta", *Corriere della Sera*, 29 agosto 1985.

Brandi, Cesare (1985) "Siena può avere il suo Beaubourg", *Corriere della Sera*, 21 luglio 1985.

Brandi, Cesare (1985) "Simone Martini: una «linea gotica» che porta in Paradiso", *Corriere della Sera*, 9 maggio 1985.

Brandi, Cesare (1986) "Affreschi: a chi tocca il restauro", *Corriere della Sera*, 1 ottobre 1986.

Brandi, Cesare (1986) "Dietro questa Maestà, l'ombra di Duccio", *Corriere della Sera*, 27 febbraio 1986.

Brandi, Cesare (1986) "Divieto di sfilata nei musei italiani", *Corriere della Sera*, 13 gennaio 1986.

Brandi, Cesare (1986) "Donatello, quella mano divina del Rinascimento", *Corriere della Sera*, 18 agosto 1986.

Brandi, Cesare (1986) "È troppo un museo per Morandi", *Corriere della Sera*, 16 aprile 1986.

Brandi, Cesare (1986) *Giacomo Manzù (Manzù a Firenze di Cesare Brandi)*, Cantini Edizioni d'Arte, Firenze.

Brandi, Cesare (1986) "Il Gentile nascosto", *Art e Dossier*, Giunti Barbera, Firenze, maggio 1986.

Brandi, Cesare (1986) "Intonaci, colore e coloriture nell'edilizia storica", *Bollettino d'arte* (Supplemento al n. 35-36): 6-8.

Brandi, Cesare (1986) "La morte di Henry Moore. Grande come un monte", *Corriere della Sera*, 1 settembre 1986.

Brandi, Cesare (1986) "Nel Duomo rientra il grande barocco", *Corriere della Sera*, 19 giugno 1986.

Brandi, Cesare (1986) "Quei soldi per il Duomo di Pienza non sono buttati", *Corriere della Sera*, 27 maggio 1986.

Brandi, Cesare (1986) *Segno e immagine*, Aesthetica edizioni, Palermo.

- Brandi, Cesare (1986) *Umbria vera*, a cura di Vittorio Rubiu, Edizioni della Cometa, Roma.
- Brandi, Cesare (1986) "Un sapiente restauro per un famoso Perugino", *Corriere della Sera*, 6 marzo 1986.
- Brandi, Cesare (1987) *Aria di Siena: i luoghi, gli artisti, i progetti*, a cura di Roberto Barzanti, Editori Riuniti, Roma.
- Brandi, Cesare (1988) *Teoría de la restauración*, trad. María Ángeles Toajas Roger, Alianza, Madrid.
- Brandi, Cesare (1989) *Les deux voies de la critique*, trad. Paul Philippot, Marc Vokar Editeur, Bruxelles.
- Brandi, Cesare (1989) *Sicilia mia*, Sellerio, Palermo.
- Brandi, Cesare (1990) *Città del deserto*, Editori Riuniti, Roma.
- Brandi, Cesare (1990) *Verde Nilo*, Editori Riuniti, Roma.
- Brandi, Cesare (1991) *Eliconi II. Celso o della Poesia*, Editori Riuniti, Roma.
- Brandi, Cesare (1992) *Eliconi I. Carmine o della pittura*, Editori Riuniti, Roma.
- Brandi, Cesare (1994) *Il restauro: teoria e pratica 1939-1986*, a cura di Michele Cordaro, Editori Riuniti, Roma.
- Brandi, Cesare (1996) *In situ la Tuscia 1946-1979: restauri, interventi, ricordi*, Sette Città, Viterbo.
- Brandi, Cesare (1996) *Restauro: teoria e pratica*, Michele Cordaro (a cura di), Editori Riuniti, Roma.
- Brandi, Cesare (1996) *Teoria restauratii*, Editura Meridiane, Bucuresti.
- Brandi, Cesare (2000) *Théorie de la restauration*, trad. Colette Déroche, Centre de Monuments nationaux/Monum, Editions du patrimoine, Paris.
- Brandi, Cesare (2001) *Budda sorride*, Editori Riuniti, Roma.
- Brandi, Cesare (2001) *Segno e immagine*, Aesthetica edizioni, Palermo.
- Brandi, Cesare (2001) *Teoria ed esperienza dell'arte, Atti del Convegno, Siena 12-14 novembre 1988*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.
- Brandi, Cesare (2001) *Viaggio nella Grecia antica*, Editori Riuniti, Roma.
- Brandi, Cesare (2002) *Città nel deserto*, Geno Pampaloni (a cura di), Editori Riuniti, Roma.
- Brandi, Cesare (2002) *Diario cinese*, Achille Bonito Oliva (a cura di), Editori Riuniti, Roma.
- Brandi, Cesare (2002) *Persia mirabile*, Fabio Sargentini (a cura di), Editori Riuniti, Roma.
- Brandi, Cesare (2004) *Teoria da restauração*, trad. Beatriz Mugayar Kühl, Ateliê Editorial, Cotia, São Paulo.

Brandi, Cesare (2005) *Il restauro: teoria e pratica, 1939-1986*, Michele Cordaro e Giuseppe Basile (a cura di), Editori Riuniti, Roma.

Brandi, Cesare (2005) *Theory of restoration*, trans. Cynthia Rockwell, Nardini, Florence.

Brandi, Cesare (2006) *Aria di Siena: i luoghi, gli artisti, i progetti*, a cura di Roberto Barzanti, Protagon, Siena.

Brandi, Cesare (2006) *Omaggio a Cesare Brandi, 1906-2006, Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro, Ristampa dell'ammata 1950*, Nardini, Firenze.

Brandi, Cesare (2006) *Teoria do restauro*, trad. Christina Prats, Orion, Amadora.

Brandi, Cesare (2006) *Teoria restauracji*, trad. Iwona Szmelter, Oficyna Drukarska Jacek Chmielewski, Warszawa.

Brandi, Cesare (2006) *Theorie der Restaurierung*, trad. Ursula Shädler-Saub und Dörthe Jakobs, Anton Siegl Fachbuchhandlung, München.

Brandi, Cesare (2007) *Cesare Brandi: la restauration, méthode et études de cas*, Giuseppe Basile et Michele Cordaro (eds.), Institut national du Patrimoine, ed. Stratis, Paris.

Brandi, Cesare (2007) "Postscript to the treatment of lacunae", *Future Anterior* IV (1): 58-63.

Brandi, Cesare (2007) *Teoria del restauro (Japanese)*, trad. Shigetoshi Osano, Hidehiro Ikegami and Hidemi Otake, Sangensha, Tokyo.

Brandi, Cesare (2007) *Teoria del restauro (Serbian)*, Micic, Beograd.

Brandi, Cesare (2008) *Cesare Brandi: Morandi*, a cura di Marilena Pasqualini, Gli Ori, Siena.

Brandi, Cesare (2009) *Teoria del restauro (Arabic)*, trans. Moamen Mohamed Othman, Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro, Roma.

Brandi, Cesare (2009) *Teoria del restauro (Persian)*, University of Tehran Press, Tehran.

Brandi, Cesare (2010) *Pellegrino di Puglia*, a cura di Virrorio Sgarbi, RCS, Milano.

Brandi, Cesare (2013) *Teoria del restauro (Korean)*, trad. Choi Nyungha, Gimundang, Seoul.

Ferdinando Forlati, Cesare Brandi and Yves Froidevaux (1953) *Sainte-Sophie d'Ochrida: la conservation et la restauration de l'édifice et de ses fresques. Rapport de la mission envoyée par l'UNESCO en 1951*, UNESCO, Paris.

Ferdinando Forlati, Cesare Brandi and Yves Froidevaux (1953) *Saint Sophia of Ochrida: preservation and restorations of the building and its frescoes. Report of the UNESCO mission of 1951*, UNESCO, Paris.

Melucco Vaccaro, Alessandra, Anna Mura Sommella e Giulio Carlo Argan (1989) *Marco Aurelio: storia di un monumento e del suo restauro*, Silvana Editoriale, Milano.

Sica, Giordano, Gaël de Guichen e Cesare Brandi (1986) *La conservazione preventiva: l'approccio dell'ICCROM al problema dei furti, clima e illuminazione nei musei*, ICCROM, Roma.



Conversaciones...

Descripción y política editorial de la publicación

Conversaciones... es una publicación internacional arbitrada, de circulación semestral, cuyo objetivo principal es promover la difusión de la historia y teorías de la conservación y restauración del patrimonio cultural. En cada número se presentan uno o varios textos centrales que definen la temática del mismo, la única característica que deben cumplir es que sean documentos que no hayan sido publicados en español, o cuya difusión haya sido limitada. Para favorecer una visión completa, se retoma la versión original, acompañada de su traducción al español.

En cada número, se invita a autores nacionales o internacionales que puedan contribuir con un artículo en donde analicen uno o varios de los textos centrales o se enfoquen en el creador o creadores de dichos textos, y planteen una revisión del impacto y relevancia en la práctica de su trabajo o en su región. La invitación busca reunir perspectivas internacionales e interdisciplinarias que enriquezcan las conversaciones. Los textos de los autores invitados son dictaminados, y en caso de ser aceptados, se publican en su versión original, acompañados de traducciones al español y al inglés, cuando es necesario.

Proceso de evaluación por pares

Como parte de la fase inicial de evaluación, se revisa que las contribuciones sean inéditas y respeten los derechos de autor con base en el uso adecuado de citas y referencias.

El proceso de evaluación por pares comienza después de una revisión interna que realiza el comité asesor-científico. Si el texto cumple con las normas para autores, se inicia con el proceso, el cual consiste en la revisión por un miembro del Comité asesor-científico y por un especialista en la temática abordada (par ciego) que desconoce la identidad del autor. Los revisores externos forman parte de la cartera de árbitros de la revista.

El resultado de esta evaluación podrá ser:

1. Publicable sin cambios
2. Aceptado, condicionado a la realización de cambios
3. Rechazado

Instrucciones para autores

Contenido

- La extensión de los artículos es de 10 a 20 páginas, incluyendo la lista de referencias, las notas y pies de páginas.
- Título del texto en negritas.
- Autor (es): Nombre y apellido en mayúsculas.
- Breve síntesis curricular (máximo 200 palabras).
- Resumen (150 a 200 palabras).
- Palabras clave (3 a 5 palabras).
- Imagen del autor(es) que se publicará con la síntesis curricular.
- Imágenes para acompañar el texto. Se recibirán por separado (10 como máximo), en formato *.jpg o *.tiff, con una resolución de 300 dpi y un tamaño mínimo de 1.5 MB. Deberán ir numeradas de modo consecutivo, con título, y fuente correspondiente al pie, indicando con precisión su colocación dentro del texto con la leyenda (Figura 1). Las imágenes se publicarán en blanco y negro.

Estilo

- El cuerpo del texto debe ir justificado, escrito en fuente Calibri (Cuerpo) de 11 puntos, con un interlineado a 1.15 puntos.
- Los subtítulos 1 irán en **negritas** y en minúsculas y no se numerarán. Los subtítulos 2 en **negritas cursivas** y subtítulos 3 en **cursivas**.
- Las siglas, cuando se les mencione por primera vez, se pondrán en paréntesis precedidos del nombre completo; e. g. Universidad Autónoma Metropolitana (UAM).

Pies de página y citas dentro del texto

- Las notas en pie de página irán justificadas, en fuente Calibri (Cuerpo) de 9 puntos con interlineado sencillo, numeradas de forma consecutiva.
- Las citas textuales se presentarán del siguiente modo:
 - Hasta tres renglones, con comillas dobles, insertadas en el texto con su correspondiente referencia (Autor, año: p.) Ejemplos: (Cruz, 2002: 45), (Cruz, 2002:45-46), (Cruz, 2002: 45, 67), (Cruz, 2002: 45; Jiménez, 2004: 79; McLeod, 2007: 225-226).
 - Las citas de extensión mayor a tres renglones irán sangradas a 1.5 cm de los márgenes por ambos lados y no se entrecorren; en este tipo de citas, el tamaño de la fuente será siempre Calibri (Cuerpo) de 11 puntos y se dispondrá en cursivas. [Los agregados del autor a la cita original van entre corchetes].

Referencias consultadas

Las referencias utilizadas en el texto se anexan en orden alfabético al final del artículo, con el formato que se muestra a continuación. Para tipos de referencias no especificados en estos ejemplos, los editores darán indicaciones adicionales a los autores, en caso necesario.

Recurso	Ejemplos
Libro	Mora, Paolo, Laura Mora and Paul Philippot (1984) <i>Conservation of wall paintings</i> , Butterworths, London.
Artículo o capítulo de libro	Clark, Kate (2008) "Only connect: Sustainable development and cultural heritage", in: Graham Fairclough, John Schofield, John H. Jameson and Rodney Harrison (eds.), <i>The Heritage Reader</i> , Routledge, London, pp. 82-98.
Artículo de revista	Maldonado, Rubén (2007) "El cenote Xlakah Dzibilchaltún, Yucatán", <i>Arqueología Mexicana</i> XIV (83): 54-61.
Tesis	Insaurralde, Mirta (2006) <i>De la obra de arte al patrimonio cultural. Consideraciones para la conceptualización de los objetos de restauración</i> , Tesis de licenciatura en Restauración de bienes muebles, Escuela de Conservación y Restauración de Occidente, Guadalajara.
Libro electrónico	Contreras, Jannen y Gabriela Peñuelas (coords.) (2015) <i>Problemática y diagnóstico de sistemas constructivos con metales. Estado del arte</i> , Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, México [http://www.encrym.edu.mx/index.php/publicaciones-encrym] (consultado el 28 de octubre de 2015).
Artículo de revista electrónica	Zorach, Rebecca (2012) "Regarding art and art history", <i>The Art Bulletin</i> 94 (4): 516-517 [http://libweb.anglia.ac.uk] (consultado el 7 de agosto de 2015).
PDF	García, Alejandro (2009) ¿Cómo acercar los bienes patrimoniales a los ciudadanos? [http://redalyc.uaemex.mx/pdf/881/88111635009.pdf] (consultado el 23 de diciembre de 2012).
sitio web	V&A Museum (2015) <i>Introduction to English embroidery</i> [www.vam.ac.uk/content/articles/i/englishembroidery-introduction/] (consultado el 7 de agosto de 2015).
Blog	Monarquía Española (2014) <i>Blog real</i> , 18 de noviembre. [http://monarquiaspanhola.blogs.sapo.pt/palacio-real-de-madrid-18125] (consultado el 17 de julio de 2015).
Video	Guzmán, Joaquín (2014) <i>Roban dos campanas en Santiago</i> [video en línea] [https://www.youtube.com/watch?v=jKrsY] (consultado el 28 de octubre de 2015).

Conversaciones...

Description and policy of the journal

Conversaciones... is an international peer-reviewed journal published twice a year. Its main objective is to promote and disseminate history and theories of cultural heritage conservation. Each volume contains one or more central texts, which define the subject of the volume: these include articles that have never been published in Spanish, or whose dissemination has been limited. To promote a wider vision, the original version is provided, accompanied by its translation into Spanish.

In each volume, several authors are invited to contribute new articles that analyze one or several of the central texts, focusing either on the content and theory, or on the original author(s) themselves. The aim is to review how these central pieces, or the individuals that wrote them, have had relevance, or an impact on conservation work in the guest author's particular region. Such invitations aim at gathering international and interdisciplinary perspectives to enrich our conversations. The texts of the invited authors, if accepted after the peer review process, are published in their original language, accompanied by translations into Spanish and English, as necessary.

Peer review process

As part of an initial assessment process, the Editorial Committee verifies that the contributions are unpublished and respect academic publishing standards in terms of proper use of citations and references.

The peer evaluation process begins after an internal review by the Editorial Committee. If the text complies with the rules for authors, the evaluation process begins. It consists of a review by a member of the Editorial Committee and by an external peer reviewer who is specialist in the subject addressed in that particular volume. This second reviewer does not know the identity of the author (blind peer review). The external reviewers are part of the portfolio of referees for the journal.

The result of this evaluation may be:

1. Published without changes
2. Accepted after modifications
3. Rejected

Instructions for authors

Content

- The extension of the text can go from 10 to 20 pages, including the list of references, notes and footnotes.
- Title of the paper in bold.
- Name of author(s) in capital letters.
- Brief biography of the author(s) (200 words).
- A photograph of the author(s), which will be published, with the biography.
- Abstract (150 to 200 words).
- Keywords (3 to 5 keywords).
- All images must be sent separately (maximum 10) in *.jpg or *.tiff format with a resolution of 300 dpi and a minimal size of 1.5 MB. The images should be numbered in a consecutive manner, with a title and credits. The location in the text should be indicated by inserting (Figure 1). All images will be published in black and white.

Style

- Justify the text, using the font Calibri (11 points), with a line spacing of 1.5 points
- The first subtitles will go in **bold** (lower case); they should not be numbered. The second subtitles will go in *italic bold* and third subtitles in *italics*.
- Institutions will be named fully only the first time, using the acronym in parenthesis: e.g. Getty Conservation Institute (GCI).

Footnotes and quotes in the text

- Footnotes, when required, will be placed at the bottom of the page, justified, using font Calibri (9 points), using a single line spacing. The numbering will be consecutive.
- Quotations will be presented as follows:
 - Up to three lines, between quotation marks and placing the reference at the end (Author, year: page number) Examples: (Cruz, 2002: 45), (Cruz, 2002: 45-46), (Cruz, 2002: 45, 67), (Cruz, 2002: 45; Jiménez, 2004: 79; McLeod, 2007: 225-226).
 - Quotations with an extension longer than three lines, will be placed with an indentation of 1.5 cm on each side, without quotation marks; font Calibri (11 points and in *italics*). [Any additions from the author inside the quotation will be placed between brackets].

References quoted in the text

The references will be placed at the end of the text, in alphabetical order, using the format shown below. For any other type of reference not listed, the editors will give further indications to the authors.

Source	Examples
Book	Mora, Paolo, Laura Mora and Paul Philippot (1984) <i>Conservation of wall paintings</i> , Butterworths, London.
Article or chapter of book	Clark, Kate (2008) "Only connect: Sustainable development and cultural heritage", in: Graham Fairclough, John Schofield, John H. Jameson and Rodney Harrison (eds.), <i>The heritage reader</i> , Routledge, London, pp. 82-98.
Journal article	Enriquez, Rubén (2007) "The green fields of Palenque", <i>American Antiquity</i> 88 (4): 54-61.
Thesis	Insaurralde, Mirta (2006) <i>De la obra de arte al patrimonio cultural. Consideraciones para la conceptualización de los objetos de restauración</i> , Tesis de licenciatura en Restauración de bienes muebles, Escuela de Conservación y Restauración de Occidente, Guadalajara.
Electronic book	Contreras, Jannen y Gabriela Peñuelas (coords.) (2015) <i>Problemática y diagnóstico de sistemas constructivos con metales. Estado del arte</i> [http://www.encrym.edu.mx/index.php/publicaciones-encrym] (accessed on 28 October 2015).
Article from digital journal	Zorach, Rebecca (2012) "Regarding art and art history", <i>The Art Bulletin</i> 94 (4): 516-517 [http://libweb.anglia.ac.uk] (accessed on 7 August 2015).
PDF document	García, Sara (2009) <i>¿Cómo acercar los bienes patrimoniales a los ciudadanos? Educación patrimonial, un campo emergente en la gestión del patrimonio cultural</i> [http://redalyc.uaemex.mx/pdf/881/88111635009.pdf] (accessed on 23 December 2012).
Web site	V&A Museum (2015) <i>Introduction to English embroidery</i> [www.vam.ac.uk/content/articles/i/englishembroidery-introduction/] (accessed on 23 December 2012).
Blog	Monarquía Española (2014) <i>Blog real</i> [blog] 18 November [http://monarquiaspanhola.blogs.sapo.pt/palacio-real-de-madrid-18125] (accessed on 23 December 2016).
Video	Guzmán, Joaquín (2014) <i>Roban dos campanas en Santiago</i> [online video] [https://www.youtube.com/watch?v=jKrsY] (accessed on 23 December 2012).



Conversaciones...

con CESARE BRANDI Y GIULIO CARLO ARGAN

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA
Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural

Ex Convento de Churubusco
Xicoténcatl y General Anaya s/n
San Diego Churubusco, Coyoacán, 04120
Ciudad de México

www.conservacion.inah.gob.mx
www.revistas.inah.gob.mx

valerie.magar@iccrom.org
magdalena_rojasv@inah.gob.mx

ICCROM

Via di San Michele 13
00153 Roma

www.iccrom.org

Conversaciones...

con CESARE BRANDI Y GIULIO CARLO ARGAN



GOBIERNO DE
MÉXICO

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



COORDINACIÓN NACIONAL
DE CONSERVACIÓN
DEL PATRIMONIO CULTURAL

