

Teoría contemporánea de la Restauración

Salvador Muñoz Viñas

{ patrimonio
cultural }



Consulte nuestra página web: www.sintesis.com
En ella encontrará el catálogo completo y comentado

Teoría contemporánea de la Restauración

Salvador Muñoz Viñas



Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de esta obra sin contar con autorización de los titulares de la propiedad intelectual. La infracción de los

derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (arts. 270 y sigs. Código Penal). El Centro Español de Derechos Reprográficos (www.cedro.org) vela por el respeto de los citados derechos.


EDITORIAL
SINTESES

Esta obra ha sido publicada con la ayuda de la Dirección General del Libro,
Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Diseño de cubierta: Manuel Gracia

© Salvador Muñoz Viñas

© EDITORIAL SÍNTESIS, S. A.
Vallehermoso, 34 - 28015 Madrid
Tel.: 91 593 20 98
<http://www.sintesis.com>

Reservados todos los derechos. Está prohibido, bajo las sanciones penales y el resarcimiento civil previstos en las leyes, reproducir, registrar o transmitir esta publicación, íntegra o parcialmente, por cualquier sistema de recuperación y por cualquier medio, sea mecánico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o por cualquier otro, sin la autorización previa por escrito de Editorial Síntesis, S. A.

Depósito Legal: M-49.735-2003
ISBN: M-37794-2010

Impreso en España - Printed in Spain

Índice

Prólogo	9
Introducción	13
1. Identidad y fundamentos de la Restauración	17
1.1. Definiciones de partida	17
1.1.1. Nota preliminar: restauración y Restauración	17
1.1.2. Qué es la conservación	18
1.1.3. Qué es la restauración	19
1.1.4. Identificación de conservación y restauración	20
1.1.5. Distinción entre conservación y restauración	21
1.1.6. Conservación preventiva	23
1.1.7. Precisando conceptos	23
1.2. Los objetos de la Restauración	24
1.2.1. La Restauración de antigüedades	24
1.2.2. La Restauración de obras de arte	25

1.2.3. La Restauración de objetos históricos	28
1.2.4. La Restauración de objetos historiográficos	30
1.2.5. La Restauración de bienes culturales	31
1.2.6. Los bienes culturales intangibles	35
1.3. Una "revolución copernicana"	37
1.3.1. La paradoja Mustang	37
1.3.2. La respuesta nihilista	38
1.3.3. La Restauración de objetos simbólicos	40
1.3.4. La aportación de la museología	44
1.3.5. La generación de identidades y el 'patrimonio modesto'	45
1.4. El simbolismo de los objetos de Restauración	49
1.4.1. Caracterización del simbolismo de los objetos de Restauración	50
1.4.2. Intensidad simbólica	51
1.4.3. Mecanismos de simbolización	51
1.4.4. Los conceptos simbolizados	53
1.4.5. Alteración de la función original y predominio de la <i>función-signo</i>	55
1.4.6. Las obras de arte como objetos simbólicos	56
1.4.7. El simbolismo en los objetos pseudoartísticos	58
1.5. La Restauración de objetos historiográficos	60
1.5.1. Dimensión simbólica de los objetos historiográficos	61
1.6. Taxonomía de los objetos de Restauración	62
1.6.1. Símbolos altoculturales: el arte	65
1.6.2. Símbolos altoculturales: la tecnociencia	66
1.6.3. Símbolos altoculturales: las ciencias blandas	68
1.6.4. Interludio: la construcción de los valores y la "teoría de la basura"	69
1.7. Otros conceptos de interés	72
1.7.1. La conservación informacional	72
1.7.2. Identidad entre conservación y conservación informacional	73
1.7.3. Diferencias entre conservación y conservación informacional	75
1.7.4. El estado de riesgo	76
1.7.5. Función expresiva de la Restauración	77
1.8. Conclusiones	79

2. La crítica de los conceptos clásicos	83
2.1. El concepto de autenticidad	83
2.1.1. Restauración y verdad	83
2.1.2. Los estados auténticos del objeto	84
2.1.3. Autenticidad y prejuicio	91
2.1.4. La autenticidad como tautología	93
2.2. El concepto de objetividad	96
2.2.1. El gusto en Restauración	96
2.2.2. Rasgos del gusto en Restauración	97
2.2.3. La ciencia como instrumento de decisiones subjetivas	105
2.3. El concepto de deterioro	105
2.4. La reversibilidad	107
2.5. La legibilidad	115
2.5.1. La legibilidad como rasgo subjetivo	115
2.5.2. La legibilidad como rasgo objetivo	116
2.6. La universalidad del patrimonio	117
2.7. Teoría crítica de la Restauración. La Restauración científica	122
2.7.1. Ciencia y Restauración	122
2.7.2. La ciencia aplicada a la Restauración	125
2.7.3. La Restauración científica	127
2.7.4. La crítica de la Restauración científica	129
2.7.5. Improcedencia conceptual de la Restauración científica	131
2.7.6. El argumento pragmático de legitimación de la Restauración científica	135
3. Ética de la Restauración	139
3.1. El subjetivismo radical	139
3.2. El intersubjetivismo	142
3.3. Valores y funciones	148
3.3.1. Valores	150
3.3.2. Funciones	152
3.3.3. El horizonte de expectativas	154
3.4. Ética funcional de la Restauración	156
3.5. Ética agonista y ética sincrética	161
3.6. Ética circunstancial	165
3.7. Sostenibilidad	169

8	Teoría contemporánea de la Restauración	
3.8.	Los límites de la teoría contemporánea de la Restauración	171
3.8.1.	El argumento de genialidad	171
3.8.2.	Los riesgos de la banalización	172
Conclusiones		175
Bibliografía: una selección de fuentes		179
Obras citadas		191

Prólogo

Ninguna actividad organizada puede funcionar sin un conjunto de ideas que la gobiernen y que permitan a sus practicantes juzgar sus fines últimos, sus virtudes y sus defectos, sus éxitos y sus fracasos. En el campo de la conservación y restauración no existe ningún texto, aunque sí un importante número de fuentes extraordinariamente dispersas que Salvador Muñoz Viñas ha revisado críticamente, ordenado y resumido, confiriéndoles un sentido orgánico. Las preguntas que los restauradores se hacen diariamente como parte de su trabajo han sido analizadas durante años por figuras tan destacadas como Ruskin, Viollet-le-Duc y otros autores que hoy consideramos clásicos. Como Muñoz sostiene, aunque sean distintas entre sí, y a menudo directamente opuestas, las teorías clásicas han tenido siempre un objetivo común: revelar la verdad. En su momento, las teorías clásicas fueron consideradas correctas y hasta obvias. Sin embargo, los restauradores que insistan en aplicar normas estrictas de comportamiento muy probablemente necesitarán recurrir a la navaja de Occam para resolver los conflictos entre las diversas teorías. En la actualidad, muchas de esas ideas están siendo analizadas y puestas en cuestión. Cuatro pilares de estas teorías han sido el objeto principal de este análisis crítico: la auten-

tividad, la objetividad, la universalidad y la reversibilidad. ¿Es el pasado “un país extraño” a nosotros, como sugiere Lowenthal? En último extremo, llevar a una obra de arte a un estado anterior preferido por nosotros es una elección personal basada en cuestiones técnicas, estéticas, culturales, políticas y metafísicas. La objetividad no se puede aplicar cómodamente porque el estado preferido de un objeto —lo que Muñoz llama *protoestado*— no puede establecerse sobre bases objetivas, sino que se basa en elecciones subjetivas. La autenticidad es también un “concepto bajo sospecha”: el estado auténtico de un objeto se establece sobre criterios metafísicos, porque el único estado físicamente auténtico de un objeto es el que efectivamente tiene en este momento. Los valores culturales universales también se establecen desde posiciones elitistas occidentales, y la reversibilidad es vista como una quimera, deseable pero a menudo inalcanzable.

Éstas, sin embargo, no son las únicas incertidumbres que plantea y responde el libro. El autor desarrolla también algunos temas próximos e ineludibles. ¿Existe la conservación científica? ¿Por qué debería el restaurador, en un tono que recuerda el problema de las dos culturas descrito en 1959 por C. P. Snow, ver a los científicos de la conservación como “satélites fuera de órbita que envían mensajes cada vez más indescifrables”? ¿Qué es el deterioro, y en qué se diferencia de la pátina? ¿Qué objetos merecen de nosotros un cuidado especial y por qué? ¿Qué es un bien cultural y qué no lo es? ¿En qué consiste el saber del restaurador? Y por supuesto, ¿qué es la conservación y restauración?

La teoría contemporánea de la restauración tiene, como se ve, una importante faceta deconstructiva. Pero afortunadamente también ofrece respuestas, que Muñoz expone o elabora con claridad y lucidez. Por ejemplo, después de estudiar cuidadosamente los matices que subyacen en los distintos significados de estos conceptos y sus importantes implicaciones, define la conservación como el conjunto de actividades materiales destinadas a garantizar la preservación de un objeto simbólico o historiográfico sin alterar su capacidad simbólica, y la restauración como el conjunto de actividades materiales destinadas a mejorar esa capacidad simbólica. La simbolicidad la definen los individuos, y de hecho la teoría moderna se preocupa más por las personas que por

los objetos. Muchos teóricos modernos, y entre ellos el propio Muñoz, piensan que las personas afectadas por los procesos de conservación y restauración deberían ser tenidas en cuenta a la hora de tomar decisiones. A primera vista este enfoque podría resultar sorprendente, y desde luego es muy distinto de las posturas clásicas. El lector podrá juzgarlo adecuadamente a partir de la lectura de esta obra, en la que el autor ha sabido reunir los numerosos cabos sueltos del pensamiento más actual para formar un conjunto sólido y brillante, que demuestra que el conocimiento de la teoría contemporánea de la restauración es, más que interesante y pertinente, necesario para todos los que estamos de alguna manera involucrados en esta actividad.

Eugene F. Farrell.
Senior Conservation Scientist.
Harvard University

Introducción

Este texto no es completamente inocente o neutral. Hablar de *teoría contemporánea de la restauración* implica que existe una teoría de la restauración que no es contemporánea, es decir, que existe una teoría de la restauración que pertenece al pasado (y que por ello mismo probablemente haya quedado obsoleta), y que existe una teoría, distinta de la anterior, que es actual y que responde a los problemas de hoy desde una perspectiva de nuestro tiempo.

Esta misma idea es quizá la más innovadora de cuantas animan el texto, y el reconocimiento de esa existencia es casi una hipótesis de trabajo. Ciertamente, la teoría contemporánea existe, pero en un estado difuso. Las teorías clásicas tienen sus textos canónicos (Brandi, Le-Duc, Ruskin, Boito, Baldini, etc.), que se editan y reeditan, que se citan profusamente y se repiten en foros más o menos académicos. Pero la teoría contemporánea aún no los tiene: está expresada, muchas veces de forma lateral o implícita, en artículos, en conferencias, en Internet, en congresos, en conversaciones privadas, o en los propios trabajos de restauración. Y tampoco obedece a una secuencia cronológica precisa: varias personas pueden haber expresado o rebatido ideas similares sin conocer las opiniones de los demás, porque no existe un debate escolásticamente

organizado, basado en la exposición de ideas, y en su crítica posterior —y en la posterior crítica a la crítica, y así sucesivamente.

En un mundo tan heterogéneo como el de la conservación y restauración conviven distintas teorías, de la misma manera que en una sociedad pueden convivir diversos estados de pensamiento que se contaminan y desplazan entre sí de forma lenta pero decidida. La teoría contemporánea de la restauración es literalmente contemporánea: está creciendo, y se extiende. No ha sustituido completamente a las teorías clásicas (cuando lo haga se convertirá a su vez en *clásica*), y es prácticamente imposible o inútil intentar exponerla desde un punto de vista diacrónico, evolutivo —de hecho, algunas de las ideas que sustentan la teoría contemporánea de la restauración ya fueron expresadas a principios del siglo XX (Riegl, por ejemplo, publicó *El culto moderno a los monumentos* en 1903)—. En definitiva, la teoría contemporánea de la restauración existe: es un conjunto de reflexiones, de ideas, de teorías, de principios extraordinariamente potentes —pero es un conjunto informe—. En este texto se ha desarrollado un hilo conductor que confiere forma a ese magma de ideas diversas; de hecho, esta *Teoría contemporánea de la Restauración* se ha elaborado porque se ha vislumbrado la existencia de un hilo conductor que las relaciona y, de tener algún mérito, quizá sea éste el principal.

La fragmentariedad es una de las principales desventajas de la teoría contemporánea de la restauración, porque hasta ahora la ha hecho de difícil articulación. Pero hay otras: es nueva, es desmitificadora (o mejor, re-mitificadora), y exige un esfuerzo intelectual de adaptación a aquellos que ya conocían las teorías clásicas. Sin embargo, tiene también importantes ventajas. Se adecua mejor a la realidad de la conservación y restauración tal y como se practica en la actualidad, y emplea instrumentos conceptuales más flexibles. En resumen, la teoría contemporánea de la restauración es más útil que las teorías clásicas porque permite comprender mejor muchos de los problemas que afronta el restaurador o las personas afectadas por su trabajo, de modo que ese esfuerzo de adaptación probablemente valga la pena.

Estas ideas han sido organizadas confiriéndoles un sentido orgánico. El primer capítulo describe qué se entiende por restauración. Esta cuestión, esencial, se da habitualmente por sabida, pero ello induce a errores y confusiones que dificultan toda reflexión. La teoría contemporánea

enfatisa no sólo las actividades de conservación y restauración en sí mismas, sino también, y de forma ineludible, la naturaleza de los objetos, y en particular algunos aspectos concretos de estos objetos. A partir de este reconocimiento se derivan las consecuencias éticas que se exponen en el capítulo tercero, y también buena parte de las debilidades de las teorías clásicas. Así, en el capítulo segundo se examinan nociones como la reversibilidad, la objetividad, el patrimonio universal, etc., que han sido seriamente criticadas desde muy diversos ámbitos. Su análisis sirve para entender de forma más lúcida ideas que anteriormente se consideraban, para emplear la desmedida expresión brandiana, *axiomáticas*.

Las reflexiones expuestas en los dos primeros capítulos juegan un papel importante en la elaboración de lo que podría denominarse como *ética contemporánea de la restauración*. Como se expone en el capítulo tercero, esta *ética* no se fundamenta en valores de *verdad*, basados en la existencia de estados falsos o auténticos objetivamente determinables, sino en la idea de *beneficio del público*, para emplear la expresión promulgada en la reunión de Vantaa. En este sentido, es una ética esencialmente pragmática y funcional y contrapuesta a la que se defiende en las teorías clásicas.

Inevitablemente, *Teoría contemporánea de la Restauración* no es una mera recopilación del trabajo de otros, sino que también contiene aportaciones de su autor. En la sola ordenación y selección de contenidos están, de forma ineludible, los signos de su pensamiento, y también en otros territorios de este texto. Aun así, como escribió Wittgenstein, *lo que yo aquí he escrito no tiene ninguna pretensión de novedad en particular*. A Wittgenstein esto le autorizaba no mencionar las fuentes, pero ése es un lujo que pocos personajes pueden permitirse, así que en este caso, cuando alguien ya ha dicho lo que aquí se quería decir de manera especialmente clara o brillante, se ha aprovechado con los reconocimientos debidos. La intención, sin embargo, no ha sido hacer una recopilación bibliográfica mínimamente completa, que de hecho resultaría casi imposible por lo dicho arriba, sino tan sólo (o nada menos que) acompañar el texto por citas representativas. Si realmente resultan representativas, y si el texto resulta comprensible (no ya *convinciente*, sino *comprensible*), esta obra habrá alcanzado su objetivo.

Identidad y fundamentos de la Restauración

Tanto la conservación como la restauración son un estado mental: una matriz personal de elecciones formativas, técnicas, estéticas, culturales, políticas y metafísicas.

(John McLean)

1.1. Definiciones de partida

1.1.1. Nota preliminar: restauración y Restauración

En español, y en otros idiomas latinos, el término *restauración* se emplea indistintamente para describir tanto el conjunto de actividades propias del restaurador (lo que a veces se ha denominado *conservación y restauración*—éste es el sentido en que se emplea en el título de este libro—) como la *restauración* propiamente dicha—es decir, como una actividad propia del restaurador pero opuesta a otras como la *conservación* o la *conservación preventiva*.

Esta circunstancia produce muchas confusiones que han dificultado y dificultan cualquier reflexión mínimamente rigurosa, porque no siempre es posible distinguir con claridad en qué sentido se está empleando

la expresión. En algunos textos, como los estatutos de la ECCO, por ejemplo, se evita esta peligrosa ambigüedad hablando de *conservation-restoration* para describir las actividades del *conservator-restorer*, es decir, del profesional de la conservación y restauración. En este libro se adoptará una convención similar, aunque por razones de eufonía y tradición en lugar de emplear la expresión “conservación-restauración” para describir el conjunto de las actividades propias del restaurador, simplemente se empleará la expresión *Restauración*, con mayúscula inicial, que en español tiene un mayor parecido con el uso normal del término.

Así, cuando la frase se refiera a la restauración en sentido amplio (esto es, como sinónimo de “conservación y restauración”), se escribirá *Restauración*, mientras que cuando se hable de *restauración* distinguiéndola de *conservación* y otras operaciones similares simplemente se empleará el término con la grafía habitual. La pequeña molestia que supone tropezar con esa mayúscula se compensa sobradamente por la enorme cantidad de ambigüedades que se evitan.

Esta convención se aplica tanto al texto principal como a las traducciones de las citas, aunque no a los textos españoles, en los que, como no podía ser de otro modo, se ha respetado el uso que el autor original ha hecho del término.

1.1.2. Qué es la conservación

Existe un consenso general sobre las funciones de la *conservación* en un sentido amplio: es la actividad que consiste en mantener lo que ahora tenemos; en otras palabras, la conservación consiste en evitar (esto es, en prevenir) las alteraciones futuras de un bien determinado. Esta idea, que convierte en redundante la expresión “conservación preventiva”, podría articularse de la forma siguiente:

La conservación es la actividad que consiste en evitar futuras alteraciones de un bien.

Las definiciones de este tipo pueden denominarse *definiciones factuales de la conservación*, porque la definen en función de un hecho: una

actividad será *conservación* en tanto logre consumarlo. Podría argumentarse justamente que las definiciones este tipo son muy restrictivas o muy idealistas, puesto que en la práctica lo que se califica como *conservación* no siempre logra “evitar las alteraciones futuras de un bien”, e incluso puede tener el efecto contrario a medio o largo plazo. Esto ha ocurrido con relativa frecuencia: el proceso Pettenkofer para unificar capas de barniz, el uso del bálsamo de copaiba para reavivar pinturas, el empleo de nitrato de celulosa (o, más recientemente, de nailon soluble) como barnices o consolidantes, o el caso de las pinturas de Cimabue en la bóveda de la basílica de San Francisco de Asís (que fueron sometidas en la década de 1950 a una operación de conservación que –probablemente– causó su derrumbamiento y la muerte de cuatro personas en 1997) son ejemplos bien conocidos.

Existe sin embargo otra forma de entender la actividad conservadora, que se puede denominar *finalista*, y que describe la actividad en función de sus fines, y no de sus resultados. Estas definiciones resultan más adecuadas al uso común de la expresión y evitan estas limitaciones. Una definición finalista típica podría ser la siguiente:

La conservación es la actividad que aspira a evitar futuras alteraciones de un bien.

O mejor:

La conservación es la actividad que consiste en adoptar medidas para que un bien determinado experimente el menor número de alteraciones durante el mayor tiempo posible.

1.1.3. Qué es la restauración

Según una idea muy extendida, la restauración puede definirse de forma sencilla como la actividad que consiste en devolver algo a su estado original o auténtico. La definición de *restoration* que ofrece *The Shorter Oxford English Dictionary* en su edición de 1801 es típicamente factual:

La acción o proceso de devolver algo a una condición sin daños o perfecta.

Sin embargo, en la edición de 1824 ya se ofrece una definición sustancialmente diferente:

El proceso de desarrollar alteraciones o reparaciones con la idea de devolver un edificio a un estado similar a su forma original (Kosek, 1994).

Lo que en este segundo caso caracteriza a la actividad no es un hecho, sino una aspiración: se trata, en efecto, de una definición *finalista* de la restauración. Las concepciones finalistas están muy extendidas. Un ejemplo típico aparece en la Carta de Venecia de 1966, donde se define la restauración como

una operación altamente especializada. Su objetivo es preservar y revelar el valor estético e histórico del monumento (Art. 9).

En definitiva, lo que caracteriza tanto a la conservación como a la restauración no son sus técnicas o instrumentos, sino la intención con que se hacen ciertas acciones: no depende de *qué* se hace, sino de *para qué* se hace. La toma de conciencia de las limitaciones prácticas y teóricas de la conservación y de la restauración ha hecho que la práctica totalidad de las definiciones contemporáneas sean de este tipo.

1.1.4. Identificación de conservación y restauración

En la práctica, la conservación y la restauración se superponen con frecuencia, de forma que no siempre es posible distinguir entre ambas actividades. Por ejemplo, cuando se reentela una pintura sobre lienzo se evitan futuras alteraciones del objeto debidas a la deformación de la tela envejecida (operación de conservación), pero simultáneamente se está contribuyendo a *mejorar* el aspecto de la pintura, porque la superficie resultante es más tersa y alisada (operación de restauración). Del mismo

modo, si se barniza esa misma pintura se contribuirá a proteger la película pictórica de ciertos agentes atmosféricos nocivos (operación de conservación), pero también se incrementará la viveza de sus colores (operación de restauración). Y cuando en un papel se regeneran los puentes de hidrógeno entre las fibras que lo componen se incrementan sus resistencias físicas (operación de conservación), pero se suele producir también la disolución de muchos elementos que producen el amarilleo del papel, reduciendo ese amarilleo (operación de restauración). Este tipo de coincidencia es muy común, ya que la mayor parte de técnicas de uso habitual producen de forma simultánea, y en mayor o menor medida, efectos tanto de tipo conservativo como restaurativo.

La ambigüedad es aún mayor por el hecho de que muchas técnicas de conservación se basan necesariamente en la restauración de algunas cualidades de aquello que se restaura. Por ejemplo, si se decide infiltrar un adhesivo consolidante en una pieza de madera sumamente debilitada para evitar su deterioro (es decir, para conservarla en su estado presente), se estarán también mejorando sus resistencias físicas, es decir, se estará devolviendo sus resistencias físicas a un estado anterior en el que éstas eran mayores; también los ejemplos citados antes (la rehidratación del papel y el reentelado de la pintura) resultan operaciones eficaces de conservación precisamente en la medida en la que se recuperan —vale decir *se restauran*— algunas de las características físicas (en concreto, cierto tipo de resistencias mecánicas) que con toda probabilidad tenían originalmente. En definitiva, en muchos casos la restauración no es tan sólo una consecuencia colateral de la conservación, sino además, y quizá sobre todo, un medio, un camino que debe recorrer para lograr sus objetivos. Por ello, aunque conceptualmente se pueda distinguir entre conservación y restauración, esta diferencia no siempre se puede aplicar en la práctica.

1.1.5. Distinción entre conservación y restauración

Sin embargo, muchas veces, y en referencia a casos reales, se habla con relativa seguridad de “trabajos de conservación” y de “trabajos de restauración” como si ambas actividades fuesen claramente discernibles: el hecho

de que la mayor parte de los hablantes entiendan qué se quiere decir en cada caso demuestra que existe un criterio que los distingue. Ese criterio es la perceptibilidad de la intervención: la palabra *conservación* es empleada para referirse a la parte del trabajo de Restauración que no aspira a introducir cambios *perceptibles* en el objeto restaurado; por el contrario, se habla de *restauración* para referirse a la parte del trabajo de Restauración que tiene por objeto modificar los rasgos perceptibles del objeto. La conservación puede resultar perceptible, pero sólo si ello es técnicamente inevitable o aconsejable: así, los refuerzos exteriores del Coliseo de Roma, o la laminación de papeles muy debilitados, que son recubiertos por otras hojas de papel o de plásticos de uno u otro tipo, son operaciones de conservación, aunque resulten claramente perceptibles para cualquiera. Molina y Pincemin han esbozado esta idea de forma sumaria y eficaz:

En general, los tratamientos conservativos son bien comprendidos y aceptados. Su objeto es estabilizar el objeto en su estado actual, introduciendo muy pocas modificaciones visuales.

Los tratamientos de restauración a menudo causan cambios estéticos significativos (la reconstrucción de las formas, el retoque de colores) que pueden dar lugar a discusión, debate y controversia (Molina y Pincemin, 1994).

También Leitner y Paine han reconocido esta circunstancia de forma expresa, refiriéndose a su campo de especialización, la Restauración de pinturas murales:

La conservación puede ser entendida como una intervención técnica [...], donde la estabilización estructural esencial, teóricamente no altera, o al menos no pretende alterar, la apariencia de la pintura (Leitner y Paine, 1994).

En este sentido, aunque las palabras *conservación* y *restauración* sean empleadas de forma inexacta, la inexactitud es, al menos, constante, y se basa en un criterio coherente: describen conceptos precisos mediante expresiones imprecisas. La incorporación de este criterio a las definiciones establecidas arriba permite superar, o al menos reducir muy notablemente, la ambigüedad entre conservación y restauración.

1.1.6. Conservación preventiva

Dentro de la conservación existe una rama específica que ha adquirido carta de naturaleza propia, y que en países de habla latina se ha denominado la *conservación preventiva*. Es ésta una expresión especialmente desafortunada, porque no existe ninguna conservación *no preventiva*; toda actividad de conservación intenta mantener el bien en su estado actual, evitando daños ulteriores. En realidad, lo que distingue a esta actividad del resto de la conservación no son sus fines, sino sus métodos de actuación: la conservación preventiva incluye exclusivamente aquellas actividades de conservación en las que *no se interviene directamente sobre aquello que se conserva*, sino sobre sus circunstancias ambientales. La denominación *conservación preventiva* es engañosa, y sería más propio hablar de conservación *periférica* o *ambiental*, porque, como se ha indicado arriba, toda forma de conservación intenta evitar o reducir —es decir, intenta prevenir— las alteraciones futuras del objeto: por definición no puede haber una *conservación no preventiva*. Este tipo de acciones constituyen lo más parecido a lo que podría entenderse como *conservación pura*, una forma de conservación en la que prácticamente ninguna característica (perceptible o no) de lo que se conserva es *restaurada*.

1.1.7. Precisando conceptos

Por lo tanto, se pueden establecer tres grandes categorías dentro de la Restauración:

1. *Preservación*, o *conservación ambiental* (o indirecta, o periférica), que es la actividad que consiste en adecuar las condiciones ambientales en que se halla un bien para que éste se mantenga en su estado presente.
2. *Conservación*, o *conservación directa*, que es la actividad que consiste en preparar un bien determinado para que experimente la menor cantidad posible de alteraciones interviniendo directamente sobre él, e incluso alterando o mejorando sus caracterís-

ticas no perceptibles –no perceptibles, se entiende, para un espectador medio en las condiciones habituales de observación de ese bien. La conservación directa también puede alterar rasgos perceptibles, pero sólo por imperativos técnicos.

3. *Restauración*, que es la actividad que aspira a devolver a un estado anterior los rasgos perceptibles de un bien determinado –perceptibles, se entiende, para un espectador medio en condiciones normales de observación.

1.2. Los objetos de la Restauración

Sin embargo, resulta evidente que estas definiciones no bastan para definir la actividad de Restauración. Repintar una reja, limpiar los filtros de una piscina o cambiar el aceite del coche son actividades que encajan perfectamente con las definiciones de conservación o restauración ofrecidas arriba, pero que nadie entendería como tales.

En definitiva, para definir o entender la Restauración no basta con describir un hecho, ni una intención, ni unas técnicas: es necesario además observar *de qué cosas se ocupa*. Es necesario preguntarse, como ha hecho Cosgrove,

la cuestión primordial de qué, si es que realmente hay algo, estamos identificando, restaurando y conservando de entre los 'objetos materiales del canon europeo', más allá de una serie de objetos seleccionados de acuerdo con los valores de una burguesía con alto poder adquisitivo que alcanzó su apoteosis en la Europa del siglo XIX y que fueron mantenidos por el mercado del arte desde entonces (Cosgrove, 1994).

1.2.1. La Restauración de antigüedades

Este *qué* ha experimentado una evolución muy significativa. Desde el siglo XVIII hasta la actualidad la Restauración se ha ocupado de cosas muy distintas. A partir del Renacimiento se estableció el concepto de

antigüedad para describir objetos que podrían identificarse con algunos de los bienes que en la actualidad son sometidos a Restauración. La apreciación por el mundo antiguo, y en particular por las civilizaciones griega y romana, llevó a rescatar y cuidar cuantos vestigios de aquellas épocas permanecían accesibles, y a imitar esos modelos. Sin embargo, no fue hasta el siglo XVIII cuando se comenzaron a instituir valores y principios remotamente similares a los ahora vigentes. Siguiendo estas ideas, algunos autores sugirieron que los objetos de los que se ocupa la Restauración son las *antigüedades*: por ejemplo, aún a mediados del siglo XX, Harold Plenderleith denominó su clásico manual *La restauración de antigüedades y obras de arte*.

Sin embargo, el criterio que caracteriza las *antigüedades* es volátil. Jiménez (1998) ha señalado que "todo, absolutamente todo, lo es [una antigüedad] un segundo después de su nacimiento", pero resulta ambiguo incluso desde un punto de vista menos radical: ¿a partir de qué momento se convierte un edificio en una antigüedad? ¿Y un coche? ¿Y un ordenador? Los plazos de tiempo varían de forma sustancial. Por otro lado, resulta obvio que no siempre se restauran antigüedades: ¿por qué se *restaura* una pintura de Tàpies, Lichtenstein o Baselitz? ¿Son realmente *antigüedades*? El criterio de antigüedad es extremadamente ambiguo y poco útil para caracterizar a los objetos de Restauración.

1.2.2. La Restauración de obras de arte

En 1947, el nombre que se eligió para el International Institute for Conservation fue *International Institute for Conservation of Objects of Art and Archaeology*. En 1949 se consideró necesario cambiarlo por *International Institute for Conservation of Museum Objects*. Finalmente, en 1959 pasó a denominarse *International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works*, que es el nombre que actualmente mantiene. La evolución del nombre de este instituto no es simplemente una cuestión formal. Responde a determinadas ideologías y constituye, además, una buena metáfora de lo complejo que puede resultar definir exactamente qué cosas son objeto de Restauración.

Sin embargo, para las teorías clásicas de la Restauración esta cuestión sencillamente no existe. Muchos teóricos, generalmente procedentes del campo de la historia del arte, como Brandi (1999), Walden (1985) o Beck (1994), asumen tácitamente que la Restauración se ocupa exclusivamente de obras de arte. En el ámbito mediterráneo, esta idea estuvo vigente hasta los años sesenta del siglo pasado, y en cierta medida sigue subyaciendo de forma inconsciente en muchas reflexiones sobre Restauración. Su defensor más conocido fue Cesare Brandi, quien hace aproximadamente cinco décadas formuló una *Teoría del restauro* que alcanzó gran celebridad:

Comúnmente se entiende por restauración cualquier intervención dirigida a devolver la eficiencia a un producto de la actividad humana. En esta concepción genérica de la restauración, que debe identificarse con lo que denominaríamos más exactamente esquema preconceptual, se encuentra ya delimitada la noción de una intervención sobre un producto de la actividad humana; así pues, cualquier otra intervención que fuera en la esfera biológica o en la física no se incluye ni siquiera en la noción común de restauración. [...]

[...] la restauración constituye 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, 1999).

Este texto fue publicado en 1963, y su lenguaje críptico y ambiguo ha fomentado el desarrollo de múltiples exégesis de naturaleza más o menos creativa. Sin embargo, al margen de otras consideraciones, lo que interesa destacar aquí es cómo según esta teoría la Restauración es una actividad (o un *momento metodológico de reconocimiento*, si se prefiere) que afecta exclusivamente a obras de arte. La *Carta del Restauro* de 1972 refleja esta concepción en sus dos primeros artículos, aunque incluye algunos objetos útiles para los historiadores en su artículo tercero:

Art. 1. Todas las obras de arte de cualquier época, en la acepción más amplia, que va desde los monumentos arquitectónicos hasta los de pintura y escultura, incluso fragmentados, y desde el

hallazgo paleolítico a las expresiones figurativas de las culturas populares y del arte contemporáneo, a cualquier persona y organismo a que pertenezcan, a efectos de su salvaguardia y restauración, son objeto de las presentes instrucciones que toman el nombre de 'Carta del Restauro 1972'.

Art. 2. Además de las obras mencionadas en el artículo precedente, quedan asimiladas a éstas, para asegurar su salvaguardia y restauración, los conjuntos de edificios de interés monumental, histórico o ambiental, particularmente los centros históricos; las colecciones artísticas y las decoraciones conservadas en su disposición tradicional; los jardines y los parques se consideran de especial importancia.

Art. 3. Se someten a la disciplina de las presentes instrucciones, además de las obras incluidas en los art. 1 y 2, también las operaciones dirigidas a asegurar la salvaguardia y la restauración de los restos antiguos en relación con las investigaciones subterráneas y acuáticas (la traducción es la que aparece en Brandi, 1999).

Este enfoque tiene serias limitaciones, como han señalado diversos autores. Las críticas se basan en dos argumentos fundamentales. Por un lado, definir qué es arte y qué no lo es puede resultar insoportablemente complejo —esta idea ha sido resumida por Jiménez:

[...] carece de sentido hacer de la artísticidad el nudo gordiano de la cuestión, pues es un valor gaseoso que sólo se precipita cuando es de una evidencia tan universal que resulta entonces ineficaz en el acto del reconocimiento (Jiménez, 1998).

Por otro, incluso obviando esos problemas de definición, proponer o entender que la Restauración se ocupa exclusivamente de obras de arte resulta claramente erróneo, porque hay muchas cosas que de hecho son objeto de Restauración y que difícilmente podrían considerarse *obras de arte*: actas notariales, juguetes metálicos, maquinaria industrial, aperos de labranza de valor etnológico, e incluso campos de concentración (DOCE 1.2.2000 2000/C/28/07), misiles (Fairbrass, 2000) o autopistas (Prohaska, 1987). Y también se restauran cosas procedentes de la naturaleza que sólo en un sentido retórico podrían considerarse *obras*, como un fósil o un mineral. Para Jiménez

separar las manufacturas industriales de las obras de arte [...] nos deja inquietos [...]; tampoco [queda claro] de qué lado de la frontera están los objetos industriales a los que se les concede a posteriori el estatus de obra de arte, o qué se puede hacer conceptualmente con los objetos que ni son típicamente industriales ni son obra de arte tópicos, pues no está nada clara la existencia de una partición tan radical como la que efectuó Brandi para deslindar estos conceptos (Jiménez, 1998).

En definitiva, la Restauración se ocupa de muchas cosas, y restringirla a las obras de arte es una simplificación excesiva.

1.2.3. La Restauración de objetos históricos

También se ha sugerido que la Restauración se ocupa de *bienes históricos*. Ya en 1903 Riegl se declaraba partidario de este concepto, por encima de criterio *artístico*, e incluso del *histórico-artístico*:

El obtener una claridad absoluta sobre estas distintas concepciones de la esencia del valor artístico es una condición previa fundamental para nuestra tarea, porque ejerce una influencia decisiva sobre la dirección básica que ha de seguir la conservación de monumentos [histórico-artísticos]. Si no existe un valor artístico eterno, sino sólo uno relativo, moderno, el valor artístico de un monumento ya no será un valor conmemorativo, sino un valor de contemporaneidad. Ciertamente, la conservación de monumento ha de contar con él, puesto que, al tratarse de un valor en cierto modo práctico, del día, frente al valor histórico y conmemorativo del pasado, exige con tanta mayor urgencia nuestra atención, pero debe quedar excluido del concepto de 'monumento'. Si nos declaramos partidarios de la concepción de la esencia del valor artístico tal y como, con ímpetu irresistible, se ha configurado en la época más reciente como resultado final del conjunto de la inmensa actividad de investigadores del siglo XIX en la historia del arte, no podremos hablar en adelante de "monumentos históricos y artísticos", sino solamente de 'monumentos históricos' (Riegl, 1999).

El concepto de *bien de valor histórico* y otros similares (bien histórico, bien de interés histórico, etc.) son mucho más amplios que el de *obra de arte*. En cierto modo, quizá demasiado, porque, evidentemente, en un sentido amplio puede afirmarse que cualquier objeto empieza a ser parte de la historia nada más ser producido, y como tal, se convierte en *histórico*, y seguirá siendo parte de la historia mientras subsista, de la misma forma que cualquier persona es en cierto sentido un personaje histórico y tiene un valor histórico porque forma parte de la historia —“¿cuándo termina la historia?”, se preguntaba Jaeschke (1996) con ironía—. Esta forma de entender lo histórico es extraordinariamente abierta y no ayuda a discernir cuáles son realmente los objetos de Restauración.

Por el contrario, si se interpreta como *histórico* aquello que es útil para la Historia como disciplina académica, como campo de conocimiento e investigación, se hace necesario reconocer que hay muchas cosas que se restauran, pero que de hecho carecen casi totalmente de valor histórico. Si alguien solicita la restauración de unas cartas de un familiar fallecido, es una obviedad decir que estas cartas son objetos de restauración; pero ¿hasta qué punto pueden considerarse como bienes de *valor histórico* —de valor para los historiadores, de valor para la ciencia histórica—? ¿Son acaso bienes de valor histórico para esa persona, para esa familia? Quizá, aunque seguramente sería más veraz hablar de *bienes de valor sentimental*, porque esos objetos no sirven para elaborar una historia de esa persona, sino como recordatorio de los hechos o seres más importantes para él o ella —es decir, y paradójicamente, como recordatorio de lo que menos recordatorios necesita.

Esta misma reflexión puede extenderse a objetos de valor social o colectivo. Es igualmente difícil creer que objetos como una estatua de Stalin o el piano de Beethoven tengan el mismo tipo de valor histórico que un conjunto de lascas neolíticas conservadas en el almacén de un departamento universitario para su interpretación y estudio técnico —a pesar de que ambos conjuntos serían clasificables como *objetos históricos* o *de valor histórico*—. Son más bien objetos *rememorativos* (la expresión es de Riegl) destinados a evocar personajes o acontecimientos, pero sin un valor destacado para las disciplinas históricas. Cumplen lo que Deloche (1987) ha denominado con acierto *función*

memorial. Es por lo tanto necesario distinguir entre valor histórico *rememorativo* o *memorial* y valor histórico *documental* o *científico*, en el sentido descrito por McDonalds y Alsford (1991), Swade (1993) o Keene:

En los preceptos generalmente aceptados en la ética de la Restauración, la conservación es vista como la perpetuación del objeto-como-prueba [...] como base para el estudio y la investigación (Keene, 1994).

Los objetos que poseen este último valor podrían denominarse más acertadamente *objetos historiográficos*.

1.2.4. La Restauración de objetos historiográficos

La noción de objeto historiográfico tampoco está exenta de problemas: ¿tiene valor histórico un retrato fotográfico anónimo de mediados del siglo XX? ¿Qué valor para la Historia tiene ese objeto? ¿Qué información aporta a los historiadores? La respuesta más probable es: ninguna. Nadie obtendrá de él información útil para la historia; y si de hecho, por algún motivo, los historiadores se interesasen por esta persona, y en particular por sus rasgos faciales, sería desde luego más práctico hacer una copia de la fotografía que intentar conservar el original. Ese objeto carece casi completamente de valor historiográfico.

Sin embargo, aunque en la práctica el retrato no tenga interés para la historia como disciplina científica, *sí podría* llegar a tenerlo en el futuro. Aunque el personaje no merezca especial atención para los historiadores, la fotografía podría llegar a informar sobre cómo se vestía en determinadas ocasiones, o sobre determinada evolución de la morfología craneal. Y a causa de algún improbable tipo de catástrofe selectiva, el retrato en particular podría convertirse en el único de su clase: la última fotografía hecha con tal tipo de emulsión sobre tal tipo de papel. En este caso, los historiadores futuros podrán extraer de él información técnica analizando los materiales que lo componen; de este modo, gracias al retrato de ese familiar, las generaciones futuras po-

drían llegar a conocer cómo se hacían las fotografías en la primera mitad del siglo XX. Ese objeto tiene un *valor historiográfico potencial*.

Sin embargo, el concepto de *valor historiográfico potencial* es extraordinariamente amplio: cualquier cosa puede llegar tener este tipo de valor si se producen las circunstancias necesarias, aunque éstas sean completamente improbables; no hay objetos que carezcan de valor historiográfico de forma intrínseca o esencial. Hoy día, por ejemplo, se restauran candelas, cadáveres, recipientes, cuchillos, herramientas, con tal de que sean lo suficientemente antiguos. De hecho, muchas de las cosas que hoy se consideran bienes de valor histórico (vasijas, herramientas simples, recipientes variados, etc.) debieron ser para sus contemporáneos tan poco relevantes como lo son en la actualidad una botella de refresco o unas zapatillas de deporte. Como la fotografía del ejemplo anterior, también estas zapatillas y esta botella poseen valor historiográfico potencial. Pero el hecho es que no se restauran botellas de refresco ni zapatillas de deporte, por lo que el valor historiográfico potencial tampoco puede considerarse un rasgo definitorio de los objetos de Restauración.

En definitiva, el concepto de objeto histórico como descriptor de los objetos de Restauración es muy impreciso. Los objetos históricos son aquellos que resultan útiles para la Historia (los objetos historiográficos), pero también aquellos que son útiles para recordar sus momentos más destacados, aunque no sean útiles para la Historia (los objetos rememorativos). Sin embargo, también se restauran objetos con valor historiográfico potencial y con valor rememorativo privado. Para admitir que lo que caracteriza a los objetos de Restauración es su carácter histórico se haría necesario entender por "historia" no sólo la Historia de la que se ocupan los historiadores, sino también la suma de los miles de millones de *historias* de cada persona, lo que obligaría a incluir en esta categoría la práctica totalidad de los objetos.

1.2.5. La Restauración de bienes culturales

La toma de conciencia de esta limitación hizo necesaria una expresión que designase con más veracidad el campo de trabajo de la disciplina. Así,

se ha generalizado el uso de conceptos basados en el criterio cultural: en español se habla a menudo de *bienes culturales* o de *patrimonio cultural* para describir los objetos de Restauración —en inglés, de *cultural heritage* o *cultural property*—. En la Convención de La Haya de 1954 se introdujo por primera vez este criterio como rasgo característico y primordial de los objetos de Restauración; los bienes culturales se describieron así:

a) Los bienes, muebles o inmuebles, que tenga una gran importancia para el patrimonio cultural de los pueblos, tales como los monumentos de arquitectura, de arte o de historia, religiosos o seculares; los campos arqueológicos, los grupos de construcciones que por su conjunto ofrezcan un gran interés histórico o artístico; las obras de arte, manuscritos, libros y otros objetos de interés histórico, artístico o arqueológico, así como las colecciones científicas y las colecciones importantes de libros, de archivos o de reproducciones de los bienes antes definidos.

b) Los edificios cuyo destino principal y efectivo sea conservar o exponer los bienes culturales muebles definidos en el apartado a), tales como los museos, las grandes bibliotecas, los depósitos de archivos, así como los refugios destinados a proteger en caso de conflicto armado los bienes culturales muebles definidos en el apartado a).

c) Los centros que comprendan un número considerable de bienes culturales definidos en los apartados a) y b), que se denominarán centros monumentales.

En esta definición se puede observar todavía la pesada herencia de ideas anteriores: lo cultural es todavía lo que tiene interés artístico o histórico, es decir, el sumatorio de los conceptos precedentes. Esta interpretación, en cambio, alcanza mayor solidez en la Carta del Restauro de 1987, que extiende la validez de sus consideraciones

a todos los objetos de cada época y área geográfica que revistan significativamente interés artístico, histórico, y en general cultural (la traducción es la que aparece en Martínez Justicia, 1990).

En la actualidad esta noción está muy extendida. Sin embargo, a pesar de su uso generalizado, este concepto no está exento de problemas. La

definición de *cultura* puede llegar a ser mucho más amplia que lo meramente histórico y artístico, y en la misma medida lo es el concepto *cultural*. En este contexto, hay dos acepciones especialmente relevantes:

- a) Cultura en sentido *antropológico*, como conjunto de creencias o saberes, gustos y valores propios de un pueblo. También podría denominarse a esta acepción *sumativa* (Morente, 2001), *romántica* o incluso *nacionalista* o *identitaria*, puesto que fue apasionadamente defendida por los románticos alemanes (Fichte, Hegel, Hölderlin, etc.) como elemento caracterizador de cada grupo nacional.
- b) Cultura como *alta cultura*, como fruto del esfuerzo formativo e intelectual. La alta cultura es la cultura que sólo conocen las personas cultivadas o *cultas*, la que se enseña en escuelas y universidades, la que se custodia en museos —el *high cult* de Eco (1968), el *culturburgo* de Wolfe (1976), la *cultura circunscrita* de Bueno (1996), la que defiende Scruton (2001) y la que defendió Von Humboldt: la que inspiraba a los redactores de la Convención de La Haya o a autores como Hiroshi Daifuku, y según la cual los bienes culturales se relacionan directa e ineludiblemente con dos disciplinas tan marcadamente *altoculturales* como la Historia y el Arte:

Los bienes culturales se clasifican con frecuencia en dos grandes categorías:

1. Los bienes muebles, ya sean obras de arte, libros, manuscritos u otros objetos de carácter artístico o arqueológico y, en particular, las colecciones científicas.
2. Los bienes inmuebles, tales como monumentos arquitectónicos, artísticos o históricos, lugares arqueológicos y edificios de interés histórico o artístico (Daifuku, 1969).

Estas dos acepciones permiten al menos dos maneras de interpretar lo que significa el *interés cultural* que teóricamente caracteriza a los objetos de Restauración:

- a) De interés para el conocimiento de una cultura (acepción *histórico-antropológica*), y
- b) De interés para el conocimiento de la *alta cultura* (acepción *altocultural*).

Desgraciadamente, y a pesar de su popularidad, el criterio cultural acusa importantes limitaciones. En su acepción altocultural, por ejemplo, presenta dos problemas fundamentales: por un lado, es arbitrario; por otro, excluye numerosos objetos de Restauración.

Es arbitrario porque no consideran *objeto de valor cultural* (y por lo tanto, objeto de Restauración) cosas como, por ejemplo, un *microchip*, que al fin y al cabo es uno de los logros técnicos, científicos e intelectuales más destacados de la humanidad, un prodigio similar al que pudo representar en su momento la Catedral de Cluny, el *Cristo yacente* de Mantegna o la *Atenea Parthenos* de Fidias. Limita el concepto de *cultura* a una parte de la alta cultura, en concreto a la cultura humanística, y excluye sin justificación otras ramas igualmente esenciales. Por otro lado, excluye los objetos que son de interés para grupos muy pequeños, o incluso para individuos: retratos familiares, cartas privadas, enseres particulares, etc. —lo que Waisman (1994) ha llamado *patrimonio modesto*, el *patrimonio personal* de Merriman (1991), los objetos con *valor narrativo personal* de Michalski (1994).

Por el contrario, la acepción antropológica es excesivamente amplia. Muchas cosas pueden ser de interés para el conocimiento de una cultura, o para sus miembros: una llave inglesa, una moneda, una cinta de vídeo, una obra maestra de la escultura, una bolsa de plástico, un CD, un camión, las pinturas de un aficionado; el prestigioso historiador del arte Albert Boime confesaba:

Mi sueño sería escribir un libro sobre el arte del siglo XX con un análisis acerca de mi antiguo vecino de Bighampton, Nueva York —un electricista jubilado que solía pintar en el garaje—. Su vida y su obra nos dirían más sobre nosotros mismos que toda una biblioteca llena de arte tradicional (Boime, 1994).

En definitiva, la amplitud de este concepto representa un problema sustancial a la hora de intentar comprender la Restauración como disciplina.

Para evitar el problema, podría argumentarse que si se habla de ‘bienes de interés cultural’ es porque se asume tácitamente que hay unos bienes que tienen mayor interés cultural que otros, y que lo que se denomina ‘bienes de interés cultural’ son en realidad ‘bienes de *gran* interés cultural’. De este modo, un bien “de interés cultural” sería un objeto

- a) de *gran* interés para el conocimiento de una cultura (acepción *histórico-antropológica*); o bien
- b) de *gran* interés para el conocimiento de la *alta cultura* (acepción *altocultural*).

Sin embargo, ni siquiera con este matiz se describen con precisión los objetos de Restauración, porque se siguen excluyendo objetos de interés para pequeños grupos o para individuos. Por ejemplo, una mecedorita infantil que hubiera pertenecido a algún familiar cercano no correspondería a ninguna de estas categorías, pero sería *restaurada* (no *reparada*) por un profesional del ramo.

1.2.6. Los bienes culturales intangibles

En el último cuarto del siglo XX se introdujo el concepto de *bien cultural intangible*, que si bien ya estaba implícito en algunos teóricos precedentes (cfr., p. ej., Riegl, 1999), no había encontrado todavía un reconocimiento formal. Los bienes intangibles son los bienes intelectuales (como la información, la poesía o el software), o las construcciones sociales basadas en reglas y convenciones (como una lengua, una procesión, una religión o una danza tradicional). Son *entidades insustanciales* (Leigh *et al.*, 1994), *cultural heritage* por oposición a *cultural property*, como han señalado Prott y O’Keefe:

[...] el término ‘cultural heritage’ [...] incluye de forma más clara el patrimonio cultural intangible (folclore, artesanías, habi-

lidades) que no están necesariamente representados en objetos materiales, pero que también necesita protección (Protz y O'Keefe, 1986).

Estos bienes son necesariamente *culturales* y de hecho se puede intentar su Restauración mediante registros audiovisuales, subvenciones, campañas de difusión, medidas docentes, etc.

Desgraciadamente, el tránsito desde la *cultural property* hacia la *cultural heritage*, la inclusión de los intangibles entre los objetos de Restauración, el salto desde los bienes físicos hacia los metafísicos, no aporta nada a la clarificación de la actividad, antes al contrario. Sin embargo, sugiere una idea interesante, que quizá subyace detrás de muchas confusiones: definir la Restauración de bienes culturales (en su sentido más amplio, es decir, incluyendo los intangibles: en sentido físico y metafísico) no es lo mismo que definir la actividad desarrollada por los restauradores; o, dicho de otra forma, la Restauración de bienes culturales no es estrictamente hablando una tarea exclusiva de los restauradores, porque la labor que éstos realizan no es sino una parte de un conjunto amplio de actividades que pueden incluir todo tipo de bienes culturales tangibles e intangibles, como automóviles, danzas tradicionales, obras maestras de la pintura, liturgias religiosas, documentos contables o lenguas minoritarias. La Restauración de bienes culturales físicos y metafísicos (la Restauración del *cultural heritage*) es, por lo tanto, una actividad para la que no existe una categoría profesional correspondiente y única. Los restauradores, por supuesto, tratan con unas categorías determinadas de bienes culturales, pero los políticos, los gestores culturales, los informáticos, las cofradías religiosas, los profesores, etc., también practican la Restauración de otros tipos de bienes culturales. Por ello, esta acepción amplia de la Restauración puede resultar útil en determinadas circunstancias, pero no es la que se busca aquí: no es la actividad intelectual y profesional a la que las sociedades occidentales reconocen identidad propia. El concepto de *Restauración de bienes culturales tangibles*, o, por decirlo más claramente, el concepto de *Restauración de objetos culturales*, coincide mejor con el uso común del concepto de Restauración, y es el que aquí se está analizando.

1.3. Una "revolución copernicana"

1.3.1. La paradoja Mustang

Quizá en la práctica, en el uso habitual del concepto, no exista un rasgo común a todos los objetos tratados en el campo de la Restauración. Pensar que las palabras responden siempre a categorías intelectualmente analizables y nítidamente determinables es una ingenuidad, porque el uso del lenguaje no tiene que coincidir necesariamente con la lógica clara y simple que suele fundamentar las reflexiones teóricas. Elaborar una teoría que permita identificar de forma precisa cada uno de los "objetos de Restauración" es en rigor imposible, porque de hecho cada persona puede afirmar o creer que 'restaura' lo que desee: los sentidos de la expresión pueden ser tantos como hablantes (y aún más, porque los conceptos evolucionan, son movedizos, varían no sólo en función de las personas, sino también con el paso del tiempo). La única forma realmente precisa de caracterizarlos consistiría en enumerarlos uno a uno, es decir, en renunciar a encontrar un código, un patrón tras el concepto: en renunciar a toda lógica, como parecieron hacer los miembros de una Comisión de Monumentos Históricos canadiense que, quizá como homenaje a la *Enciclopedia China* de Borges, clasificaba los bienes culturales en:

- (1) Monumentos conmemorativos; (2) iglesias y capillas; (3) fortalezas francesas; (4) molinos de viento; (5) cruces de caminos; (6) inscripciones y placas conmemorativas; (7) monumentos devocionales; (8) viejas casas y mansiones; (9) mobiliario antiguo; (10) 'les choses disparues' (Clifford, 1994).

Una taxonomía así puede parecer grotesca y arbitraria, pero sirve para poner de relieve la complejidad que puede suponer el establecimiento de criterios lógicos para definir el patrimonio cultural (y por extensión los objetos de la Restauración), una tarea que algunos participantes en la Conferencia de Dahlem de 1992 encontraron "virtualmente imposible" (Leigh *et al.*, 1994), y que provoca la tentación de aplicar lo que Dickie (1984) ha llamado "solución maximalista", es

decir, asumir que puesto que todo puede ser objeto de Restauración, no es posible establecer ningún criterio que caracterice a estos objetos.

Las dificultades son ciertamente grandes: quizá más aún de lo que parecen, porque incluso los mismos tratamientos desarrollados sobre un mismo objeto pueden ser llegar a ser calificados como reparación o restauración en función de otros factores. El Mustang P51, por ejemplo, fue originalmente un arma de guerra, un avión monoplace fabricado en Estados Unidos que jugó un papel importante en la Segunda Guerra Mundial. Después del conflicto permaneció en servicio algún tiempo, hasta que fue definitivamente retirado. Muchos de estos Mustang fueron vendidos a particulares, quienes los emplearon en exhibiciones, carreras o simplemente para uso personal. Después, como consecuencia de su lógico deterioro y de los problemas mecánicos, cada vez más frecuentes y de más difícil reparación, fueron cayendo en el olvido. Sin embargo, en estos últimos años algunos de estos particulares, y también algún museo, han restaurado algunos de los viejos Mustang hasta ponerlos de nuevo en condiciones de vuelo. La restauración de un Mustang consiste en el mismo tipo de operaciones en que consistían las reparaciones de un Mustang durante la Segunda Guerra Mundial: sustituir las piezas mecánicas necesarias, rectificar los cilindros, apretar la tornillería, fijar o sustituir los tirantes debilitados, recablear lo necesario, eliminar las abolladuras, repintar, etc. Y el Mustang es el mismo Mustang que durante la Segunda Guerra Mundial sirvió en algún escuadrón. Sin embargo, ahora su *reparación* no es ya una reparación, sino una *restauración*.

Lo que demuestra esta *paradoja Mustang* es que un mismo trabajo hecho sobre un mismo objeto puede a veces ser *Restauración* y a veces no serlo: que una actividad sea considerada o no como *Restauración* no sólo no depende de las operaciones técnicas realizadas, sino que tampoco depende del objeto sobre el que se realicen.

1.3.2. La respuesta nihilista

Pero el concepto de restauración existe, es distinto de otros y tiene un espacio propio en la forma de ver y clasificar el mundo de la mayor

parte de las personas de este entorno cultural. El uso y la costumbre indican cuándo se debe usar ese concepto y cuándo se deben usar otros parecidos, como *reparación*, *limpieza* o *arreglo*. Y aunque sea imposible, o al menos insoportablemente complejo, elaborar una reflexión que explique y reúna *todos* sus posibles usos, sí puede establecerse una teoría que nos ayude a entender su uso principal, es decir, por qué la mayor parte de gente en la mayor parte de los casos aplica un mismo término (*restauración* –conservación y *restauración*, *Restauración*–) para describir una serie de actividades que desde un punto de vista lógico parecen mantener entre sí una relación remota. ¿Por qué unas cosas se *restauran* y otras se *reparan*? ¿Qué tienen en común las cosas que se *restauran* que las hace distintas de las que se *reparan*? ¿Qué tienen en común, por ejemplo, un caballo de juguete de los años cuarenta, unas actas notariales del siglo XVIII, una pintura de Antonio López, una película de Murnau y un fósil del mesozoico? No todas estas cosas son obras de arte, ni siquiera todas ellas son *obras*; no todos son bienes culturales ni son objetos históricos –excepto si ambas expresiones se interpretan en un sentido tan amplio que incluya todo tipo de objetos, tanto los que se restauran como los que no se restauran; no todos son, desde luego, antigüedades.

Para superar estos problemas, Bonsanti (1997) ha propuesto una idea que él mismo ha calificado de *rivoluzione copernicana*. Esta *rivoluzione* consiste en asumir que “el elemento característico [de la Restauración] no está en el objeto, sino en el sujeto”. La Restauración ya no se definirá en función de criterios externos a las personas (por sus técnicas, por sus instrumentos, por los objetos sobre los que se desarrolla la actividad), sino en función de criterios inherentes a los sujetos: no se caracterizará por rasgos objetivos, sino subjetivos. Para Bonsanti los sujetos definidores son las personas involucradas en el desarrollo de la actividad, porque lo que caracteriza la Restauración es la *actitud* con la que se desarrolla esa actividad:

La restauración lo es [...] en tanto las actuaciones propias de su actuación corresponden desde el principio a una actitud compleja, que casi definiríamos como un modo de ser, compuesta por esos elementos técnicos, metodológicos, científicos y profesiona-

les, suspendidos entre la tradición y la innovación, que los que pertenecemos al mundo de la restauración conocemos bien y que reconocemos como nuestros (Bonsanti, 1997).

Esta posición es una forma de nihilismo lógico: Restauración es lo que los restauradores dicen que es Restauración. Esta postura ha sido sostenida en campos con tanta tradición como el Arte (cfr., p. ej., §1.4.6) o la Ciencia (cfr., p. ej., §2.7.1). En todos estos casos, estas definiciones son en realidad meras descripciones de un hecho social, y sugieren la ausencia de criterios lógicos detrás de cada actividad, o, más probablemente, la necesidad de buscarlos con más ahínco.

1.3.3. La Restauración de objetos simbólicos

Quizá como fruto de esa búsqueda, la teoría contemporánea de la Restauración ha realizado su propia *revolución copernicana*, a medio camino entre la resignación lógica de Bonsanti y el optimismo ingenuo de las teorías clásicas. Admite que la Restauración se define en función de sus objetos, pero defiende que lo que caracteriza esos objetos son rasgos de tipo subjetivo, establecidos por las personas, y no inherentes a los propios objetos. Los objetos de Restauración se caracterizan porque gozan de una consideración especial por parte de ciertos sujetos, que no son necesariamente, ni siquiera mayoritariamente, los restauradores: *la relación entre todos estos objetos es su carácter simbólico*. Todos ellos son significativos de algo, es decir, significan algo. Son signos, emblemas, símbolos de otras cosas. Ninguna circunstancia material justifica la preocupación por ellos, porque su valor es otro: es un valor convencional, acordado y concedido por un grupo de personas, o incluso, en ciertos casos, por una sola persona. Sobre estos objetos se vuelcan unos valores que en realidad corresponden a sentimientos, creencias o ideologías, es decir, a aspectos inmateriales de la realidad. Es una manera de hacerlos tangibles, de manifestarlos de forma sensible —y el propio acto de la restauración es una forma de expresar una actitud hacia esos sentimientos o ideologías. Se puede decir que los objetos de Restauración son signos de aspectos intangibles de una cultura, de una

historia, de unas vivencias, de una identidad; signos especialmente privilegiados por un colectivo (una nación, un grupo de naciones, un pueblo, una ciudad, una familia, un club de baloncesto) o incluso por un solo individuo. Los objetos capaces de representar algunos de estos aspectos son conservados y restaurados. Puesto que esa capacidad de representación es convencional, no hay ningún rasgo material u objetivo que los señale.

El carácter simbólico o, en un sentido más amplio, comunicativo, de los objetos de Restauración ha sido reconocido de forma más o menos expresa por muy diversos autores. Es posible rastrearlo en textos tan tempranos como la Carta de Venecia de 1964, en la que se describía a los objetos de Restauración como “imbuidos de un mensaje”, pero su generalización es más reciente y aunque exista un acuerdo tácito en el fondo de la cuestión no existe desde luego unanimidad en la terminología. A menudo se hace alusión a ello mencionando los *significados* de los objetos, como por ejemplo en la Carta de Burra de 1999 (Australia ICOMOS, 1999):

La conservación de un sitio debe identificar y tomar en cuenta todos los aspectos de su significación cultural (Artículo 5 [por sitio se entiende “lugar, área, terreno, paisaje, edificio u otra obra” y puede incluir “componentes y contenidos”]);

en la definición ofrecida por la Washington Conservation Guild:

La Restauración es la preservación y mantenimiento de objetos culturalmente significativos (Washington Conservation Guild, s. f.);

o en el código del Canadian Conservation Institute, de 1989, resumido así por Clavir:

el código canadiense [...] añadió el criterio de ‘integridad conceptual’, que aunque todavía no estaba explícitamente definido, incluía las propiedades metafísicas (más-allá-de-lo-físico), como el significado cultural o religioso (Clavir, 1998).

Ballart, por su parte, ha hablado de los significados del objeto, pero también directamente de su simbolismo:

Los objetos del pasado [...] pueden acumular niveles de significado diferentes [...] Cuando el tiempo pasa, [los objetos patrimoniales] se van asociando de forma casi imperceptible a elementos de significado nuevos con los cuales ya no se puede decir que exista una relación de carácter intrínseco. La nueva constelación de significados con los cuales el objeto original mantiene una relación tiene entonces el carácter de simbólica.

[...] El símbolo que ahora nos interesa es una entidad sensible, un objeto del pasado que se toma como representación de otro objeto, de unas ideas o de unos hechos, en base a algún tipo de analogía que pueda llegarse a percibir; o porque se establece una nueva relación de carácter convencional o arbitrario (Ballart, 1997).

El concepto de *símbolo* también fue empleado en el Agora Meeting de 1998:

[...] la construcción del patrimonio deriva en gran medida de la manera en la que la gente recuerda, organiza y piensa sobre la cultura material, que en el fondo simboliza la organización de sus relaciones y emociones (Anón., 1998);

Vargas, García y Jaimes (1993) se han referido a ello empleando el concepto de *connotación cultural* del objeto:

El objeto de archivo posee tres elementos que al ser evaluados ponen de manifiesto la necesidad de conservarlo y que influyen en la manera como se vaya a intervenir:

- a) Carácter documental. La función de un documento es informar [...]
- b) Connotación cultural. La imprime el grupo social que lo contiene. Sobra decir que con el tiempo las piezas cambian de función y llegan a adquirir importancia por ser un objeto único,

por representar un hecho histórico, o bien por poseer calidades plásticas que las hacen irrepetibles.

c) Aspecto físico.

Y Alfonso Jiménez habla de *valores semánticos*:

[...] como el trato cotidiano genera afecto, incluso entre enemigos, la utilización de algo constituye el origen de relaciones de otro orden, cifrables en términos de afecto o aversión que, consideradas en sus dimensiones colectivas, son una de las bases de otro de los valores ignorados por Brandi, como son los semánticos (Jiménez, 1998).

Myklebust alude a esta cuestión hablando de *metáforas* al describir los motivos de la Restauración de determinados objetos como

razones metafóricas basadas en el uso de paralelismos para describir lo que no puede ser expresado mediante términos simples (Myklebust, 1987).

Y Judy Chicago ha descrito los objetos de Restauración como *iconos*:

[...] los valores se transmiten a través de 'iconos cargados de valores' [...] estas cosas necesitan ser restauradas (Constantine, 1998).

La lista podría continuar, pero lo que se intenta destacar ha sido resumido así por Baudrillard:

El objeto antiguo [...] está allí únicamente para significar (Baudrillard, 1985).

Lo que debe ser destacado, lo que se puede encontrar en común en todos estos casos, la idea subyacente en todas estas reflexiones, es la existencia de un efecto de comunicación en los objetos de Restauración, un efecto destacable y que es común a la práctica totalidad de estos objetos y que puede ser descrito empleando términos como *simbolismo*, *significado*, *metáfora*, *iconismo*, *comunicación* u otros similares.

1.3.4. La aportación de la museología

La museología ha producido ideas muy interesantes en este sentido. Esta disciplina estudia unas instituciones, los museos, que se ocupan de al menos una parte, quizá la más conocida, de los objetos de Restauración: indica qué se hace con esos objetos, por qué se hace y cómo se hace justificando, entre otras cosas, su Restauración. Ineludiblemente, los museólogos han reflexionado sobre los rasgos que caracterizan esos objetos, que a menudo agrupan bajo el concepto de *patrimonio*, o de forma más neutra, denominándolos *objetos de museo*. Si bien estos conceptos no son idénticos al de *objeto de Restauración*, sí son muy similares. En torno a ellos, y especialmente desde la *nouvelle muséologie* (una corriente museológica desarrollada por autores como Rivière, Davallon, Desvallées, Walsh o Pearce) se han producido ideas que son casi enteramente extrapolables al campo de la Restauración, como han señalado Cosgrove (1994) o Minissi (1988). Es especialmente interesante el concepto del objeto de museo como entidad comunicativa, que es en esencia similar a la idea de simbolicidad que se ha descrito arriba como rasgo caracterizador de los objetos de Restauración:

[los objetos de museo son] cosas que son buenas de guardar (en la práctica) y de utilizar (sobre un plan simbólico); adquieren en consecuencia una nueva significación social para quienes lo consideran así. No son elementos de un pasado presente (aboliendo de alguna forma el tiempo), sino el soporte de un trabajo de resimbolización del pasado en el presente. Son de esta manera ante todo objetos dotados de significaciones (Davallon, 1996. Trad. en Alonso Fernández, 1999).

Según la museología más actual, cuando devienen *patrimonio* los objetos se convierten en

sustitutos de objetos de la misma naturaleza, o sustitutos de conceptos (Desvallées, 1997. Trad. en Alonso Fernández, 1999),

es decir, en símbolos. Tomislav Sola ha expresado así esta misma idea:

La pieza tradicional del museo, un objeto, un hecho tridimensional, es solamente unos datos de la compleja información museística, de un mensaje. Nosotros no tenemos museos por los objetos que ellos contienen, sino por los conceptos o ideas que esos objetos puedan transmitir (Sola, 1986. Trad. en Alonso Fernández, 1999).

La idea fundamental que cabe extraer de la nueva museología es que los objetos de museo son *objetos-signo*, una calificación que se puede extender razonablemente a los objetos de Restauración. Hay diferencias entre los objetos de museo y los de Restauración: la propia inclusión en el espacio de un museo supone que el objeto se convierte en símbolo dentro de un discurso más global, el del museo (lo que Davallon ha llamado *museación*), mientras que la Restauración no tiene esta capacidad, o la tiene en menor medida. La Restauración puede reforzar la eficacia simbólica de un objeto, pero sólo se ocupa de aquellos que ya eran previamente considerados como simbólicos; la museación, por el contrario, puede convertir en simbólicos objetos que no lo eran en absoluto. Sin embargo, lo importante ahora es destacar que la existencia y utilidad social de objetos cuya función primordial es meramente simbólica ha sido establecida también desde el campo de la museología, y constituye una base eficaz para la comprensión de estas instituciones —y que puede también constituir la para la comprensión de la Restauración.

1.3.5. La generación de identidades y el 'patrimonio modesto'

Desde el campo de la Restauración, las reflexiones detenidas sobre la identidad de sus objetos son muy similares. En "Cultural Heritage Protection: Legitimacy, Property and Functionalism", Müller ha afirmado que

Lo que convierte en 'cultural' a un objeto determinado [...] es su significado en la sociedad. En este sentido, no es realmente importante que esas sociedades sean nacionales, regionales o incluso la

sociedad internacional compuesta por todas las personas. Sin embargo, estas sociedades son cruciales para intentar determinar para quiénes un objeto es un bien cultural: los bienes culturales no existen independientemente de los humanos; no sólo su sustancia, sino también su significado (asignado) es producido por las personas (Müller, 1998).

A partir de esta idea, Müller introduce un concepto que podría traducirse como *función patrimonial*:

Lo que se deriva de esto es que el patrimonio cultural equivale a cualquier cosa que cumple la función patrimonial [“the function of cultural heritage”]. Esto lleva a la pregunta de cuáles son las funciones de los objetos culturales en la sociedad —las funciones en la sociedad que deberían considerarse legítimas y suficientes para justificar una protección jurídica especial—. ¿Qué hace a los bienes culturales diferentes de los bienes comerciales, produciendo la necesidad de una mayor protección? (Müller, 1998).

La respuesta que ofrece Müller a esta pregunta es muy representativa: la generación de identidad y la comunicación:

[...] los objetos culturales tienen el efecto de *generación de identidad*. Nos dicen algo sobre la historia, sea nacional o internacional, y representan la capacidad cultural de la humanidad en general. Esto no es cierto hasta los mismos extremos para todos los objetos; algunos objetos son más importantes (esto es, más ‘generadores de identidad’) para un grupo que para otro. Hay también diferencias cuantitativas. Como resultados de procesos culturales, el patrimonio cultural ofrece a los miembros de la sociedad un medio de construir una personalidad. [...] por ello, el patrimonio cultural en su conjunto tiene un impacto indirecto en la sociedad; da forma a lo que los pueblos piensan de sí mismos.

La segunda función [...] es la *comunicación*. Como Ludwig Engstler escribió ya en 1964, los objetos culturales representan ‘factores educacionales’ que median entre las entidades culturales (Müller, 1998).

De hecho, la función identitaria también ha sido señalada por muchos autores como inherente al patrimonio cultural (cfr., p. ej., Morante, 2001; Ballart, 1996, o McLean, 1995), aunque es necesario tener presente que la función de los objetos no es generar identidades, sino simbolizarlas, representar unas identidades que han sido generadas con anterioridad, que preexisten al símbolo; los símbolos contribuyen a su continuidad, pero no la generan. En este sentido, la función identitaria del patrimonio no es sino un aspecto más de los mecanismos de simbolización —esto es, una forma de comunicación—. Por otro lado, el reconocimiento del objeto de Restauración como símbolo exige su reconocimiento social, como especifica Davallon:

[...] es necesario que estos objetos [que forman el patrimonio] sean reconocidos como *representantes* de un mundo que 1) no es enteramente nuestro mundo cotidiano y 2) que aparece sin embargo dotado de un valor para nosotros. Además, este reconocimiento debe hacerse por muchos; es un acto social. Lo mismo si un individuo realiza, totalmente solo y en primer lugar, este reconocimiento es necesario que otros miembros de la comunidad le sigan y acuerden en común colocar estos objetos fuera del mundo cotidiano y considerarlos como bien común (Davallon, 1996. Trad. en Alonso Fernández, 1999).

Es decir, se excluye explícitamente el *patrimonio modesto*: aquellos objetos de Restauración que tienen valor para pequeños grupos, quizá familias e incluso individuos, como cartas autógrafas, fotografías, dibujos infantiles, etc. Este tipo de objetos también deberían ser reconocidos por las teorías de la Restauración porque de hecho lo son en la práctica real de la actividad —y en el uso común del concepto—. Esta exclusión se debe a un presupuesto de partida: se asume que los objetos de Restauración son *bienes culturales*, y puesto que lo cultural es, por definición, grupal o social, los símbolos individuales no se consideran. Sin embargo, nada impide extender esta idea para proporcionar una definición más ajustada al uso normal del concepto —una concepción similar a la que Reynolds (1996) tiene de los monumentos, según la cual éstos pueden también expresar emociones personales:

Los monumentos son a menudo percibidos como otra forma de escultura, pero son más que eso. Son primero y ante todo recordatorios. Son manifestación y símbolos de nuestras tradiciones y valores.

Construimos monumentos a personas y acontecimientos porque esas personas y esos acontecimientos son importantes para nosotros por los valores que poseen o representan. Además de comunicar nuestras tradiciones, creencias y valores de generación en generación, los monumentos nos ayudan a enfrentarnos a lo desconocido, lo inexplicado, a los misterios de la vida. Expresan nuestras más profundas emociones, tanto sociales como personales, como el dolor que sentimos cuando muere un ser querido (Reynolds, 1996).

Por este motivo, incluso objetos triviales pueden merecer atenciones y cuidados especiales. Michalski ha descrito con vivacidad esta cuestión:

Los objetos banales traídos [para su Restauración] pueden reabrir la cuestión de la identificación. El cliente invariablemente pregunta '¿Vale la pena arreglarlo?' (valor impersonal). Cuando la respuesta es negativa, los que buscaban algún tipo de negocio se van, pero otros se quedan: '¿Vale la pena arreglarlo?' (susurrándose a sí mismos). Sí, la gente a menudo paga entre uno y diez días de salario para conservar un objeto con nulo valor económico. En mis discusiones con restauradores privados parece que la mayoría de estos objetos han estado "en familia". Uno de ellos se descubrió falso [...] (un grabado barnizado que se había tomado por un óleo) pero fue igualmente restaurado, porque aún así resultaba auténtico y valioso [...] (había sido uno de los favoritos de la familia por dos generaciones) (Michalski, 1994).

Por ello, como se ha destacado en *Values and Heritage Conservation*, al desarrollar o evaluar un acto de Restauración

debemos reconocer continuamente que los objetos y los lugares no son, por sí mismos, lo que tiene de importante el patrimonio cultural; son importantes por los significados y usos que las personas asignan a estos bienes materiales y por los valores que representan (Avrami *et al.*, 2000).

1.4. El simbolismo de los objetos de Restauración

La *simbolicidad* no es fácilmente cuantificable por su misma naturaleza convencional e inmaterial: es uno de los *unmeasurable values* que según Lowenthal (1987) caracterizan a los objetos que forman el patrimonio. Para aquellos que desconocen los códigos y las circunstancias de otras comunidades o personas, estos *valores* no existen o resultan incomprensibles o ridículos. Pero los individuos afectados, los que poseen las claves y códigos para la interpretación, sí saben con claridad cuáles son los objetos que tienen mayor poder simbólico. Cada uno sabe, por ejemplo, qué fotografías representan mejor sus sentimientos o qué *souvenirs* son más queridos y evocadores: sería difícil, o directamente inútil, intentar explicarlo de forma razonada a un desconocido, aunque quizá sí se podría explicar a un hermano, un familiar o un amigo cercano, que posiblemente poseen claves parecidas. Los símbolos de los que se habla aquí lo son en el sentido descrito, entre otros, por Goodman (1976): símbolos que carecen de una codificación precisa y que se remiten a valores de difícil conceptualización o verbalización; objetos significantes en el sentido en el que los ha definido Gordon:

El símbolo ha sido definido como cualquier cosa sobre la que se puede realizar una abstracción. Aunque esta definición está lejos de ser precisa, apunta en una dirección interesante. Las abstracciones de los valores que las personas proyectan sobre otras personas y sobre otras cosas que poseen y usan radican en la base del simbolismo. [...]

Casi todas las sociedades han desarrollado un sistema de símbolos por el cual, a primera vista y para el observador exterior, objetos extraños y conductas excéntricas poseen significados irracionales y evocan emociones y saberes curiosos e injustificados. Pero tras su examen, cada sistema de símbolos refleja una lógica cultural específica, y cada símbolo funciona comunicando información entre los componentes de esa cultura de la misma manera que el lenguaje convencional, aunque de manera mucho más sutil. [...] Ellos mismos no constituyen un lenguaje; más bien son cosas a través de las cuales ciertas ideas demasiado difíciles, peligrosas o incó-

modas para ser articuladas en el lenguaje corriente son transmitidas entre las personas que se han formado por los medios habituales. No parece posible elaborar un vocabulario preciso de símbolos, porque éstos carecen de la exactitud y regularidad presentes en el lenguaje natural, necesarias para producir definiciones explícitas (Gordon, 1998).

Así, un símbolo representa ideas, principios o valores abstractos y verbalmente imprecisos, y se puede identificar con el uso de la expresión al que aquí se hace referencia. En este contexto, la expresión “objetos simbólicos” quiere decir que sobre esos objetos sus espectadores habitualmente proyectan unos valores determinados. El *David* de Miguel Ángel tiene valor para la mayor parte de los miembros de la cultura occidental porque se ha enseñado a apreciarlo como objeto estético, artístico e histórico. La estampa que conmemora un bautizo puede tener para el bautizado un valor especial por razones personales muy confusas y de difícil razonamiento, pero poderosas y emotivas: por ello esa estampa probablemente será conservada mientras que otras, más bonitas o más delicadas (o más antiguas, o de mayor valor histórico, o de mayor valor cultural, o de mayor valor artístico), serán olvidadas.

1.4.1. Caracterización del simbolismo de los objetos de Restauración

Cualquier objeto puede tener “valores implícitos” proyectados sobre él. Los semiólogos han señalado que cualquier objeto puede cumplir una *función-signo* (Barthes) o tener una *función secundaria* (Eco). Por ejemplo, un coche sirve para transportar (función primaria), pero también para indicar gustos o clases sociales (función-signo, función secundaria), y la indumentaria sirve para abrigar, pero también para indicar actitudes ante nuestro interlocutor, o para señalar un rango laboral. Si cualquier objeto tiene un valor simbólico, entonces esta característica no sirve para distinguir ningún objeto de otro —una objeción parecida a la que se ha hecho arriba a los conceptos *cultural* e *histórico*.

Para paliar este problema se pueden destacar cuatro rasgos que caracterizan la simbolicidad de los objetos de Restauración:

1. Intensidad simbólica.
2. Mecanismos de simbolización.
3. Naturaleza de los conceptos simbolizados.
4. Alteración de la función original y predominio de la *función-signo*.

1.4.2. Intensidad simbólica

La simbolicidad debe entenderse como un criterio no sólo cualitativo, sino también cuantitativo. Los objetos de Restauración tienen una capacidad simbólica *destacada*: la intensidad de esa capacidad es importante para identificar a los objetos de Restauración. Se pueden escoger muchos objetos distintos como símbolos de determinados valores o ideas, pero sería erróneo pensar que todos los objetos tienen ese valor en igual grado. La probabilidad de reconocer un objeto como objeto de Restauración es proporcional a su potencia simbólica.

1.4.3. Mecanismos de simbolización

Los mecanismos de simbolización, es decir, los mecanismos por los que los objetos de Restauración funcionan como símbolos, pueden ser muy variados. En general, sin embargo, se pueden destacar dos rasgos muy extendidos:

- a) Carácter sinecdótico. Los mecanismos de simbolización suelen implicar en primera instancia un mecanismo simple de sinecdoque. La parte representa al todo: un objeto que jugó un papel determinado en un acontecimiento concreto pasa a representar todo el acontecimiento —y ese acontecimiento pasa a representar toda la historia del colectivo, esa historia a la Historia y la Historia a la Cultura—; una obra de arte pasa a representar toda

la obra de un autor (o todas las obras de ese tipo, o todas las obras de arte, o el Arte). García Blanco, algo más ampliamente, ha calificado estos mecanismos de metonímicos (1999), y Pearce, más ampliamente aún, ha hablado tanto de mecanismos metonímicos como metafóricos (Pearce, 1990). En todo caso son sistemas *icónicos* o *indiciarios* en el sentido que la semiología clásica (Morris, Peirce, Ogden, Richards) otorga a estos términos (el *icono* se define como un signo que presenta cierta relación de semejanza con su objeto –p. ej., retrato-retratado–, mientras que el *índice* presenta una relación causal –p. ej., humo-fuego–, oponiéndose así al *símbolo*, que presenta una relación arbitraria –p. ej., rojo-no pasar–), o *ejemplificadores*, en el sentido establecido por Goodman:

[...] un símbolo, posea o no denotación, simboliza [por ejemplificación] en la medida en que funciona como una muestra de las propiedades que posee literal o metafóricamente (Goodman, 1990).

- b) Hipocodificación. Muchos de los símbolos de los que se habla aquí tienen en primera o segunda instancia un nivel de codificación bajo. A diferencia de otros símbolos (como una señal de dirección prohibida o una palabra escrita), su significado es impreciso y su definición dificultosa. Así, en los espectadores occidentales el Partenón evoca un conjunto indefinido de ideas (equilibrio, arte, sobriedad y nobleza, cultura occidental, democracia, filosofía, altos ideales, etc.). Beard (2002) ha analizado de forma solvente la historia y simbolismo del Partenón, y ha recordado cómo durante la Primera Guerra Mundial su imagen fue elegida para simbolizar los ideales por los cuales tantos y tantos británicos estaban muriendo en el continente. Pero estos mensajes, aun siendo poderosos, están muy poco codificados: tienen una naturaleza difusa o borrosa que los hace variables según el contexto o el espectador. El *símbolo* del que se habla aquí es propiamente *simbólico*, en el sentido descrito por Gordon en la *Encyclopaedia Britannica*, *significativo* en el sentido establecido por Morris (Morris (1974) distingue entre signifi-

car –tener un *designatum*– y *ser significativo* –presentar una propiedad de valor para un intérprete)–, *mitológico e ideológico* en la acepción de Barthes (Pérez Carreño, 1996) e *intrínseco* en el sentido descrito por Panofsky (1989); en resumen, *connotado* en el sentido en el que esta expresión es comúnmente entendida. Por ello, y por supuesto, la interpretación de esos significados es compleja y no tiene por qué ser unánime.

1.4.4. Los conceptos simbolizados

Los conceptos simbolizados por los objetos de Restauración pertenecen a menudo a unas categorías concretas. De forma aproximada, se pueden identificar las siguientes:

- a) Valores *altoculturales*. Muchos objetos de Restauración son representantes de la *alta cultura*. Dentro de este apartado cabe destacar los objetos pertenecientes a dos categorías altoculturales actualmente privilegiadas: objetos artísticos y referentes históricos.
- b) Valores de *identificación grupal*. Se representan conocimientos o acontecimientos considerados cruciales en la formación de una identidad grupal, o forman parte reconocible de entornos culturales o físicos comunes a un grupo de individuos y cuya identificación les permite reconocerse como parte de un colectivo. Son hitos que se dan por supuestos, y que pueden pasar desapercibidos para los propios miembros del grupo, pero que caracterizan su identidad o su hábitat. Por ejemplo, las grandes siluetas negras con forma de toro que salpican las carreteras españolas fueron en primer lugar instrumentos de propaganda de una empresa de bebidas alcohólicas, pero con el paso del tiempo su imagen, simple y poderosa, llegó a convertirse en una imagen familiar para los conductores de este país. Por ello, cuando una nueva normativa sobre publicidad en las carreteras obligó a su retirada, se produjo entre los afectados (es decir, entre la mayor parte de los españoles) una oleada de nostalgia e irritación tan importante que tras un corto debate se autorizó su man-

tenimiento, aun a cambio de retirar la leyenda que figuraba en el interior de los toros. Hoy, estas figuras son consideradas como bienes culturales; siguen formando parte del panorama icónico-simbólico de muchas personas, pero carecen de otro tipo de funciones. El papel que los objetos de Restauración juegan en la formación y mantenimiento de identidades grupales es comúnmente reconocido, y ciertamente los valores altoculturales, ideológicos o sentimentales forman una parte fundamental de la identidad de cada individuo: en este sentido los otros apartados de esta lista podrían incluirse en éste.

- c) Valores *ideológicos*. Los principios morales o políticos que rigen las sociedades suelen estar implícitos de una manera u otra en muchos objetos de Restauración. Se ha mencionado arriba el caso del Partenón, pero hay otros muchos ejemplos, que van desde el Cristo del Corcovado hasta el Obelisco de Washington. San Pedro, por ejemplo, representa de forma nítida los principios morales que animan el credo cristiano, pero también el poder de la Iglesia católica, o de Occidente —por supuesto, la medida en que ambas ideas son sugeridas varía en función del observador—. A un nivel más modesto, pero igualmente real, la estatua de un personaje, evoca el respeto hacia ese personaje, pero también hacia los valores que encarna (en muchos casos, el simbolismo ideológico de estas estatuas —de Stalin, de Franco, de Ceaucescu, de Saddam Hussein— se constata cuando aquello que simbolizan queda obsoleto). Auschwitz, curiosamente, funciona *sensu contrario*, presentando la abyección moral de manera tan obscenamente obvia que se convierte en un alegato de la democracia occidental por oposición al totalitarismo que llevó a su construcción.
- d) Valores *sentimentales* personales. A veces se conservan objetos porque tienen un valor fundamentalmente personal, privado, no grupal. Son objetos con capacidad de evocación (de significación, de representación) para un individuo o para un grupo extremadamente pequeño, como una familia, pero no para una sociedad. A diferencia del resto de objetos, generalmente evocan acontecimientos o recuerdos concretos (personas, aconteci-

mientos, vivencias) y no valores abstractos. Es el caso de un mueble, una fotografía o una carta pertenecientes a, o relacionables con, un ser querido, o con un acontecimiento crucial en la vida de una persona.

Por supuesto, estos valores pueden —y de hecho así ocurre a menudo— darse simultáneamente en un mismo objeto y para un mismo sujeto en grados muy distintos: las categorías no son excluyentes en absoluto.

1.4.5. Alteración de la función original y predominio de la función-signo

En los objetos de Restauración también se tiende a producir el *predominio de la función-signo*. Representan para el que decide su Restauración unos valores inmateriales (emocionales, ideológicos, artísticos, etc.) muy notables, generalmente superiores a su utilidad material, a su función primaria —si así no fuera, probablemente serían *reparados* y no *restaurados*—. Y también a menudo esos valores son distintos a aquellos que tenía cuando el objeto fue producido. Es el caso del Mustang que se ha citado anteriormente, o del tanque ruso que en el barrio Schmilhov de Praga evocaba la entrada en Praga de las tropas rusas en 1945 y, a través de ello, el triunfo del “socialismo real”: desde el primer momento tuvo ese valor simbólico (no necesariamente apreciado por la mayor parte de los checos), y, aun así, el tanque, un tanque enteramente normal, fue *siempre* un objeto de Restauración y no de reparación. Los objetos de Restauración no son primordialmente objetos materialmente útiles, ni siquiera objetos memorables: son más bien objetos rememoradores. Como tales, no son necesariamente importantes por sí mismos, sino por lo que son capaces de evocar.

Otro rasgo que se da con frecuencia en los objetos de Restauración es la alteración de sus funciones originales. Por ejemplo, un hacha magdaleniense no sirve ya para cortar nada, ni el palacio Pitti sirve ya para dar cobijo a nadie. La función original de estos objetos ha cambiado: el hacha es ahora un documento para historiadores, y el palacio Pitti un símbolo histórico y cultural: también esta función comunicativa ha

cambiado, porque originalmente simbolizaba el poder y buen gusto de una familia poderosa: esta alteración también puede afectar a las funciones intangibles originales. Por ejemplo, la estatua de la Libertad, que originalmente representaba la solidaridad entre pueblos unidos contra el imperialismo de otra nación, ha pasado a ser el emblema de una superpotencia y de un sistema político y económico determinado. Y un arado del siglo XIX conservado en un museo local se restaura no porque sea una herramienta útil para el trabajo agrario, sino porque *representa* una cultura anterior a la actual, del mismo modo que la práctica totalidad de las pinturas y esculturas religiosas occidentales funcionan como obras de arte o emblemas de tradiciones locales, pero no como los objetos de evangelización o adoctrinamiento que muchas de ellas fueron en su momento.

1.4.6. Las obras de arte como objetos simbólicos

Como se ha apuntado anteriormente, existe la creencia de que los objetos se restauran por su valor artístico, una idea que ciertamente pudo tener alguna validez en el pasado, cuando la Restauración era una actividad vinculada exclusivamente a objetos de este tipo. Sin embargo, comprender qué es el valor artístico implicaría comprender qué es el arte. Desde la fundación *formal* de la Estética por Baumgarten, y aún antes, esta cuestión ha atraído a numerosos pensadores; recientemente, algunas de las reflexiones más interesantes (cfr., por ejemplo, Danto, 1981; Dickie, 1974; Formaggio, 1976, o Taylor, 1978) han coincidido en poner de relieve su carácter convencional. El famoso aforismo de Formaggio, según el cual arte es “todo aquello que los hombres llaman arte” (Formaggio, 1976) constituye un exponente radical, designado y lúcido de su naturaleza subjetiva y consensual. Formaggio está diciendo: lo artístico lo es no por razones intrínsecas al objeto, sino porque los espectadores, los hablantes, sus *usuarios*, lo reconocen como tal. En estas circunstancias, ¿qué es el *valor artístico*? Un valor que la sociedad (o aquellas personas en las que la sociedad reconoce autoridad para ello) otorga a un objeto concreto —es decir, un valor mutable en el tiempo y variable según el grado y tipo de formación de cada per-

sona, de cada observador, de cada sujeto—. Incidiendo en estas últimas características, cabe destacar dos rasgos importantes de lo artístico: su carácter *flexible* y su naturaleza fuertemente *altocultural*.

La *naturaleza altocultural* del arte es una peculiaridad muy marcada. La apreciación de los valores artísticos, el conocimiento de su evolución, su producción incluso, se interpretan en la actualidad como propios de espíritus nobles y cultivados. Los profanos suelen reconocer que “no entienden” de arte como quien reconoce una limitación formativa, porque el arte es una actividad propia de personas con un tipo de cultura comúnmente reconocida como elevada. Así, su conocimiento permite distinguir entre personas formadas o no, entre personas *con clase* o sin ella: en este sentido, es un concepto diferenciador, separativo, *clasista*, al igual que lo son otras manifestaciones de la alta cultura (la ópera, la poesía, la música clásica, etc.) como han descrito de forma convincente y brillante autores como Taylor (1980) o Bueno (1996). Para Thompson (1994), son precisamente los individuos poderosos los que definen qué objetos poseen más valor que otros —valor que indefectiblemente atribuyen a los objetos que ellos mismos poseen—. Duncan ha señalado otros aspectos de este mismo fenómeno, equiparando los museos a templos religiosos no sólo formalmente, sino también funcionalmente:

Los museos no sólo se parecen a los templos en lo arquitectónico; *funcionan* como templos, altares y otros monumentos similares. Los visitantes de los museos, como los visitantes de estos otros lugares, traen consigo el deseo y la capacidad para alcanzar un cierto estado de receptividad. Y como los sitios rituales tradicionales, el espacio museístico está cuidadosamente delimitado y culturalmente designado como especial, reservado para una forma particular de contemplación y aprendizaje que requiere una atención con una cualidad específica —lo que Victor Turner llamó ‘liminalidad’ (Duncan, 1994).

De esta circunstancia, Duncan deriva efectos sociales y políticos muy concretos, como la generación de identidad grupal (la visita productiva al museo constituiría así un ritual de acceso) y una forma de

coartada para el poder del estado, que aparentemente ofrece estos valiosos recursos espirituales a todos sus ciudadanos y no sólo a grupos selectos. Y, sin embargo, el museo, su estructura, sus contenidos, siguen siendo un poderoso separador *intrasocial*:

Los museos pueden ser potentes máquinas de generación de identidades. Controlar un museo significa justamente controlar la representación de una comunidad y de algunas de sus verdades más importantes. Significa también tener el poder para definir y clasificar a la gente, para demostrar que algunas personas tienen un mayor derecho que otras sobre el patrimonio cultural común –sobre su propia identidad–. Aquellos que están más en armonía con la versión que propone el museo sobre lo que es bonito y bueno pueden disfrutar de esta identidad más intensamente. [...] En breve, es a aquellos que mejor entienden cómo usar el arte en el entorno museístico a quienes el rito del museo confiere una más intensa y mejor identidad (Duncan, 1994).

1.4.7. El simbolismo en los objetos pseudoartísticos

El *carácter flexible* del arte permite encontrar, o imaginar, valores artísticos en muchos tipos de objetos y desde luego en la práctica totalidad de los pertenecientes a los géneros artísticos clásicos que los producen: pintura, escultura y arquitectura, tanto dentro como fuera del museo. El hecho de que un objeto sea adscribible a una de estas categorías hace que sea posible proyectar sobre él, o suponer en él, valores artísticos, incluso aunque para la gran mayoría de los espectadores este valor sea, por decirlo de alguna forma, cuestionable. La gran mayoría de los occidentales estaría de acuerdo en que Santa Sofía o *La habitación roja*, obras que han aprendido a contemplar como ejemplos supremos e indiscutibles de lo artístico, poseen valores de este tipo. Pero estas obras son excepcionales. El arte, el *corpus* general de las obras de arte, se compone de un número muy elevado de objetos que incluye desde luego a las obras maestras, pero que en su mayoría está compuesto por obras que no son maestras en ningún sentido.

Esta idea se puede expresar mejor con un ejemplo característico, no necesariamente imaginario: un párroco de un pueblo de tamaño medio logra reunir fondos para restaurar su iglesia, que es un edificio irrelevante del siglo pasado; la restauración incluye también unas anodinas pinturas murales realizadas en los años cuarenta por un pintor olvidado. El valor artístico del edificio y de las pinturas es escaso o directamente inexistente. Escaso o inexistente, nótese, desde el punto de vista *altocultural* (ningún historiador del arte, ningún crítico, ningún *connoisseur* valoraría especialmente esas pinturas o ese edificio), pero también desde el punto de vista más purista, tradicional o ingenuo, que asocia el valor artístico de un objeto a su capacidad para producir sensaciones ambiguamente describibles como *estéticas*. ¿Por qué se puede hablar de *restauración de obras de arte* incluso en casos en los que el valor artístico del objeto es tan escaso? Porque en realidad los objetos considerados artísticos (y esto incluye a cualquier ejemplo de arquitectura o de pintura) son también, y quizá en su mayoría, objetos simbólicos, en el sentido en el que aquí se ha descrito el término. El arte (el Arte) es considerado una de las más perfectas manifestaciones del espíritu humano: se estudia en escuelas y universidades, es objeto de peregrinación, se invierte en su exhibición o se colecciona apasionadamente; sus practicantes más destacados son motivo de orgullo nacional, y las obras más conocidas constituyen iconos culturales extraordinariamente poderosos. Si se pidiese a una persona escogida al azar que seleccionase los objetos más representativos de su ciudad o de su nación o de su cultura, hay muchas posibilidades de que escogiera un amplio porcentaje de objetos artísticos; igualmente, si se solicita la elaboración de un listado de personajes ilustres, con toda probabilidad se incluirán un amplio número de artistas. Los objetos artísticos, en resumen, son un potente símbolo social.

Por supuesto, no todas las manifestaciones artísticas disfrutan de igual reconocimiento público, ni todas tienen la misma carga simbólica. Muchas poseen connotaciones de otra naturaleza: la iglesia del ejemplo anterior probablemente tendrá un valor sentimental para los habitantes del pueblo, que la conocen desde pequeños y que quizá han vivido en ella algunos de los momentos más emotivos de sus vidas, y las pinturas también, por razones parecidas. Este tipo de vivencias, estos

efectos intelectuales o emocionales probablemente tengan para quienes los experimentan una relevancia mucho mayor que el gozo artístico o estético que puedan obtener de esos objetos. Por ello, una idea implícita en la teoría contemporánea de la Restauración es que en la mayor parte de los casos los objetos artísticos no se *restauran* primordialmente por el hecho de serlo (es decir, por sus valores puramente estéticos o expresivos), sino por el hecho de poseer una capacidad simbólica *altocultural* o sentimental, es decir, por resultar *simbólicos* en los sentidos descritos en los apartados precedentes.

1.5. La Restauración de objetos historiográficos

La simbolicidad es un rasgo que caracteriza a muchos objetos de Restauración, pero parecen existir excepciones, como por ejemplo las actas bautismales de la iglesia parroquial de una pequeña población sin especial relevancia, un conjunto de legajos notariales del siglo XVII o unos fragmentos de vasijas de barro cocido que serán examinadas por un especialista y posteriormente almacenadas: no se puede decir que esas actas, esos legajos o esos fragmentos tengan un valor simbólico notable. Lo más probable es que permanezcan olvidados durante la mayor parte de su historia, que no sean expuestos al público y que su valor no sea apreciado más que por un número reducidísimo de personas, pero son comúnmente entendidos como objetos de Restauración.

Estos objetos sirven habitualmente como *documentos* para las disciplinas que estudian o describen culturas (en el sentido amplio del término) distintas a la nuestra, ajenas a nuestro “mundo cotidiano” (Davalon, 1996. Trad. en Alonso Fernández, 1999), lejanas en el tiempo o en el espacio: la historia, la etnografía, la antropología, etc. (García Blanco, 1999). Se les puede llamar *objetos de valor etno-historiográfico*, o simplemente *objetos de valor historiográfico* o *documental*. Poseen *significado histórico*, para emplear la expresión con la que Hodder (1994) ha descrito uno de los tres tipos posibles de significación de los objetos (los otros dos tipos serían el significado simbólico y el funcional o *tecnómico*). Son ante todo *indicios*, en la acepción establecida por los semiólogos clásicos. Por supuesto, una misma cosa puede pertenecer en mayor

o menor grado a varias de estas categorías, pero el historiador, o el antropólogo, o el científico, habitualmente tenderá a contemplarla como un *indicio*, como una “prueba” (Keene, 1994) y no como un símbolo: este segundo tipo de significación es propio del profano. Estos *indicios* de valor etno-historiográfico también son objetos de Restauración, pero constituyen una categoría aparentemente distinta del resto.

¿Acaso los objetos de valor historiográfico tienen valor simbólico para los especialistas que los sabrán interpretar? No necesariamente. Para los especialistas estos objetos son materia prima para la elaboración de conocimientos propios de su disciplina. El especialista, precisamente, intenta contemplarlos con la mayor objetividad posible como fuente de datos —está adiestrado para ello—. Esto los convierte en *usuarios* especiales de esos objetos: dedican una gran cantidad de tiempo y esfuerzo a conocerlos y de hecho necesitan de ellos para hacer su trabajo, o, yendo más lejos, para que su trabajo tenga algún sentido: su profesión, su vida, es analizarlos e interpretarlos, en teoría para los demás. Son unos *usuarios* excepcionales porque para ellos estos objetos son imprescindibles, o al menos profesionalmente imprescindibles —de la misma forma que los objetos de arte son imprescindibles para la pervivencia de marchantes, críticos, museólogos, profesores de arte, restauradores, etc.:

Hay otro público que usa el patrimonio —investigadores, estudiantes, especialistas o entusiastas— y sus necesidades también deben ser atendidas. El impacto de algunos de sus estudios y hallazgos puede, a su vez, beneficiar a un público más amplio que el visitante normal [del museo] —a través de publicaciones, programas de televisión, películas, etc.— y, por lo tanto, reforzar el impacto directo de la colección. Estos visitantes especiales se convierten en intérpretes para un público más amplio (Leigh *et al.*, 1994).

1.5.1. Dimensión simbólica de los objetos historiográficos

Por otro lado, aunque estos objetos cumplan una función esencialmente indiciaria o documental, a menudo también poseen una dimen-

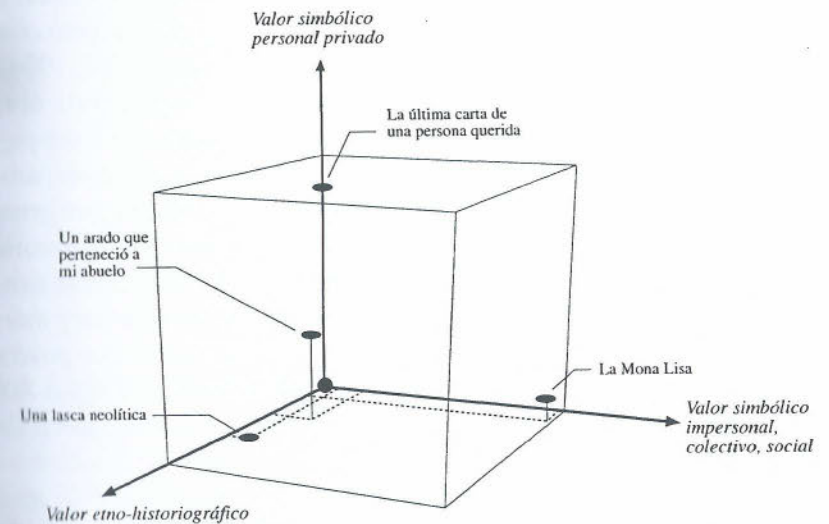
sión simbólica. Este simbolismo es el que hace que una persona lega en la materia llegue a sentir como propio el archivo que contiene la documentación relativa a la historia de su grupo (de su ciudad, de su región, de su nación), o el que convierte a los objetos de este tipo en emblemas de las disciplinas a las que sirven. La desaparición de un archivo histórico, por ejemplo, se considera una pérdida para el patrimonio *nacional* (grupal) y *cultural*—esto es, altocultural.

En este sentido cabe señalar que los documentos de un archivo individualmente considerados no tienen la misma capacidad simbólica que tiene, por ejemplo, la torre Eiffel. Pero un archivo (su contenido global o quizá la idea genérica del Archivo) sí puede tenerlo. El hecho de que la mayor parte de las personas desconozcan qué hay en el archivo, o cuál es su utilidad histórica real, es irrelevante en este sentido. Basta con que sepan, o crean saber, que los documentos allí conservados son *culturalmente valiosos* para que ese archivo, y su contenido, adquieran valor simbólico (altocultural, identitario, etc.). Esas personas no tienen por qué saber interpretar esos objetos, ni su trascendencia científica real: ponen su confianza en la figura del *experto*, al que se le supone capacidad y honradez. Por así decirlo, el valor simbólico de los objetos de valor historiográfico es a menudo *enseñado* (académicamente enseñado), transmitido por los expertos al público, más que sentido o vivido: es un valor social antes que personal.

1.6. Taxonomía de los objetos de Restauración

En la práctica puede ser difícil deslindar los valores simbólicos e historiográficos y establecer cuál de ellos prevalece y hasta qué punto prevalece. Lo que se pretende destacar ahora es que los objetos de valor historiográfico constituyen, junto con los símbolos caracterizados arriba, las dos categorías esenciales de objetos de Restauración, aunque esas categorías no sean excluyentes. Michalski (1994) ha propuesto un esquema tridimensional en el que los valores de los objetos están definidos por tres ejes: el eje del *valor científico*, el del *valor narrativo impersonal* (en este contexto, *impersonal* equivale a *social*) y el del *valor narrativo personal*. En un espacio de este tipo una carta privada intensamente

evocadora tendría sobre todo valor narrativo personal, pero ningún narrativo valor impersonal, y si ese valor es suficientemente importante para la persona afectada esa carta se convertirá en objeto de Restauración. Por el contrario, un retrato al óleo tendrá valor narrativo personal para los parientes del retratado, pero también cierto valor impersonal, proporcional al valor artístico que se le reconozca socialmente o a la importancia social del propio retratado. La *Mona Lisa*, por otro lado, tendría casi exclusivamente valor narrativo impersonal o social. Sustituyendo los valores *narrativos* por valores simbólicos, y el valor *científico* por el valor *etno-historiográfico*, el esquema propuesto por Michalski resultaría así:



Como sugiere este modelo tridimensional, los objetos de Restauración pueden compartir distintos tipos de valores simbólicos y/o científicos: los valores historiográficos o simbólicos (sociales o individuales) no son excluyentes, sino complementarios. La probabilidad de que algo se convierta en objeto de Restauración es proporcional a la distancia del vector resultante respecto al origen de los ejes de valores.

La batalla de San Romano, por ejemplo, podría considerarse un objeto de valor para la historia del arte, porque constituye una de las obras en las que mejor se plasma los comienzos de la aplicación de la perspectiva lineal como sistema de representación bidimensional del mundo. Sin embargo, aunque en su momento fuese así, hoy día esta pintura ha adquirido un valor fundamentalmente simbólico: ha sido reproducida hasta la saciedad en libros, vídeos, revistas, etc., y como consecuencia ha pasado a formar parte del imaginario de muchas personas. Los esfuerzos geometrizaros de Uccello, y casi todos los rasgos relevantes de su arte, pueden ser estudiados prescindiendo del original, por lo que en la actualidad su función primordial no es documental o historiográfica, sino simbólica. Y esa función simbólica es distinta de aquella con la que fue concebida: recordar un triunfo militar, exaltar el poder de un gobernante. Cierto, dado que cualquier objeto contiene una cantidad de información "casi ilimitada" (Leigh *et al.*, 1994), también podría llegar a extraerse información histórica de esta obra mediante técnicas de investigación material: podrían estudiarse sus pigmentos, los materiales que componen su preparación, el dibujo subyacente, etc. Estas técnicas, sin embargo, proporcionan datos que generalmente se consideran de importancia secundaria dentro de la historia del arte, y su trascendencia es escasa comparada con la potencia simbólica que una pintura de este tipo posee. Estos objetos sólo muy marginalmente pueden considerarse objetos de Restauración por poseer este tipo de capacidad documental. Aún a caballo entre los siglos XIX y XX, Riegl (1999) anticipó estas ideas estableciendo tres categorías de objetos 'históricos y artísticos':

- a) los *intencionados* (realizados con intención conmemorativa desde su propia creación);
- b) los *históricos* (aquellos que hoy consideramos conmemorativos sin que fueran necesariamente concebidos como tales), y
- c) los *antiguos*: "toda obra debida a la mano humana, sin atender a su significado original, sí al objetivo al que estaba destinada, con tal de que denote exteriormente de un modo manifiesto que ha existido y 'vivido' durante bastante tiempo antes del presente" (Riegl, 1999).

Las categorías no son excluyentes, sino que representan "tres estadios subsiguientes de un proceso de progresiva ampliación del concepto de monumento". Sin embargo, lo que convierte a una obra en objeto de Restauración es, en palabras del propio Riegl, "nuestro gusto subjetivo" o el hecho de que "transmite" o "representa" cosas, o "despierta" (*sic*) "ideas contenidas en nuestra conciencia" (Riegl, 1999). Similarmente, Ballart, siguiendo a Pearce (1992), ha señalado que

Un objeto histórico [...] simboliza muchas cosas y cosas muy diferentes en momentos históricos diferentes y entre distintos grupos humanos. El hecho es que en cada fase histórica, digamos en el lapso de una o dos generaciones, la carga simbólica adquiere connotaciones distintas, produciéndose una secuencia en el tiempo de figuras interpretativas, que son las que en definitiva confieren al objeto que simboliza su valor fundamental. Como dice Pearce, la capacidad de los objetos del pasado de ser simultáneamente signos ["portadores de información historiográfica o documental"] y símbolos, la capacidad de transportar una verdadera porción del pasado hacia el presente, pero también de arrastrar interpretaciones y reinterpretaciones simbólicas, es lo que constituye la esencia de su peculiar y extraordinario poder (Ballart, 1997).

1.6.1. Símbolos altoculturales: el arte

La alta cultura consta de dos tipos de, por decirlo en palabras de Wagensberg (1994), *formas fundamentales de conocimiento*: el arte y la ciencia.

Los productos del arte son de hecho una de las expresiones privilegiadas de las culturas contemporáneas, y como tal se restauran. El arte como manifestación altocultural se simboliza primordialmente a través de sus productos, pero también a través del recuerdo de sus practicantes más destacados (una vivienda en una zona residencial de cualquier ciudad se repara; la casa de Mozart se restaura), o de sus instrumentos (un piano de hace veinte años se repara; un clavicordio del siglo XVIII se restaura). En resumen, el Arte se simboliza a través de dos clases de objetos:

- a) Los objetos artísticos. El arte se simboliza de forma particularmente directa por los objetos que produce (en realidad, sólo algunas artes, porque no todas las artes producen objetos): una pintura es un símbolo de la Pintura; un edificio es un símbolo de la Arquitectura. La artísticidad, la calidad artística que se le atribuya, contribuye de forma proporcional a la capacidad simbólica de un objeto. Las obras maestras son mejores símbolos del arte que las mediocres, y las mediocres mejores símbolos que las malas –aunque, de hecho, la *restaurabilidad* de los objetos artísticos se extienda a todas ellas.
- b) Los objetos que evocan a artistas destacados. El arte también se puede simbolizar evocando a sus principales practicantes: una carta de Van Gogh representa a Van Gogh, quien representa la Pintura. Una carta de Beethoven representa a Beethoven, quien sin duda representa a su música, y a la Música, y aun al Arte y al Artista. (Este último caso es especialmente interesante, porque la música, como el teatro, la danza o la literatura no producen objetos y tienen que representarse mediante símbolos de este tipo. Los registros –grabaciones fonográficas o videográficas, partituras, libros, etc.– podrían llegar a ser simbólicos en casos excepcionales –cuando han sido manuscritas por el autor, o cuando sólo queda una copia, por ejemplo–, pero no lo son necesariamente).

1.6.2. Símbolos altoculturales: la tecnociencia

Existen muchos tipos de ciencias: hay ciencias *duras* y *blandas*, ciencias humanas, ciencias sociales, ciencias físicas, ciencias químicas, ciencias exactas (aunque no se reconoce la existencia de *ciencias inexactas*), ciencias naturales, ciencias médicas, etc. Cada una de ellas aplica sus propias metodologías, y tiene sus propios objetos de estudio y sus propios objetivos, sobre los que no resulta útil detenerse ahora. Sin embargo, y a efectos de esta reflexión, sí resulta útil clasificar las ciencias en:

- b.1) tecnociencia; y
b.2) ciencias humanas.

La tecnociencia (la combinación de ciencias duras y tecnología) es otra de las manifestaciones privilegiadas de las culturas contemporáneas –una manifestación que además comporta poder económico y militar–. Los objetos con valor simbólico tecnocientífico (es decir, los que son susceptibles de ser restaurados) pueden ser:

- a) los productos tecnocientíficos;
b) los instrumentos tecnocientíficos, y
c) los objetos que evocan científicos destacados.

En general, los objetos tecnocientíficos cumplen una función concreta: un televisor, un *microchip*, o una locomotora tienen una utilidad concreta, que prevalece sobre su carácter simbólico. Cuando esa utilidad disminuye y comienza a prevalecer su función simbólica, los objetos empiezan a ser *restaurados* y no *reparados*. Así, por ejemplo, un televisor no es objeto de restauración hasta que su obsolescencia es clara: los televisores que se venden en las tiendas no son objetos de Restauración, pero un televisor de la primera mitad del siglo XX probablemente sí. De manera similar, un F-16 o un reproductor de CDs no serán objeto de restauración, pero el Mustang de la paradoja, o una gramola sí.

La tecnociencia, sin embargo, no sólo produce *objetos*, sino también ideas. No podría, por ejemplo, restaurarse

$$E = mc^2$$

a pesar de que constituye uno de los ejes alrededor de los que gira la física actual. Puede, sin embargo, restaurarse un *símbolo* de esta idea (que a su vez es un emblema del progreso tecnocientífico), como por ejemplo una servilleta sobre la que Einstein hubiese escrito apresuradamente esta fórmula, o quizá algún objeto personal del propio Einstein –Einstein es un símbolo de sus ideas: recordarlo, admirarlo, es recordar, admirar sus logros, sus actitudes, sus ideas, su ideología.

Como en casi todos los casos, estas categorías no son excluyentes, y un objeto puede compartir rasgos propios de cada una de ellas. Por ejemplo, los instrumentos tecnocientíficos (microscopios, voltímetros,

matraces, etc.) son a la vez productos y medios de la tecnociencia, y pueden ser emblemáticos en muchos sentidos: como símbolos históricos, como símbolos de la ciencia o como símbolos de algunos de sus practicantes más destacados (cuando pertenecieron a científicos prestigiosos).

1.6.3. Símbolos altoculturales: las ciencias blandas

Las ciencias humanas, o “ciencias blandas”, incluyen, entre otras disciplinas, la arqueología, la filosofía, la historia y la etnografía. Las ciencias humanas no producen objetos, sólo ideas. Los objetos que se emplean en su simbolización son de dos tipos:

- a) Símbolos históricos.
- b) Documentos historiográficos.

La categoría *a)* incluye objetos como una estatua del general Franco o la “Liberty Bell”, la “Campana de la Libertad” que supuestamente resonó en la State House de Philadelphia el 4 de junio de 1776 para celebrar la adopción de la declaración de independencia de Estados Unidos. Son objetos cuya utilidad historiográfica es escasa o nula, pero que poseen un importante valor simbólico. La categoría *b)* incluye, por ejemplo, los documentos parroquiales de un pequeño pueblo, o una serie de restos arqueológicos. Como se ha mencionado arriba, el valor simbólico de los objetos historiográficos radica en el conocimiento de su relevancia más que en su conocimiento directo, puesto que la mayor parte del público jamás contemplará estos documentos. Pero la conciencia de su existencia y la presunción de su valor como herramienta para la historia del colectivo como instrumento para el conocimiento del propio pasado y para el desarrollo altocultural (una conciencia y una presunción que son transmitidas por los expertos a través de medios de enseñanza y de comunicación de masas) hacen que posea un valor simbólico para ese colectivo. Si, por ejemplo, el archivo histórico de una localidad se incendia, el sentimiento de pérdida no se limitará a los estudiosos e investigadores que conocen el archivo, sino

que se extenderá a la práctica totalidad de sus habitantes, porque ese archivo tiene un valor que rebasa lo historiográfico: un valor basado en su simbolismo social.

1.6.4. Interludio: la construcción de los valores y la “teoría de la basura”

Es muy difícil deslindar con precisión los valores ideológicos que andan en cada símbolo. Ballart (1997), Zanchetti y Jokilehto (1997) o Pearce (1990), entre otros, han descrito los mecanismos por los que algunos objetos se cargan ideológicamente a partir de los ejemplos del tambor del Bruch, de un monumento público o de un chaquetón con el que un oficial fue herido en Waterloo respectivamente, pero en realidad cualquier objeto de Restauración cumple una función de transmisión ideológica compleja, en el que se conjugan, entre otros, contenidos éticos, identitarios, religiosos, políticos, etc. Por supuesto, un objeto puede pertenecer a varias categorías. Un objeto artístico puede ser también un objeto histórico, y un objeto tecnocientífico puede ser también un objeto etnográfico. Estos rasgos pueden ser analizados y clasificados, y a partir de ellos se pueden elaborar taxonomías más o menos veraces o útiles.

Sin embargo, las taxonomías son esencialmente descriptivas y estáticas. Ofrecen un retrato etiquetado de algo, y como todos los retratos registran una imagen congelada de una realidad que es móvil. Sin embargo, como se ha visto, los objetos de Restauración son mutables, cambian con el paso del tiempo, al igual que lo hacen, aún en menor medida, las propias etiquetas. Este proceso de mutación es complicado hasta el punto de aparecer como un proceso irracional o aleatorio. Las razones por las que, por ejemplo, una Vespa de la década de 1970 pasa de ser un montón de chatarra a convertirse en *antigüedad* o *patrimonio* (en objeto de Restauración en definitiva) son fruto de complejas interacciones sociales de muchos tipos y de muy difícil caracterización. Aunque es extremadamente complicado analizar los factores que intervienen en estos fenómenos, sí es posible poner de relieve algunos aspectos del proceso, describiendo la forma de cómo

se produce. Una aportación especialmente interesante es la "teoría de la basura" de Thompson.

Las distintas culturas valoran cosas distintas y de forma distinta, pero esa especial valoración de unas cosas, y la correspondiente devaluación de otras, se produce de forma generalizada. Para Thompson, los valores que en la cultura occidental se atribuyen a los objetos permiten dividirlos en dos categorías: objetos *duraderos* y *perecederos*. Los objetos duraderos se caracterizan porque su valor se incrementa con el paso del tiempo, y en teoría tienen períodos vitales infinitos; por el contrario, los perecederos se devalúan progresivamente y tienen períodos vitales finitos. Esta devaluación no es económica, sino de tipo social: el precio de mercado de esos objetos puede ser un reflejo de esa valoración, pero no ocurre necesariamente así. La mayor parte de los objetos pertenece nítidamente a una de estas categorías, pero existe una región de flexibilidad donde la acción social de grupos poderosos puede influir de forma determinante sobre la categoría a la que la mayor parte de la sociedad adscriba un objeto determinado. Thompson propone un ejemplo claro y significativo:

Un anuncio en *The Times*, que promociona su propia sección de anuncios por palabras y el servicio de asesoría para redactarlos de manera eficaz, muestra un par de vasijas idénticas, de estilo oriental. Una tiene un cartel que en toscas letras de palo dice "Segunda Mano"; la otra, un cartel con elegante aspecto y marco negro donde se lee 'Antigüedad'. La leyenda del anuncio dice: 'No es lo que dices, sino cómo lo dices' (Thompson, 1994).

Esta capacidad, que Thompson denomina algo confusamente *creatividad*, no está abierta a todos: sólo los poderosos (los políticos, los ricos, los famosos con prestigio, los intelectuales, los comunicadores, etc.) pueden ejercer este tipo de transformación. Por supuesto,

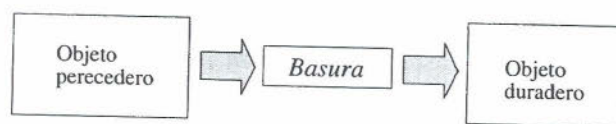
es decididamente ventajoso poseer objetos duraderos (dado que su valor se incrementa con el paso del tiempo. Aquellos que están cerca de la cima tienen el poder para hacer que las cosas [dentro de la

región de flexibilidad] sean duraderas o perecederas, por lo que pueden asegurar que sus propios objetos sean siempre duraderos y los de los otros siempre perecederos. Son como un equipo de fútbol cuyo delantero centro da la casualidad que es también el árbitro; no pueden perder.

En este caso, el equivalente del gol es la *transferencia* de un objeto desde la categoría de los objetos perecederos a los duraderos. ¿Puede el otro equipo llegar a meter un gol? Como Thompson reconoce, esto sucede en ocasiones a partir de objetos que carecen totalmente de valor: su valor es cero, y es constante. Constituyen, por lo tanto, una tercera categoría oculta: los objetos-basura. Así por ejemplo, los discos de vinilo, que después de la aparición de los discos compactos fueron despreciados, se han convertido no hace mucho en objeto de coleccionismo apasionado, los ceniceros de baquelita parecen ahora tener un súbito atractivo, y lo mismo ocurre con los Mini, los Seat 600 y otros objetos similares. ¿Cómo se producen estas transferencias?

[...] esta categoría oculta de los objetos-basura no está sujeta a los mecanismos de control (que se ocupan principalmente de la parte visible del sistema, los objetos valiosos y socialmente significativos) y es por lo tanto capaz de proporcionar una vía para la transferencia aparentemente imposible de un objeto desde la categoría de lo percedero a la de lo duradero. Lo que creo que ocurre es que un objeto percedero progresivamente devaluado y de menor esperanza de vida puede convertirse en un objeto-basura. En un mundo ideal, libre de la actitud negativa de la naturaleza, un objeto alcanzaría valor cero y expectativa de vida cero en el mismo instante, y entonces [...] se descompondría en polvo. Pero en realidad esto no pasa a menudo; simplemente continúa existiendo en un limbo sin tiempo y sin valor donde un tiempo después (si para entonces no se ha convertido, o lo han convertido, en polvo) tiene la posibilidad de ser descubierto. Puede ser descubierto por un lector del *The Times* creativo y transferido con éxito a la categoría de objeto duradero (Thompson, 1994).

La transición entre categorías se puede esquematizar así:



Lo interesante es constatar que estas transferencias siempre se dan en este sentido, y no en ningún otro (los objetos duraderos no se convierten en basura ni en objetos perecederos, ni la basura en objetos perecederos). Por supuesto, hay excepciones: por ejemplo, los vendedores de objetos de segunda mano logran incrementar ligeramente el valor de los objetos perecederos. Las obras de arte son también especiales en tanto en cuanto son producidas para pertenecer a la categoría de los objetos duraderos desde su propia concepción.

Por otro lado, incluso a pesar de la Restauración los objetos duraderos terminan por caducar físicamente. Sin embargo, estos objetos no necesitan durar eternamente, sino sólo lo necesario: mientras la mayoría de los objetos duraderos sobrevivan a los *portadores de la cultura* [*culture bearers*], y lo que es más importante, mientras la gente actúe hacia estos objetos *como si* fueran a durar por siempre, las fronteras de esta categoría no se verán amenazadas.

El desarrollo que de la teoría de la basura realiza Thompson es complejo en muchos aspectos, pero la sistematización del proceso de transferencia objeto perecedero-objeto basura-objeto duradero es muy interesante porque, si bien no explica, al menos sí describe un proceso muy común de patrimonialización, aplicable a objetos de valor social o grupal –al patrimonio *no modesto*– y constituye una de las pocas reflexiones que introduce un elemento dinámico en las taxonomías de los objetos de Restauración.

1.7. Otros conceptos de interés

1.7.1. La conservación informacional

En ocasiones, el concepto de Restauración también se aplica a operaciones de conservación de ciertos objetos de valor documental no his-

toriográfico. Es el caso, por ejemplo, de la conservación de escrituras de propiedad, de registros comerciales, de fichas policiales, de información fiscal, de expedientes académicos, etc. Lo que tienen de valioso estos objetos no es principalmente su valor simbólico, o el valor historiográfico del propio objeto, sino la información que fue *registrada* sobre ellos: no la información que podría extraerse mediante métodos sofisticados de análisis material, sino la información que fue intencionadamente fijada en estos soportes y que es recuperable en condiciones normales de observación o mediante los instrumentos de lectura originalmente previstos para ello. Esta información se conserva generalmente por su utilidad para entidades diversas (bibliotecas, hemerotecas, departamentos administrativos, empresas, etc.). En estos casos hay un deseo de conservación de la información contenida en el objeto más que del objeto mismo.

1.7.2. Identidad entre conservación y conservación informacional

Los objetos de este tipo de conservación son distintos de los anteriores. Se podrían denominar *objetos de conservación informacional*: sobre ellos no pesa lo que Michael Petzet ha llamado *fetichismo material* y que Stovel (1996) ha descrito como “reverencia hacia el objeto como el único transmisor legítimo del valor patrimonial”. Si el objeto carece de valor simbólico relevante, y lo importante es la información que soporta, entonces el objeto en sí es sacrificable en tanto se conserve su información. Por supuesto, los objetos pueden contener muchos tipos de información. Los expertos pueden extraer información de casi cualquier objeto que a las personas no entrenadas resultaría completamente inaccesible, y tienden a defender la conservación sistemática de los propios objetos y no sólo de la información intencionadamente registrada en él. Este punto de vista es el expresado, por ejemplo, en la “Declaración de la MLA sobre la significación de las fuentes primarias” (MLA, 1995) o por Ballart, quien esgrime argumentos informacionales, numéricos, económicos, estéticos e históricos en defensa de la conservación objetual:

[...] la totalidad de la información sólo puede residir en la obra original. [...] El argumento de que la información cultural que contienen los objetos se puede almacenar en disquete u otros soportes tecnológicos es una falacia, ya que nunca podremos prescindir del objeto auténtico. [...] no se puede separar la información de su soporte real [...] El objeto original y auténtico tiene este valor añadido de obra única. [...] La destrucción del objeto; es una pérdida irreparable; es una pérdida económica, por el valor de cambio del objeto, una pérdida estética, por la destrucción de unos valores formales originales, y una pérdida histórica, por la destrucción del signo (Ballart, 1997).

Puesto que los métodos de obtención de la información están en continuo desarrollo, la capacidad para obtener información que hoy es inalcanzable es una posibilidad real para cualquier objeto: cualquier objeto contiene información, incluso aunque hoy no se pueda extraer (Orna *et al.*, 1994). En este sentido, cualquier clase de conservación podría entenderse como propiamente *informativa*, porque su aplicación permite conservar la totalidad de la información contenida en el objeto.

Por otro lado, hay puntos de similitud entre la Restauración y la conservación informativa, que en ciertas ocasiones han llevado a su identificación. Se pueden resumir en dos apartados:

- a) *Identidad objetual*. Las fronteras entre los objetos de Restauración y los objetos de conservación informativa son borrosas. En ocasiones los objetos de restauración informativa están también teñidos de valor simbólico altocultural o identitario, o tienen valor historiográfico.
- b) *Identidad operativa*. El desarrollo y generalización de nuevos soportes de la información ha permitido la aparición de sistemas viables de conservación informativa que no requieren la conservación del objeto: se puede, por ejemplo, digitalizar un documento y conservarlo en forma *virtual* en discos duros, discos compactos, *streamers*, etc. Pero a veces, la opción más práctica para la conservación informativa es, precisamente, conservar el objeto mismo; por mucho tiempo, la restauración

informativa ha sido primordialmente competencia del restaurador *tradicional* (es decir, del restaurador de objetos). Esta situación, que todavía se produce en buena medida, hace que en la práctica no se diferencie entre uno y otro tipo de actividad restauradora. *Sensu contrario*, las técnicas de conservación informativa también se han revelado útiles en el caso de documentos de valor historiográfico: no es rara la sustitución de objetos en estado de peligro por réplicas, como las estatuas de la catedral de Burgos, la réplica de la cueva de Altamira, o la mucho más frecuente digitalización de documentos conservados en archivos históricos: si el usuario no necesita manipular el original, su deterioro potencial se reduce de forma importante. Por ello, en ocasiones la conservación informativa puede ser también una herramienta de conservación del objeto simbólico o etnohistoriográfico.

1.7.3. Diferencias entre conservación y conservación informativa

La *conservación informativa* a la que aquí se alude, sin embargo, no está interesada en conservar *cualquier* información contenida en el objeto, sino tan sólo *aquella información que fue deliberadamente registrada sobre él*. Puesto que este tipo de objetos no son destacadamente simbólicos, y su utilidad es más estadística o burocrática que simbólica, esta actividad no coincide exactamente con el concepto general de *conservación*. Las operaciones de conservación informativa no pueden entenderse como operaciones de Restauración en el mismo sentido en que lo es, por ejemplo, la Restauración de un grabado de Piranesi o del Palacio Real de Madrid. Fotografiar, fotocopiar, microfilmear o escanear un documento no equivale a conservarlo o restaurarlo, del mismo modo que fotografiar la *Venus del Espejo* no constituye una operación de Restauración. Igualmente, cuando se habla de *conservar* objetos como cintas de vídeo, o CD-ROM, normalmente se habla de duplicarlos, o de transportar la información a otro medio, prescindiendo de la cinta o el CD-ROM: algo que evidentemente no es *conservar* la cinta de vídeo o el CD-ROM, sino su contenido. Conservar la informa-

ción *in abstracto*, como hacían los personajes de Bradbury en *Fahrenheit 451*, no es propiamente Restauración. Para que lo fuera, deberían conservarse los objetos (en este caso, los libros o los manuscritos), y no sólo su información. Duplicar, reproducir (y más adelante reproducir las reproducciones) textos, imágenes o grabaciones sonoras y video-gráficas no es lo que se entiende comúnmente como Restauración, sino conservación informacional. La noción de *conservación informacional*, en definitiva, está más próxima al concepto de Restauración cuanto más indispensable sea conservar el objeto y no sólo su información. Los restauradores restauran objetos.

1.7.4. El estado de riesgo

Hay además un rasgo que caracteriza a todos los objetos restaurados, y que por obvio puede pasar desapercibido. Todos los objetos que se restauran están en peligro de desaparición o de alteración significativa, o han sufrido ya esa alteración. Por supuesto, desde un punto de vista técnico podría discutirse la oportunidad o necesidad de muchos trabajos de Restauración que se realizan habitualmente, pero esto no es importante aquí. Basta con que el o los responsables (que pueden estar o no estar técnicamente preparados) tengan la percepción de que los objetos están en peligro o de que ya han sufrido las consecuencias de ese peligro.

Cuando se habla de daño es necesario tener presente que lo que se entiende por alteración (o daño, o deterioro, o degradación, etc.) es convencionalmente decidido por cada grupo, por cada persona, por cada especialista, por cada decididor (cfr. §2.3). La alteración más importante es la que afecta a la capacidad simbólica o comunicativa del objeto, modificándola de forma intelectual o estéticamente desagradable. Podría hablarse de *deterioro simbólico* o de *alteración significativa*.

Por otro lado, la escasez o excepcionalidad de un objeto es un factor crucial a la hora de evaluar el riesgo a que está sometido. Un objeto único, o mejor, un objeto insustituible (porque todos los objetos son únicos en un sentido u otro) no puede ser repuesto, y su alteración

tendrá consecuencias más graves que en el caso de objetos sustituibles. La unicidad de un objeto, por lo tanto, es un rasgo que se puede interpretar como factor de riesgo. De hecho, no se conservan los *tipos* —en el sentido establecido por Wolterstorff (1980) o Wollheim (1972)— a través de uno de sus ejemplares, sino ejemplares concretos, objetos individuales, *particulares*:

¿Qué es un tipo?

Podríamos empezar contrastando un tipo con las cosas que no es [...] De un modo más patente podríamos contrastar un tipo con un particular: esto lo daré como hecho. Luego podríamos contrastarlo con otras formas distintas de no-particulares: con una clase (de la que decimos que tiene miembros) y con un universal (del que decimos que tiene concreciones). Un ejemplo de clase sería la clase de las cosas rojas; un ejemplo de universal sería lo rojo, y unos ejemplos de tipo serían la palabra 'rojo' y la Bandera Roja —en donde esta última expresión no significa este o aquel trozo de material guardado en un armario o sacado de él y ondeando en un mástil, sino la bandera de la revolución, levantada por primera vez en 1830 y a la que muchos seguirían voluntariamente hasta la muerte (Wollheim, 1972).

1.7.5. Función expresiva de la Restauración

La historia humana está plagada de destrucción. Los bienes culturales, por el hecho de serlo, pueden convertirse tanto en objetos de Restauración como en objetos de destrucción igualmente deliberada. Existen ejemplos en ambos sentidos, desgraciadamente próximos en el tiempo y en el espacio. En la década de los años noventa del siglo XX, por ejemplo, la descomposición de Yugoslavia se transformó en una serie de guerras abiertas y enconadas entre los diferentes grupos culturales y nacionales que habían compuesto ese estado. En 1999, tras las masacres cometidas por los serbios en Kosovo, las tropas de la OTAN ocuparon el territorio con la misión de evitar que se produjeran nuevas atrocidades, estableciendo una especie de protectorado internacional sobre la zona. Sin embargo, la actuación serbia había generado entre

los kosovares un resentimiento difícil de contener, por lo que el clima de violencia y odio no logró erradicarse completamente. Ese odio profundo, visceral, ardiente, se manifestó de muy diversas formas; una de las más notables fue la destrucción de las iglesias ortodoxas, que antes frecuentaba la población serbia. En los dos meses siguientes a la llegada de las tropas internacionales, cerca de cuarenta iglesias y monasterios de esta confesión fueron destruidos por grupos albano-kosovares.

Si se piensa en los abusos, en las crueldades, en las matanzas perpetradas por los serbios, es fácil entender estos actos de destrucción. Pero esos edificios no eran útiles desde un punto de vista material. Los templos no eran objetivos estratégicos militares o económicos, no servían para abrir un corredor de escape o para tomar una ciudad, no facilitaron el avance de una columna de carros blindados, ni permitieron ubicar un nido de ametralladoras. Probablemente, quienes desarrollaron toda esta destrucción no pretendían sino hacer patente su amenazante rechazo hacia unas creencias o, mejor, hacia los propios creyentes, que para ellos estaban representados en esos muros, techos y cúpulas —en esas piedras y sillares—. Esta destrucción fue por lo tanto simbólica, comunicativa, expresiva. Se destruyeron los símbolos de aquello que se odiaba para manifestar ese odio.

Simétricamente, al conservar y restaurar los símbolos de aquello que se aprecia se pone de manifiesto ese aprecio. La Restauración, por lo tanto, cumple también una función expresiva: está “cargada de significado”, para emplear la expresión de Jiménez (1998), es una actividad *performativa*, para emplear la expresión que Morente (2000) toma libremente de Austin:

[...] la práctica tradicional de conservar —de preservar los componentes materiales de un objeto del patrimonio— de hecho interpreta activamente e incrementa el valor de un objeto (Avrami *et al.*, 2000).

Por su propia naturaleza comunicativa, esta función no puede ser reconocida por las teorías *objetivistas*, es decir, aquellas que conciben la restauración como un trabajo científico de revelación de verdades materiales y objetivas. Pero la Restauración, la propia actividad res-

tauratoria, inevitablemente expresa en mayor o menor medida el aprecio hacia aquello que el objeto representa; y ésta es una de las razones, tan legítima como cualquier otra, por la que se conservan y restauran objetos.

1.8. Conclusiones

En definitiva, la Restauración se ocupa de los objetos que mejor simbolizan (describen, representan, caracterizan) una cultura, una identidad, unos sentimientos personales o colectivos. No hay rasgos materiales comunes inherentes a los objetos de Restauración; lo que tienen en común es:

1. Lo que *los sujetos* proyectan sobre ellos: su valor simbólico —un valor simbólico que habitualmente es distinto del que el objeto poseía en el momento en el que fue producido—; esta simbolicidad puede ser tipo social (S_s) y/o personal (S_p).
2. Su valor historiográfico (V_h).

Las posibilidades de que un objeto sea considerado como “patrimonio”, “bien cultural”, “bien histórico”, o, más simplemente, como *objeto de Restauración*, son proporcionales a la suma de estos valores:

$$(S_p + S_s + V_h)$$

Para llegar a ser realmente objetos de un tratamiento de Restauración debe además existir un daño real (D_r) o potencial (D_p), daño que la Restauración pueda contribuir a paliar.

Lo que podría denominarse *umbral de restaurabilidad* de un objeto (R_u) podría expresarse mediante esta fórmula:

$$R_u = (S_p + S_s + V_h) \cdot D_{p/r}$$

porque en teoría el objeto restaurado debe estar sujeto a cierto deterioro real o potencial.

Por lo tanto, las actividades de la Restauración se pueden definir de la manera siguiente:

- a) La *preservación*, o *conservación ambiental o periférica*, es el conjunto de actividades destinadas a garantizar la pervivencia de los objetos simbólicos e historiográficos actuando sobre las circunstancias ambientales en las que se conservan.
- b) La *conservación*, o *conservación directa*, es el conjunto de actividades materiales (de procesos técnicos, si se quiere) destinados a garantizar la pervivencia de los objetos simbólicos e historiográficos, actuando directamente sobre los materiales que los componen sin alterar su capacidad simbólica.
- c) La *restauración* es el conjunto de actividades materiales, o de procesos técnicos, destinados a mejorar la eficacia simbólica e historiográfica de los objetos de Restauración actuando sobre los materiales que los componen.

Estas definiciones describen el criterio lógico detrás del uso habitual de los conceptos. En efecto, restauración y conservación son actividades que en la práctica se distinguen porque una produce resultados perceptibles y la otra no. Cuando se conserva habitualmente se restauran ciertos rasgos de los objetos, pero sólo se conceptúa como restauración el proceso que afecta a los rasgos *perceptibles* del objeto. Esto ocurre porque, de hecho, lo que fundamentalmente se restaura cuando se restaura un bien no es el bien en sí, sino su valor simbólico, su capacidad para funcionar como símbolo, y esta capacidad depende esencialmente de sus rasgos perceptibles.

La práctica de la conservación informacional no responde a los mismos fundamentos teóricos que la Restauración, aunque existan razones para su identificación profesional. No es Restauración en el sentido en el que normalmente se entiende la actividad.

Estas definiciones y clasificaciones son esencialmente *indiciarias* o *sintomáticas* en el sentido en que Nelson Goodman ha empleado estos términos (Goodman, 1976 y 1990): como una serie de condiciones que tienden a darse en el concepto definido y cuya importancia relativa es necesario valorar, como factores cuya ocurrencia hace

más probable la identificación del concepto por parte de los sujetos. No es posible establecer un criterio preciso, inequívoco, científicamente verificable, sobre qué es exactamente eso que llamamos Restauración. La Restauración, como tantos otros conceptos, tiene unos límites borrosos, y su identificación se basa muchas veces en la formación del sujeto, es decir, en circunstancias subjetivas. La teoría contemporánea de la Restauración contribuye a explorar esos límites, cartografiándolos e indicando dónde están y cuánto tienen de borrosos. Es ésta la forma más veraz de hacerlos patentes. Paradójicamente, sería una imprecisión pretender convertirlos en completamente precisos. Pero al menos se pueden hacer más comprensibles al revelar un patrón lógico tras ellos.

La crítica de los conceptos clásicos

La 'autenticidad' cultural o artística tiene que ver tanto con un presente inventivo como con un pasado, con su manifestación material, su conservación o su resurrección.

(J. Clifford)

2.1. El concepto de autenticidad

2.1.1. Restauración y verdad

El caballero de la mano en el pecho es uno de los cuadros más conocidos de toda la obra de El Greco y puede considerarse una de las piezas de referencia del Museo del Prado: desde antiguo, la expresión noble y melancólica del retratado, su gesto artificioso, la densa sobriedad de esta pintura, han sido reproducidas una y otra vez en catálogos, diapositivas, reportajes televisivos, etc., y han pasado a formar parte del imaginario de muchas personas. En octubre de 1996 la pintura fue retirada de las galerías del museo y entró en su taller de restauración. Cuando regresó a las galerías, *El caballero...* mostraba un aspecto muy distin-

to al que tenía anteriormente: el cuadro había disminuido de tamaño; la silueta del caballero, antes invisible, era ahora claramente perceptible por el contraste entre el traje negro y el fondo, que antes era negro y ahora era gris; el color dorado de la empuñadura de la espada se había transformado en plateado; el tenue halo que rodeaba la cabeza del retratado había desaparecido, así como la firma que tenía la pintura. Inicialmente no se produjo ninguna reacción destacable, pero más adelante un grupo político opositor al gobierno criticó muy duramente la restauración. Los medios de comunicación se hicieron eco de esta crítica y la convirtieron en un asunto de interés estatal. En la primavera de 1999 la polémica sobre la restauración de *El caballero...* alcanzó su cenit, hasta producir lo que algún periodista calificó de *convulsión nacional*. En medio de todos los ataques, comentarios e intereses, el propio restaurador publicó un artículo en defensa de su actuación:

La restauración de una pintura no es una acción subjetiva y caprichosa del restaurador que modifica el cuadro a su gusto. Tampoco sirve la opinión estética y subjetiva de los que al ver el resultado dicen: 'Antes me gustaba más'.

Las obras de arte son como son, como las concibió su autor en un momento preciso de la Historia (Alonso, 1999).

Lo que estaba diciendo el restaurador, la razón que justificaba su actuación y el disgusto de tantas personas, es que la realidad es como es, y que el restaurador no puede cambiarla; que su trabajo atiende a la realidad objetiva de las propias obras y que ésta es independiente de su voluntad y de la de los espectadores; que el restaurador elimina lo falso y rescata lo auténtico: que es un operario de lo verdadero, un agente de la Verdad.

2.1.2. Los estados auténticos del objeto

Ésta es una idea muy común. Con frecuencia, las reflexiones sobre la Restauración hacen alusiones a valores como la *autenticidad* o la *realidad* del objeto restaurado, y, como el United Kingdom Institute for

Conservation, definen la Restauración como "los medios por los cuales se preserva la auténtica naturaleza de un objeto" (Keene, 1996), o sostienen que "restaurar significa preservar la verdadera naturaleza de los objetos" (Fernández-Bolaños, 1988). De forma más o menos explícita la Restauración se presenta como la actividad encargada de garantizar que el objeto tratado se halle en su estado auténtico, real —en su *estado de verdad*—. Las teorías clásicas difieren en cuál es realmente ese estado, aunque su existencia es un presupuesto común a todas ellas (Muñoz Viñas, 1999). Las principales formas de pensamiento sobre esta cuestión se pueden resumir en cuatro categorías principales:

1. *Estado auténtico como estado original*, es decir, el que tenía el objeto en el momento de ser producido. Riegl (1999) lo ha descrito como

La rehabilitación del documento en su estado original de génesis,

mientras que otros restauradores, más modestamente, aspiran a

recuperar una apariencia lo más parecida posible a la que tenía la pintura cuando salió del caballete del artista (Staniforth, 2000).

2. *Estado auténtico como estado pristino*, es decir, el estado que el objeto debería tener, aunque de hecho no lo haya tenido nunca. Violette-le-Duc ha sido el más eximio representante de esta postura, que suele resumirse en una frase que ya se puede considerar célebre: "Restaurar un edificio no es mantenerlo, repararlo o rehacerlo, es restituirlo a un estado completo que quizás no haya existido nunca". Para González-Varas (1999) esto supone

la vuelta a un origen 'más puro' incluso del que fue el origen 'auténtico' de la obra de arte, esto es, no sólo recuperar la obra de arte *tal como fue* en su origen, cuando fue ideada y creada por sus artífices originales, sino *tal y como debería haber sido*, en cuanto obra de arte ideal y perfecta.

3. *Estado auténtico como estado pretendido por el autor.* Esta posición parecía clara a mediados del siglo pasado:

Se cree indiscutible [beyond dispute] que el objetivo de aquello a quienes se confía el cuidado de las pinturas es presentarlas de la forma más parecida posible a como el artista quiso que se vieran (McLaren y Werner, 1950).

4. *Estado auténtico como estado actual.* Esta idea subyace en buena parte de la teoría contemporánea de la Restauración. La postura antirrestauratoria de Ruskin constituye en cierto modo un precedente, pero ni la teoría contemporánea de la Restauración es antirrestauratoria, ni Ruskin aprobaría buena parte de los principios éticos que de ella se derivan.

Por otro lado, la autenticidad de cada estado se identifica directamente con otros factores:

1. Los *materiales* que componen el objeto: se asume que si esos materiales se sustituyen por otros, la autenticidad del objeto queda destruida o dañada. Numerosos ejemplos pueden ilustrar este punto de vista. El caso de la obra de Newman *Who is afraid of Red, Yellow and Blue III* puede considerarse uno de los más significativos. *Who is afraid of Red, Yellow and Blue* es una pintura de gran formato consistente en una gran superficie de color rojo con dos pequeñas bandas verticales de color azul en su lado izquierdo y amarillo en su lado derecho, que fue adquirida por el Museo Stedelijk de Amsterdam en 1969. En 1986, un desequilibrado agredió a la pintura con un cuchillo, produciéndole varios rasgados de importancia. El museo encargó su restauración a Daniel Goldreyer, un profesional de Nueva York que transportó la pintura hasta su propio taller, donde permaneció hasta que en agosto de 1991 la pintura fue devuelta al museo debidamente restaurada. Sin embargo, su trabajo despertó sospechas en medios especializados, que finalmente fueron confirmadas: el historiador Van de

Wetering denunció que el restaurador había pintado toda la superficie con un rodillo, ocultando las pinceladas de Newman, y los laboratorios judiciales holandeses, que gozan de amplia experiencia en el estudio de obras de arte, concluyeron que Goldreyer no había empleado pinturas al óleo, como había hecho Newman, sino pinturas alquídicas como las que normalmente se usan para pintar paredes, puertas o muebles. El hecho es que aunque la práctica totalidad de los espectadores sean incapaces de percibir la diferencia entre el óleo y la pintura alquídica, la difusión de esta historia ha hecho que la obra pase a ser considerada como “un ser querido que ha quedado inválido” —son palabras del propio director del museo—, o como “una curiosidad con un triste pasado” —como se afirmaba en el diario *NRC-Handelsblad* (Johnson, 1991).

2. Los *rasgos perceptibles* de los objetos. Esta idea está muy extendida y es hasta cierto punto obvia. Quizá sólo sea necesario señalar que su nivel de exigencia puede llevarse a distintos niveles, convencional o caprichosamente establecidos: se puede cambiar sustancialmente el color de un edificio y percibirlo como más auténtico; pero no se puede cambiar sustancialmente el color de una estatua de Canova, ni el de una pintura barroca; sin embargo, se puede alterar la textura de una pintura barroca alisándola y barnizándola intensivamente, pero no la textura de la estatua de Canova.
3. La *idea* que originó esos objetos. Aunque la mayor parte de los objetos se han producido como resultado de la interacción de las ideas de muchas personas (público, comitente, autoridades religiosas, autoridades políticas, autoridades económicas, etc.), la que suele identificarse como auténtica es la del artista o artesano que produjo materialmente el objeto, incluso aun cuando esto implique su destrucción:

Una comprensión básica de la intención del artista es fundamental para la conservación de todo el arte moderno y contemporáneo [...]. Dieter Roth fue consultado sobre su pintura, que estaba deteriorándose notablemente. Su respuesta fue que él esperaba

que su pintura se deteriorase, y que, aunque no debía favorecerse el deterioro, debía permitirse que ocurriese. Debía conservarse 'la idea y no el objeto' (Wharton *et al.*, 1995).

4. La *función* material de los objetos. Esta idea está especialmente extendida en el mundo de la restauración arquitectónica. Subyace, por ejemplo, en textos como el de Noguera (1996):

[La restauración] puede exigir la concurrencia de una materia diversa de la original pero no menos auténtica en el papel que desempeña;

o en el de González (1996):

La falsedad de un elemento (recuperado o conservado) no debe juzgarse [...] por la cronología de su materia, sino por su fidelidad (formal, espacial, mecánica) a la esencia originaria. Son más auténticos un muro de carga o una bóveda que trabajen tal y como fue previsto originariamente, aunque todos sus ladrillos, mampuestos o dovelas sean nuevos.

Todas estas concepciones son distintas entre sí, pero tienen algo en común: en todos los casos se asume la existencia de un estado *real*, *auténtico* de los objetos, y por ende la posibilidad de la existencia de estados *no reales* o falsos.

Sin embargo, el único concepto de verdad que puede ser considerado real e incontestablemente *verdadero* es el estado presente. Cualquiera otra definición del estado auténtico o, mejor, del estado *históricamente* auténtico de un objeto, coincidirá tan sólo con lo que una o varias personas opinen o imaginen que debería ser su estado real, su estado auténtico, su Estado de Verdad, su *protoestado*. Dependiendo de su distinta formación y de su distinto tipo y grado de relación con el objeto (profesional, sentimental, religioso, etc.), cada persona tendrá su *estado auténtico* preferido. Muchos ejemplos pueden ilustrar esta idea, que afecta en mayor o menor medida a la práctica totalidad de los objetos de restauración. En el Perú precolombino, por ejemplo, existía la costumbre ritual de reedificar en sucesivas capas muchas de

sus construcciones, especialmente los *huacas*, templos piramidales que aparecen en las culturas Chavín, Moche o Chimú. Estas construcciones estaban hechas en adobe, madera y caña (quincha), lo que propiciaba esta renovación —en ocasiones probablemente forzada por los frecuentes movimientos sísmicos—. Puestos en la situación de tener que restaurar un monumento de este tipo, formado por sucesivas superposiciones de materiales, cabría preguntarse: ¿en qué momento se puede hablar de obra auténtica, y por qué?

Otro caso significativo es la restauración del distrito de Place Royale, en Quebec, un proyecto que se gestó poco después de la "revolución silenciosa" de Quebec, a finales de la década de 1960, en un momento en el que existía un fuerte sentimiento independentista frente al resto de Canadá, predominantemente anglófono. La intención de esta restauración fue mostrar al espectador cómo era la ciudad justo antes de la batalla de las llanuras de Abraham, en 1759, cuando las fuerzas británicas vencieron a los franceses y conquistaron Quebec —esto es, en un momento previo a la dominación británica. El proyecto implicaba devolver a los edificios la apariencia que tuvieron a mediados del siglo XVIII, lo que supuso la eliminación de muchos añadidos del siglo XIX y posteriores. En algunos casos hubo que reconstruir estructuras completas de hormigón, sobre las que se aplicaron materiales de aspecto tradicional. La restauración levantó una fuerte polémica. En 1978 se celebró un simposio en el que se discutieron los principios que animaban la restauración de Place Royale. La restauración fue criticada porque estaba eliminando una parte del pasado —toda la etapa posterior a la guerra francobritánica—, que también formaba parte de la historia de la ciudad y de sus habitantes. Los responsables moderaron los planteamientos iniciales y el debate pasó a centrarse en la forma en la que debería completarse el proyecto:

[...] dada la pobre condición de los edificios restantes, detener el proyecto para ofrecer un testimonio de cómo era el barrio *antes* del proyecto de restauración parece inviable. Por lo tanto, ¿no deberían centrarse los trabajos de restauración en proporcionar una cierta armonía al conjunto? ¿O deberían los restauradores actuar guiados por el respeto hacia todos los vestigios de la evolución del

edificio? Cualquiera que sea el resultado, y a pesar de los muy criticados y ya anticuados criterios que han guiado la investigación, la concepción y la ejecución de los trabajos, es importante reconocer que en muchos sentidos la restauración de Place Royale es auténtica –un auténtico testimonio del deseo de un pueblo de reclamar y manifestar su propia identidad (Stovel, 1996).

El caso de Place Royale es muy interesante porque pone de relieve los problemas a los que puede conducir la idea de que la restauración devuelve a los objetos a su estado *auténtico*. También pone de relieve la importancia que los objetos de Restauración tienen como símbolos y la importancia que la Restauración misma tiene como expresión ideológica. Ahora, sin embargo, interesa destacar que en este caso, como en todos los demás, alguien ha escogido un estado de verdad frente a otros posibles, y que lo ha hecho por razones inherentes a los sujetos, a las personas –por razones subjetivas, por cuestiones que más abajo se denominarán *de gusto*, siguiendo el término empleado por Riegl (1999)–. Este tipo de elecciones no son excepcionales, y se hacen de forma rutinaria en los trabajos de Restauración. Están implícitas en operaciones tan frecuentes como el desbarnizado de una escultura policroma o la reintegración de faltantes en un lienzo, por los mismos motivos que Cazort (Bowen, 1994) ha señalado respecto a las operaciones de alisado de hojas de papel:

[...] con un soporte de papel, podemos asumir con seguridad que el papel estaba liso cuando el artista dibujó sobre él. Si se han producido arrugas y pliegues, ¿hasta qué punto lo alisamos? [...] Los restauradores, que a menudo trabajan para hacer que un objeto esté presentable para una exposición, podrían querer dejarlo verdaderamente presentable, y [...] podrían querer alisarlo. Los conservadores de museo podrían sentir que las arrugas son parte de la historia del objeto [...] o podrían pensar que los pliegues son una parte de su pasado que realmente nos dice algo.

En definitiva, el reconocimiento de que pueden existir varios *protoestados* (que dependen de quien lo establezca y de sus ideas particulares) es, o debería ser, una premisa fundamental en cualquier opera-

ción de Restauración. La creencia de que hay *un* estado de verdad más verdadero que otros, un estado superior a los demás, es una manifestación de soberbia intelectual o una falta de imaginación para pensar otras actitudes distintas de la propia –y supone confirmar algunas de las sospechas que Beck ha puesto de manifiesto:

[Los restauradores piensan:] ‘Todas las restauraciones anteriores estaban contaminadas por el gusto estético, y deben por lo tanto ser eliminadas. Mis intervenciones, por el contrario, no’ (Beck, 1994).

Por ello, una comprensión cabal de la actividad exige el reconocimiento de que la Restauración no es una actividad *neutra* o *transparente* para el objeto; por el contrario, siempre tiene un impacto sobre su evolución, e implica la realización de una serie de elecciones técnicas, pero también ideológicas. No existe la Restauración plenamente *objetiva*, pero si existiese, tampoco habría ninguna razón que la hiciera indefectiblemente mejor. Se restaura para las personas, no para los objetos; los objetos sirven a quienes los producen o los cuidan, y tienen los derechos que sus dueños o usuarios les conceden. No existen los *accountable objects* –no existe un objeto al que se deba rendir cuentas (Leigh *et al.*, 1994):

Los objetos, las colecciones, los edificios y los lugares llegan a ser reconocidos como ‘patrimonio’ a través de decisiones conscientes y valores tácitos de personas e instituciones concretas –y por esta razón están fuertemente marcadas por contextos y procesos sociales–. Por ello, el significado del patrimonio no puede ya ser entendido como algo inamovible, como las nociones tradicionales de valor intrínseco y autenticidad parecen sugerir (Avrami *et al.*, 2000).

2.1.3. Autenticidad y prejuicio

Las teorías clásicas de la restauración otorgan a la Restauración el objetivo de devolver los objetos a su estado auténtico. Si se acude a una gran

exposición sobre, por poner un ejemplo, Rembrandt, no resultará extraño oír frases similares a ésta: “estos trabajos de restauración nos han permitido recuperar el auténtico Rembrandt”. Pronunciar o aceptar esta frase implica aceptar que había un falso Rembrandt —o más precisamente, que existía un Rembrandt (de otra forma no sería *recuperable*) que se hallaba perdido por estar en un estado que no era el auténtico, implica aceptar que los objetos pueden encontrarse en estados de autenticidad y de falsedad, y tácitamente se da por sentado que el estado auténtico debe prevalecer, aun a costa de sacrificar el estado de falsedad, porque es una forma de respeto a la Verdad: un imperativo moral y ético.

Sin embargo, la idea de que los objetos pueden existir en un estado falso no es correcta. Todos los estados por los que atraviesa un objeto desde su creación son testimonios fiables y verdaderos de su historia. Considerar que uno de ellos es más verdadero, más auténtico que otros, no está objetivamente justificado. El *Discóbolo* de Mirón tal y como es conocido en la actualidad es el resultado de una intensa labor de restauración. ¿Cuál es el estado auténtico del *Discóbolo* de Mirón? Pensar que el estado auténtico es el estado anterior a los añadidos o, mejor, el que tenía cuando salió del taller de Mirón, no es justificable de forma objetiva. Aparentemente, podría afirmarse que el *Discóbolo* no tenía esos añadidos, y que por lo tanto el estado auténtico de la pintura es “sin añadidos”. Pero hablar del “*Discóbolo* de Mirón” es aplicar un prejuicio; es suponer que la escultura de la que se está hablando, que de hecho (en realidad, verdaderamente) ha sido realizada por varios autores —un escultor griego clásico y otros muy posteriores— es, tan sólo, obra del escultor griego. No existen razones *objetivas* que justifiquen esta suposición; apelaciones a conceptos como la “calidad artística” o la “importancia histórica” no pueden considerarse propiamente objetivas, porque no describen rasgos inherentes al objeto, sino interpretaciones desarrolladas por los sujetos observadores: constituyen criterios subjetivos o, si se quiere, *intersubjetivos* —la expresión está libremente adaptada de Walsh (1992) o Morris (1994), entre otros— porque son acordados entre-los-sujetos. Como recordaba Riegl,

es pura ilusión el que, en los casos de ‘rescate’ de maestros anteriores, reivindicamos para nosotros el papel de jueces más justos

de lo que lo fueron los contemporáneos de los maestros ‘incomprendidos’ (Riegl, 1999).

Así, la idea de que la verdad objetiva juega un papel en estas cuestiones, o la de que este tipo de decisiones son objetivamente justificables, son una ingenuidad. Pensar que Rembrandt es mejor que el pintor del XIX que hizo los repintes es una cuestión de gusto —por más que ese gusto esté muy extendido—. Se puede determinar por métodos más o menos discutibles la historia de un objeto, y es lícito tener preferencias personales por un estilo artístico u otro. Pero conceder a un momento de esa historia un grado de *autenticidad* superior a otro es incorrecto, y, por lo tanto, justificar la alteración de un objeto en aras de esa autenticidad también lo es: esa alteración se justifica porque el valor simbólico del objeto (en los sentidos establecidos en el capítulo anterior) se incrementa tras la intervención; apelar a la Verdad o a la Autenticidad es una forma de intentar convertir en objetivables, en indiscutibles, decisiones que son esencialmente subjetivas.

2.1.4. La autenticidad como tautología

En el sentido en el que se usa el concepto en Restauración, la autenticidad de un objeto no es un rasgo objetivo: de hecho, todos los objetos son auténticos, auténticos por el hecho de existir, tautológicamente auténticos. Lo que sí puede ser auténtico o falso es lo que los sujetos piensan sobre ellos, sus ideas, sus creencias, sus juicios: no los objetos, nunca los objetos, nunca la realidad —quizá no resulte trivial recordar que la realidad es, necesariamente y por definición, real—. Como dice Eco, cuando hablamos de objeto falso es porque se ha producido una “falsa identificación”, o un “malentendido perceptivo” (Eco, 2000). La idea de “falsa identificación” implica que “algo no es falso a causa de sus propiedades internas, sino en virtud de su *pretensión de identidad*”. En este contexto, *pretensión de identidad* es la manera en que un sujeto pretende identificar un objeto, y lo que Eco está diciendo es que ese objeto no es falso a causa de sus propiedades internas, sino porque alguien pretende identificarlo de una manera que otros pueden considerar incorrecta.

La noción de corriente de falsificación implica generalmente una intención *dolosa*. Pero la cuestión de si [el individuo] B, el autor de [el objeto falsificado] Ob, tiene intenciones dolosas es irrelevante (incluso cuando B es un autor humano). B sabe que Ob no es idéntico a [el objeto] Oa, y puede haberlo producido sin ninguna intención de engañar, como ejercicio o por broma, o también por casualidad. Debemos ocuparnos, más bien, de cualquier Pretendiente [(es decir, de cualquier sujeto que pretenda establecer un juicio sobre los objetos)] que declare que Oa idéntico a Ob (o sustituible), aunque naturalmente el Pretendiente puede coincidir con B.

De todas formas, ni siquiera el dolo del Pretendiente es indispensable, ya que éste puede creer honestamente en la identidad que afirma.

Por lo tanto, una falsificación es siempre tal sólo para un observador externo —el Juez—, que, sabiendo que Oa y Ob son dos objetos distintos, entiende que el Pretendiente, ya sea con malicia ya sea de buena fe, ha hecho una Falsa Identificación.

[...] Entonces algo no es falso a causa de sus propiedades internas, sino en virtud de su *pretensión de identidad* (Eco, 2000).

En otras palabras, no hay objetos intrínsecamente falsos, sino objetos mal identificados. Como escribió Wittgenstein “verdadero o falso es lo que los hombres dicen”, no los propios objetos: así, un billete falsificado o mal datado es un auténtico billete falsificado o mal datado, mientras que un billete auténtico es un auténtico billete auténtico, porque se dice que algo es auténtico cuando se puede identificar con lo que se cree que debería ser identificado. Por ejemplo, teniendo ante sí una reproducción de un grabado al buril coloreado, un espectador dirá que es un objeto falso sólo si antes de reconocerla como reproducción alguien (quizá él mismo) creyó con firmeza que se trataba de un buril iluminado, y dirá que es auténtico si desde el primer momento pensó que era una reproducción: de hecho es una auténtica reproducción en genuina cuatricromía. Otro ejemplo, más insigne: ¿es *El hombre del*

casco de oro un falso Rembrandt? No, ahora no, ya no. Lo fue, pero hace tiempo que se acepta que no fue pintado por Rembrandt; durante mucho tiempo fue una de las más logradas pinturas de Rembrandt; después, algunos investigadores argumentaron de forma convincente que su autor no había sido Rembrandt, y durante un tiempo fue un falso Rembrandt; y ahora, unos años después, es una auténtica y bellísima pintura anónima.

En esta discusión, la costumbre, el prejuicio y el lenguaje entorpecen la reflexión: hablar de “auténtico Rembrandt” no es lo mismo que hablar de “auténtica pintura” o “auténtico objeto”. Se puede discutir la autoría de un objeto, o su historia, pero no se puede discutir el hecho de que ese objeto es auténtico y real. No es la investigación histórica lo que se discute aquí, sino la existencia de objetos en estados de falsedad y, por lo tanto, la validez de este criterio para legitimar objetivamente su modificación. Aunque una pintura sea un falso Rembrandt, sigue siendo una auténtica pintura. Si se habla de recuperar el auténtico Rembrandt subyacente en un lienzo repintado, también se habla implícitamente de eliminar los auténticos repintes que cubren la pintura de Rembrandt, aunque ambas pinturas son igualmente auténticas; la autenticidad de una u otra no es un criterio objetivo que permita la eliminación de ninguna de ellas. Lo que en realidad legitima esa eliminación es que el valor simbólico (o *artístico*, o *cultural*) resultante de la operación es superior al inicial —o que algunos sujetos conceden mayor valor historiográfico a un documento sobre el arte de Rembrandt que a otro sobre el arte, el gusto y las técnicas pictóricas del siglo XIX.

En resumen, cuando se dice que “hay que recuperar el auténtico Rembrandt” para justificar un trabajo de restauración, se está diciendo también que hay un Rembrandt en un estado que no es el auténtico, que es falso y que está justificado recuperar lo auténtico a costa de sacrificar lo falso. Pero en realidad es el restaurador (o el experto, el comitente, o el político, o el decididor en cada caso) quien elige qué estado de entre los muchos que el objeto ha atravesado desde su creación es más auténtico y quien decide que vale la pena sacrificar uno u otro. El artículo del restaurador de *El caballero de la mano en el pecho* citado anteriormente constituye un excelente ejemplo de todo ello y de cómo la realidad se distorsiona de forma inconsciente para adap-

tarla a lo que creemos que debería ser. Así, este autor ha podido escribir que las obras de arte son al mismo tiempo “como son” y “como las concibió su autor” sin provocar inmediato desacuerdo en los lectores. Pero ¿cómo es posible aceptar que en una misma frase se afirme que las obras de arte son a la vez *como son* y *como su autor las concibió*? Es obvio que hoy día la mayor parte de las obras de arte son algo distinto de lo que su autor concibió, tanto a nivel material (los materiales evolucionan y se alteran) como a nivel conceptual (muchas *obras de arte* ni siquiera fueron primordialmente concebidas como *obras de arte*, sino como objetos de culto, de exaltación personal, de transmisión ideológica, etc.). Dicho de otra forma, las obras de arte son como son ahora, aunque en algún momento *fueron* como las concibió su autor. Hablando con rigor, esta frase sólo podría haberse formulado así: “las obras de arte son como son, pero *en mi opinión deberían ser* como las concibió su autor”. De forma inconsciente se convierte en rasgo objetivo un juicio subjetivo.

2.2. El concepto de objetividad

2.2.1. El gusto en Restauración

La Restauración es una actividad basada en el *gusto* de cada momento o de cada persona. El gusto influye sobre los criterios de Restauración empleados en cada caso de tres maneras distintas:

1. Contribuyendo a la priorización de la Restauración de unos objetos sobre otros.
2. Haciendo prevalecer un *estado de verdad* sobre otros.
3. Recreando ese estado de una forma u otra.

La catedral de Valencia, por ejemplo, fue construida en su mayor parte en estilo gótico mediterráneo y objeto de una profunda y espléndida reforma en estilo neoclásico. En los años setenta del siglo XX se decidió su Restauración (un primer acto de gusto, porque esa decisión implicaba la no-Restauración de otros edificios y objetos). La restauración

planteó un dilema: se podía conservar el interior neoclásico o intentar recuperar el gótico original. En la historia de Valencia, sin embargo, el siglo XV representó un momento de esplendor, y en la década de 1970 el gótico era considerado como una especie de “estilo nacional” que simbolizaba un brillante pasado, por lo que finalmente se optó por eliminar el interior neoclásico. Los revoques, los dorados, las pinturas, los pilares, fueron picados (esta decisión fue un segundo acto de gusto) hasta alcanzar el núcleo de piedra gótico, un núcleo cuyo estado era poco *presentable* y que tuvo que ser adaptado a su nueva condición, confiriéndole unos acabados particulares que fueron elegidos entre varios posibles para producir un resultado final concreto (un tercer acto de gusto).

2.2.2. Rasgos del gusto en Restauración

Se pueden destacar cuatro rasgos del gusto tal y como se emplea para enjuiciar trabajos de Restauración:

- a) *Inercia icónica*. El espectador debe poder reconocer el objeto tal y como está acostumbrado a hacerlo; si cambian aspectos relevantes de su apariencia, entonces su eficacia simbólica disminuye hasta que se produce la reeducación de los espectadores: los templos griegos no se repintan, aunque se sabe que originalmente tenían vivos colores, y tampoco resultaría aceptable estucar la esfinge de Gizeh.
- b) *Prejuicio histórico*. El objeto debe adaptarse a lo que el espectador presupone. Por ejemplo, un objeto medieval debe parecer medieval a quien lo contempla, independientemente de que su idea al respecto se base en películas de cine, en novelas de Sir Walter Scott, en *cómics* de Foster o en detenidos y rigurosos estudios históricos; y para criticar una restauración (en concreto la de la pintura de El Greco *Fábula*) se pueden encontrar argumentos como los siguientes: “Los colores han cambiado —son ahora más apastelados y brillantes [...]—. Los logrados claroscuros de El Greco han desaparecido. Ahora todo es luz [...] *Fábula* parece ahora más propia de un expresionista como Kandinsky

que del maestro cretense” (Pascual, 1999). Lo significativo aquí es el empleo de argumentos exclusivamente subjetivos, basados en el gusto estético de una persona (han desaparecido “logrados” claroscuros, los colores son “apastelados”) o en su idea sobre cómo *debería* ser una auténtica pintura de El Greco (la pintura “parece ahora más propia de un expresionista”: el crítico, que aquí es la representación del experto, sabe, o cree saber, cómo *deben ser* las pinturas de El Greco). Una operación de restauración cuyo resultado se desvíe de este prejuicio será criticable por esto mismo, de la misma manera que hay zonas de viviendas altamente representativas de la arquitectura norteamericana de mediados del siglo pasado que nunca llegarán a formar parte del Registro Nacional estadounidense porque su arquitectura “no obedece a ninguno de los estilos reconocidos” (Longstreeth, 1995).

- c) *Fetichismo material*. En occidente, la potencia simbólica del objeto depende en buena medida de que el espectador crea que se han conservado los materiales *originales*. Una copia, aunque sea indiscernible por el espectador, no posee la misma capacidad simbólica que el objeto original si el espectador es consciente de no estar ante la materia *original* (cfr. Stovel, 1996). Esta concepción es arbitraria, como demuestra la comparación con otras culturas que no comparten “la manía occidental de entender como patrimonio a los objetos materiales” (Lowenthal, 1996). Así, por ejemplo, en Corea se respetan y admiran las artes performativas y las habilidades manuales y orales y no los objetos en sí, mientras que en Japón existen los Tesoros Culturales Vivientes, que son los artesanos que poseen y practican determinadas artesanías, se evitan los edificios antiguos (excepto las capillas sagradas), considerados como *furukusai*, es decir, “tan viejos que apestan”, y se sustituyen sin problemas las partes deterioradas.
- d) *Garantía de los sabedores*. El refrendo de los *expertos* tiene un peso importante sobre los usuarios del objeto, que puede contribuir a que se acepten modificaciones que de otra forma podrían considerarse rechazables. En la práctica, la efectividad de este refrendo no depende de su calidad científica o de su rigor, puesto que sólo un grupo muy restringido de especialistas puede real-

mente comprender y valorar los argumentos que se emplean en este tipo de discusiones, sino del prestigio del experto, de la intensidad de su difusión pública y del grado de unanimidad de las opiniones publicadas. Por ello, Jorgen Nordqvist ha definido al *buen restaurador* como “un restaurador que comunica y que se hace escuchar” (AA. VV., 1997), y por motivos similares, en la encuesta realizada por Stoner, la mayoría de restauradores echaron de menos en su formación habilidades “de gestión, incluyendo política y comunicación interpersonal” (Stoner, 2001). Lowenthal y Leigh *et al.* han destacado la importancia de estos mecanismos de autoridad:

La historia que consensuadamente recibimos no es completamente cierta, pero buena parte de ella es extremadamente segura y estable: ha pasado la prueba del tiempo y las vicisitudes producidas por puntos de vista opuestos. La encontramos creíble no porque nosotros mismos comprobemos las pruebas documentales, sino porque también hemos recibido la confianza en la reputación de aquellos que las han comprobado. La historia se verifica tanto por la confianza académica como por sus contenidos canónicos; ‘aceptamos considerar a otros –al menos a algunos– como transmisores de la verdad’ (Lowenthal, 1996);

La autoridad concedida a los profesionales que trabajan en el campo del patrimonio es considerable. Se les ha encargado el cuidado, la exhibición y la interpretación para el presente y para el futuro de los elementos del patrimonio, arriesgándose a recibir acusaciones de arrogancia e influencia excesiva sobre su público. [...]

La autoridad de aquellos que describen y analizan los objetos del patrimonio deriva de su especialización profesional, de su habilidad para contar historias convincentes. Las historias más convincentes en la actualidad son científicas y profesionales (Leigh *et al.*, 1994).

Sin embargo, la manera en que el gusto de cada momento influye sobre las restauraciones puede incluir aspectos más sutiles y pro-

fundos. Belk y Wallendorf, por ejemplo, han descrito la influencia del sexo del responsable sobre el desarrollo de las colecciones de distintos objetos (1994), y Marianne Stopp ha destacado el peso del eurocentrismo y del androcentrismo sobre la Restauración arqueológica en Canadá:

En la reconstrucción del patrimonio del este de Canadá se ha hecho evidente una preferencia por temas particulares. Estas preferencias no dependen necesariamente de elecciones colectivas conscientes, sino que representan gustos [*biases*] enraizados en las actitudes occidentales hacia otros grupos. [...] Muchos lugares restaurados, por ejemplo, reflejan una gran atención a logros político-militares, una consecuencia directa de la tradición occidental de escribir la historia como una serie de acontecimientos que se suceden como melodía y contrapunto. La conquista de nuevos territorios es otro tema fundamental de las muestras y exposiciones patrimoniales [...]. Bajo estos dos temas principales subyacen el gusto por un patrimonio androcéntricamente generado y activado. [...]

En el caso de los temas no militares, por ejemplo, hay una tendencia a restaurar las residencias de los ricos y poderosos, o a centrarse en objetos de innovación tecnológica, como la minería, los faros, o los ferrocarriles. Se ha hecho muy poca investigación en profundidad, y mucho menos esfuerzos de interpretación, en reconstruir las formas de vida de los trabajadores. [...]

Quizá el subtexto más sutil en todas las áreas de la industria cultural, tanto en exposiciones de tema histórico como en las de tema prehistórico, sea el androcentrismo. El énfasis en los subtextos que se centran en los roles y actividades masculinas superponen otro nivel de gusto [*bias*] a la validez y a la viabilidad educativa del esfuerzo interpretativo. La manera en la que se muestran los roles en la interpretación y presentación del pasado está en función directa de cómo se perciben en el presente. [...]

Cuando se representan actividades femeninas, a menudo en el contexto de reconstrucciones de poblados de colonos, éstas se representan como burguesas idealizadas haciendo pan cómodamente en la cocina con la que soñaría un coleccionista de objetos típicamente canadienses (Stopp, 1996).

En realidad, por *gusto* se entiende aquí algo que respondería mejor al concepto de *subjetividad*. Se habla no sólo del gusto estético, sino también de otras formas de querencias intelectuales: *gusta*, por ejemplo, que una pintura restaurada tenga un brillo homogéneo, preferiblemente satinado –como el que se produce barnizando mediante acrógrafo, por ejemplo; y gusta que el lienzo esté liso y terso; y que los colores sean intensos, como los de las fotografías; y que la superficie pictórica sea homogénea, como la de un póster. Y gusta creer (*saber*) que así era la pintura: que la pintura fue así en algún momento de su historia distinto del actual. Dicho de otra forma, gusta también que el objeto restaurado coincida con lo que se ha llamado *prejuicio histórico*, con el aspecto que se supone, se espera, se piensa que debió tener ese objeto en el pasado, aunque de hecho el conocimiento se base más en la imagen que de ese momento histórico han propagado los *mass media* que en estudios rigurosos. La influencia de los modernos medios de comunicación sobre las formas de ver, de percibir, de pensar y de imaginar ha sido muy destacada por diversos autores, como Beck:

Nadie, en ningún período histórico, puede pintar sin delatar su formación cultural. Los restauradores que trabajan hoy lo hacen saturados por el colorido post-impresionista y por las superficies planas del arte abstracto y postmoderno. Las pinturas que fueron concebidas para ser observadas en iglesias y capillas tenuemente alumbradas por las velas se restauran en estudios fuertemente iluminados y por restauradores cuyos ojos están acostumbrados a las imágenes que irradian su propia luz, como las del cine y la televisión. En gran medida, los historiadores y los restauradores han aprendido sus disciplinas contemplando brillantes diapositivas en aulas oscuras (Beck, 1994);

o como Walden:

[Si regresasen al presente] Tiziano y Leonardo [...] podrían no reconocer algunas de sus pinturas a primera vista. Y habiéndolas identificado, después de unas educadas preguntas podrían sentirse intrigados al principio, e indignados después. [...]

Y realmente, muchas de sus pinturas se han convertido en espectros: sombras bidimensionales de su anterior realidad, identificables en sus figuras pero que apenas poseen un débil eco de su estética original. En casos extremos pueden incluso tener más en común con las reproducciones que se venden en la tienda del museo que con el gran arte. El ojo perspicaz de los grandes maestros notaría misteriosas similitudes entre el estado actual de algunas de sus obras y los ideales de la fotografía.

La intensidad del color, la tersa superficie, la textura homogénea que han convertido a la cámara fotográfica en el eje alrededor del cual gira el arte del siglo XX, parecerían de algún modo haber afectado también al arte del pasado. Esta impresión no sería una mera ilusión, sino un hecho físico (Walden, 1985).

Tampoco es posible dejar de relacionar el *prejuicio histórico* con los *anhelos de impresiones* que ya a principios del siglo XX mencionaba Riegl (1999) como criterio de autenticidad ante ciertos monumentos:

Lo mismo se manifiesta en fenómenos como el que, por ejemplo, encontremos más auténticas y más acordes con nuestros anhelos de impresiones las ruinas de un castillo medieval que las de un palacio barroco.

Lowenthal (1985) ha resumido así esta cuestión:

[...] la Restauración misma revela que la permanencia es una ilusión. Cuantas más cosas restauramos, más conscientes somos de que esas cosas están siendo continuamente alteradas y reinterpretadas. Detenemos su desgaste pero sólo para transformarlas de otras maneras. Y los conocedores del pasado lo alteran tanto como los iconoclastas dedicados a su destrucción. [...] aunque la Restauración congela un pasado fijo y aislado, no puede evitar sacar a la luz un pasado que está siendo alterado para adecuarse a nuestras expectativas. Lo que se restaura, como lo que se recuerda, no es ni una verdad ni un vestigio estable [*stable likeness*] de una realidad pasada.

[...] las circunstancias actuales determinan qué y cómo reconstituimos.

Y concluye que “el pasado se usa mejor domesticándolo” (Lowenthal, 1985). En esa domesticación inevitable, el gusto juega un papel relevante. Dicho de forma aún más contundente y en palabras de Daniel Bluestone:

[La Restauración] es realmente tan creativa y expresiva de los valores culturales contemporáneos como la obra de un pintor (AA. VV., 1999)

—un punto de vista sustancial y formalmente similar al de Cosgrove:

[...] es difícil justificar un rol o responsabilidad determinada para la Restauración. Estos actos se convierten simplemente en nuevas intervenciones en el proceso vital de los objetos. Cualquier decisión para desplegar habilidades técnicas específicas para restaurar un objeto a su estado ‘original’, a un estado intermedio, o simplemente para evitar nuevos cambios, es sencillamente arbitraria y debería reconocerse como tal. La Restauración por lo tanto debería considerarse como una intervención creativa (Cosgrove, 1994).

Por ello, la Verdad objetiva no puede convertirse en el criterio primordial para un trabajo de Restauración. Aún a mediados del siglo XX Ruhemann (1968) se sorprendía de ello:

En 1956 fui a Guatemala en una misión de la UNESCO de tres meses, para enseñar a tres artesanos a restaurar pinturas. Las muchas pinturas religiosas de las encantadoras iglesias necesitaban cuidados con urgencia, aunque pocas eran de gran valor. Casi ninguna había sido restaurada o limpiada anteriormente, pero cuando llegó el momento de eliminar los barnices oscurecidos de algunas pinturas sagradas, dudé. Se me ocurrió que la población, la mayoría de la cual son Indios, descendientes de los mayas de hecho, podría... quedar sorprendidos si viesan que sus Santos, a los que siempre habían conocido con una tez tan oscura como la suya, se transformaban de repente en blancos europeos.

El caso es muy significativo, aunque no sea desde luego excepcional. En Europa la limpieza de ciertas imágenes religiosas ha estado tradicionalmente restringida; periódicamente se les añadían barnices tintados que con el tiempo se oscurecieron progresivamente hasta volverse completamente negros. En muchos casos, como en el de la Virgen Negra de Czestochova, en Polonia, o La “Moreneta” de Montserrat, en España, el deterioro de esos barnices ha pasado a convertirse en el principal rasgo de su eficacia simbólica (cfr., p. ej., Koller, 2000). Pero es curioso reparar en que la sorpresa de Ruhemann en 1956 es exactamente de la misma naturaleza que la que en 1999 provocaron en el restaurador de *El caballero de la mano en el pecho* las críticas a su trabajo: una sorpresa sincera e ingenua que se produce por creer que la Restauración debe buscar la Verdad, por pensar que la Restauración es una disciplina primordialmente científica, por asumir que es posible y deseable anteponer los criterios objetivos a los subjetivos, por anteponer los objetos a los sujetos que los usan y aprecian: por aplicar, en definitiva,

un celo puritano que rasga el velo de mentira y revela la verdad que hay detrás, incluso aunque la verdad sea un montón de fragmentos sin interés y la falsificación una construcción de valor histórico y estético (Jones, 1994).

Lo que interesa destacar aquí es que cualquiera que sea el momento de la historia del objeto que se escoja como estado de verdad, cualquiera que sea ese *protoestado* al que el restaurador pretende devolver el objeto restaurado, se está haciendo una elección cuyos condicionantes no se discuten ahora, pero que tiene inevitablemente un carácter convencional, subjetivo. Incluso aun suponiendo que existiesen los medios para alcanzar un conocimiento exacto del objeto en uno de sus múltiples estados evolutivos, la elección de uno en detrimento de otros es siempre resultado de preferencias subjetivas, coyunturales, fruto de un estado de opinión concreto. En este sentido, hablar de *Restauración objetiva* es una ilusión, un oximorón, una contradicción *in terminis*. Sólo hay una excepción posible, que consiste en optar por el único estado positiva e indiscutiblemente auténtico: el estado actual. Pero ésta no es la opción de la Restauración, sino de la conservación.

2.2.3. La ciencia como instrumento de decisiones subjetivas

En una restauración, las técnicas científicas de investigación permiten alcanzar un conocimiento más preciso de cómo era un objeto en un momento concreto de su evolución, pero es el restaurador, o los decididores por encima de él, quienes determinan el *protoestado*. Por ejemplo, la restauración de la catedral de Burgos ha podido hacerse con el apoyo de profundos estudios históricos y materiales; pero la decisión de limpiar la fachada de forma tan intensa como finalmente se hizo fue sin duda subjetiva. Y aunque sea posible demostrar científicamente que en la Capilla Brancacci Adán y Eva fueron repintados por alguien distinto de Masaccio, o que una parte del *Laocoonte* no es en absoluto helénica, preferir o no esos añadidos es también una decisión subjetiva. Igualmente, eliminar un barniz oxidado con la intención de reavivar los colores de una pintura es una decisión subjetiva, aunque se demuestre científicamente que ese barniz fue añadido después de su confección y que su color ha cambiado respecto al que tenía en el momento en el que fue aplicado. Y la decisión de blanquear el papel de un aguafuerte de Goya también es subjetiva: aunque se pudiera demostrar científicamente que ese papel era en origen más claro de lo que lo es ahora, también se podría demostrar científicamente que un papel de doscientos años no tiene el color que tenía recién fabricado —o que los barnices amarillean, o que la Capilla Brancacci fue repintada, o que el *Laocoonte* fue restaurado—. En todos los casos, la ciencia *informa*, pero en ningún caso *justifica* las decisiones que se toman en la selección de un *protoestado*. En una reunión del International Institute for Conservation se afirmó que las *razones* por las que se restaura y la *selección* de las cosas que se restauran “son decisiones culturales antes que decisiones técnicas” (AA. VV., 1997), pero en realidad también las decisiones sobre *cómo* restaurar una cosa son culturales antes que técnicas.

2.3. El concepto de deterioro

Los conceptos “daño” y “deterioro” son fundamentales en Restauración, porque de hecho justifican la propia existencia de la actividad. Son

ideas sencillas, y quizá se tienda a creer que son también objetivables, pero en este sentido sería un error grave identificar *alteración física* con *deterioro*. La alteración física es objetivable, pero el deterioro no lo es en absoluto. Lowenthal (1994) ha puesto de relieve cómo a lo largo de la historia las alteraciones de los objetos de Restauración han sido a menudo positivamente consideradas. Ciertamente así fue en el caso de muchos románticos, como Lord Elgin (que prefirió que las esculturas del Museo Británico que llevan su nombre no fuesen restauradas), Ruskin (para quien no existía ningún buen edificio que no fuese mejorado por los signos del envejecimiento, y ningún edificio era “tan feo” que las huellas de la antigüedad no lo hiciesen agradable), o Morris (para quien el desgaste natural de la superficie de un edificio era algo bello, y su pérdida “desastrosa”), pero también lo pueden ser en la actualidad —en este caso, para describirlas no se emplea el término *deterioro*, sino *pátina*.

Por otro lado, las alteraciones de un objeto pueden ser valoradas de forma muy diversa por distintos espectadores, incluso en un mismo momento histórico, como se puede observar en las muchas polémicas surgidas sobre la necesidad y desarrollo de trabajos de Restauración, o, de forma más llamativa si cabe, en la encuesta celebrada en 1992 sobre la Restauración de la estatua de Marco Aurelio en Roma, que reveló que los trabajadores manuales juzgaban su estado actual como *pobre*, mientras que los trabajadores de la información lo encontraban *maravilloso* (Michalski, 1994). En realidad, como ha establecido Staniforth (1994), una definición precisa de deterioro sólo puede incluir dos rasgos:

1. Es una alteración material del objeto.
2. Es una alteración que se valora negativamente.

El primer rasgo es objetivable; el segundo, subjetivo. De esta subjetividad surgen desacuerdos cruciales: ¿cuándo termina la *evolución natural* de un objeto o su significación histórica y cuándo comienza el deterioro? ¿Son los retoques de Volterra en la Sixtina una forma de deterioro o un signo del pensamiento prevalente en un importante momento de la historia de Europa? ¿Son los desperfectos de la *Última Cena* de Leonardo una forma de deterioro o una prueba del ansia de experi-

mentación que hizo grande a su autor? ¿Son los cambios de color producidos en los murales de Rothko para la Universidad de Harvard un deterioro o un signo de la actitud espiritual del artista, que le hacía preocuparse de los aspectos técnicos de su oficio? La frontera entre todos estos conceptos es borrosa, porque depende del observador, de su formación, de sus gustos, de sus costumbres, de su tipo y grado de *inercia icónica*. La complejidad de estos conceptos puede ser grande:

Los viejos defectos atestiguan el paso del tiempo. La secuencia del proceso podría por lo tanto funcionar así: el deterioro material causa defectos perceptibles, estos defectos son percibidos (neutrales), percibidos como enmascaradores de un todo más simple (negativos), reconocidos como una peculiaridad familiar (positivos, objeto auténtico), reconocidos como un tipo de defecto familiar (positivo, auténtica pátina), considerados en términos de conocimiento narrativo, y finalmente reconsiderados con valor ambivalente (deterioro *versus* pátina). Esto se repite cada vez que nos enfrentamos con el objeto, y siempre que mantengamos nuestros sentidos y narrativas abiertas, el *expediente* sobre cada objeto será cada vez más complejo (Michalski, 1994).

En resumen, y como ha indicado Ashley-Smith:

El entorno, el uso y los tratamientos de Restauración pueden producir alteraciones en los objetos. Producen alteraciones en su *estado*, que a su vez puede causar alteraciones en su *valor*. Estos cambios de estado se denominan pátina, restauración o deterioro, dependiendo de que el cambio sea deseable, deliberado o accidental. [...] nosotros definiríamos el daño como un cambio de estado que resulta en una pérdida de valor. O se podría ir un poco más allá y decir que el daño es algo que disminuye la posibilidad de uso o de uso potencial (Ashley-Smith, 1995).

2.4. La reversibilidad

Entre los principios que se consideran claves en la práctica contemporánea de la Restauración uno de los que más atención ha recibido es el

de la *reversibilidad*. Fernández Arenas (1996), por ejemplo, lo ha calificado como *fundamental*, y lo ha descrito así:

La reversibilidad de los materiales. Cualquier material añadido debe tener una cualidad: que pueda quitarse en un momento dado. Hay materiales, especialmente recientes, cuyo envejecimiento desconocemos y pueden ser funestos con el tiempo si hay que retirarlos por ser incompatibles con los propios de la obra restaurada. Además, pueden descubrirse materiales de restauración más adecuados que puedan sustituir en una próxima intervención a los anteriores (Fernández Arenas, 1996).

Esta expresión del principio es perfectamente representativa de una idea que aparece en muchos otros documentos, como en los códigos éticos de la sección arqueológica del Instituto Británico de Restauración (UKIC, 1990), de la Asociación Holandesa de Restauradores Profesionales (1992), de la Confederación Europea de Restauradores (1993) o del Instituto Americano de Restauración (AIC, 1994). En las teorías clásicas la reversibilidad es considerada un “principio básico” (Cordaro, 1994), un “dogma básico” (Oddy, 1999; Appelbaum, 1987) o incluso un “dogma sagrado” (Smith, 1999):

Los primeros cursos de Restauración de objetos de museos fueron formalmente establecidos en la London University, en la década de 1950, en el Institute of Archaeology para objetos arqueológicos y en Courtauld Institute of Art para objetos de bellas artes. Al menos en cuanto concierne a la Restauración arqueológica, uno de los principios básicos del curso era que cualquier material aplicado en un objeto debía ser reversible. [...]

Cuando yo empecé a trabajar en Restauración, en los años sesenta, se enfatizaba el uso de adhesivos y consolidantes fácilmente solubles, y las resinas epoxídicas y de poliéster eran contempladas sólo como un último recurso, aunque al menos podían ser reblandecidas con ciertos disolventes, por lo que la reversibilidad era al menos teóricamente posible. Éste era el único significado del concepto de reversibilidad en aquellos momentos: ¿puede retirarse un material que ha sido añadido a un objeto? (Oddy, 1999).

En 1966, refiriéndose a la Restauración del papel, Smith definió la reversibilidad como

la capacidad de un restaurador para retirar cualquier residuo introducido en el papel por un tratamiento de Restauración (Smith, 1988).

Esta acepción puede ser denominada *material*, porque enfatiza como requisito fundamental la posibilidad de eliminar totalmente los residuos físicos añadidos durante el proceso. Sin embargo, esta eliminación total es imposible. Cada vez que se barniza una pintura se está introduciendo un producto en las rugosidades de la película pictórica (e incluso en el interior de la propia película) cuya eliminación total es imposible, de la misma manera que es imposible la eliminación total de un consolidante en una talla de madera o una escultura de piedra. Y cada vez que se aplica un fungicida a cualquier objeto de Restauración se le está introduciendo un compuesto que contiene residuos, por ínfimos que éstos sean, de imposible remoción.

La aplicación práctica de esta idea es aún más difícil porque resulta dudoso que existan materiales intrínsecamente reversibles o irreversibles. Añadir a un retablo gótico un sistema de refuerzo construido en madera (o en una mezcla de resina epoxídica y fibra de carbono, o en poliéster y kevlar, o en cualquier material similar) durante su Restauración no resulta preocupante, aunque la madera es un material irreversible (como la resina epoxídica o el poliéster): no se puede alterar su estado y después recomponerla como si tal cosa. Lo que en realidad se espera es que esa madera o ese poliéster se puedan separar del retablo de manera sencilla y sin dañar la obra, pero eso es algo sustancialmente distinto de exigir que *el material* sea “reversible”.

Por el contrario, las circunstancias pueden llegar a ser determinantes en los juicios sobre este tema. Cuando un restaurador tiene que aplicar un material consolidante al interior de una hoja sobre la que hay un grabado de Dürero, puede aprovechar la capilaridad del papel y simplemente impregnarla con el material consolidante que decida. Por razones determinadas su ámbito de elección puede verse reducido a un éter de celulosa de baja viscosidad (carboximetilcelulosa de sodio, por

ejemplo) o un adhesivo soluble en xileno u otros disolventes similares, como el Paraloid B72; e independientemente de otros factores relevantes (tensión superficial, ángulo de contacto, estabilidad, índice de refracción, nocividad, etc.) la decisión final puede basarse en la reversibilidad del producto. Aparentemente, este criterio no podría ayudarle mucho, porque ambos materiales son considerados *reversibles* en el mundo de la Restauración, y así aparecen calificados en numerosos catálogos y memorias de trabajo. Pero él sabe, por algunos textos fiables y sobre todo por su propia experiencia, que el Paraloid B72 resultaría muy complicado de eliminar, y que si se decide hacerlo, pese a todos los esfuerzos, sólo podría retirar una parte del producto —según Plossi y Santucci (1969), exactamente el 69%—. Por el contrario, el éter de celulosa podría ser fácilmente eliminado sin riesgos para la obra. En esta situación, nada excepcional por otro lado, evaluar la reversibilidad de cada material exige tener presente factores externos. Afirmar que ambos son reversibles (como se ha dicho, ambos pasan por *reversibles* en el mundo de la Restauración) supone omitir buena parte de la información, porque es evidente que la reversibilidad de un material depende de muchas circunstancias ajenas a él, y en particular del objeto al que se aplica y del proceso de aplicación. Igualmente es lícito preguntarse qué sentido tiene aplicar un *material reversible* de forma que no sea posteriormente eliminable. Por ejemplo, y éste es sólo uno de los muchos posibles, los restauradores de pinturas al óleo con frecuencia aplican una pintura soluble en agua para realizar reintegraciones en zonas donde falta la pintura original. De hecho, esa pintura es reversible, y se puede eliminar de forma sencilla disolviéndola con agua. Pero si ese mismo material se emplea para reintegrar las zonas faltantes en un *gouache*, el resultado es que ese material ya no es reversible, porque si se intenta eliminar las zonas añadidas será prácticamente imposible no eliminar también una parte de la pintura original, igualmente soluble en agua. En definitiva, un mismo material, y un mismo procedimiento, pueden ser reversibles o irreversibles en función de las circunstancias.

Aún se podría ser más exacto, porque esperar que la reversibilidad de un material pueda definirse eficazmente en términos absolutos, como se hace cuando se afirma que un material es *reversible* o *irreversible*,

sible, es una simplificación excesiva. La reversibilidad se expresa mejor en términos de grado. La pregunta sobre la reversibilidad de un material, por tanto, debería ser planteada así: ¿qué grado de reversibilidad tiene este determinado material al ser aplicado mediante este determinado proceso en este determinado objeto? De hecho, creer en la existencia de un “material reversible”, sin más, es como creer en la existencia de un “tornillo adecuado”, sin más. Que un tornillo sea adecuado no depende de él mismo: ¿adecuado para qué? ¿En qué circunstancias? ¿Para qué roscas? Por este motivo no se puede creer que existan los materiales reversibles, ni tampoco los irreversibles: en determinadas circunstancias, incluso el cemento del teatro de Sagunto podría llegar a eliminarse mediante una maza y muchísimo esfuerzo. Lo que hay son materiales que, usados siguiendo la práctica general, resultan muy reversibles, bastante reversibles, poco reversibles, casi irreversibles, etc. —este calificativo exige casi sistemáticamente un adverbio—. Si se habla de materiales reversibles (sin más, sin indicar la circunstancia concreta) es por comodidad, porque hacerlo de otro modo resultaría largo, tedioso y poco práctico. Para poder interpretar el concepto correctamente hay que sobrentender que cuando se habla de “reversibilidad” en abstracto se habla de “reversibilidad en las circunstancias de aplicación más comunes” —y hay que tener presente que ese calificativo probablemente resulte inexacto en muchas ocasiones (Smith, 1999; Charteris, 1999).

Las definiciones de reversibilidad han evolucionado en respuesta a estas limitaciones. En 1988 Smith amplió su definición anterior hasta incluir explícitamente los *efectos* del tratamiento:

La reversibilidad es la capacidad de un restaurador para revertir, esto es, para retirar, cualquier residuo o efecto introducido en un objeto por un tratamiento de Restauración. Un restaurador necesita ser capaz de devolver los objetos a la apariencia y condición físico-química que existía justo antes del tratamiento (Smith, 1988).

Sin embargo, esta concepción *procesual* puede resultar excesivamente exigente. Aplicar sólo *procesos reversibles* (esto es, procesos cuyos

efectos puedan eliminarse completamente) excluye, por ejemplo, casi cualquier operación que implique la eliminación de elementos considerados indeseables —esto es, cualquier operación de limpieza en la práctica totalidad de sus muy variadas formas (y ésta es una operación que se realiza de forma sistemática en todos los campos de la conservación). De hecho, la pertinencia de este tipo de acciones ha sido puesta en cuestión por diversos autores (Oddy, 1999; Appelbaum, 1987), y muy especialmente en el campo de la Restauración arqueológica, donde los vestigios acumulados sobre el objeto estudiado pueden tener valor documental:

¿Qué representa [la suciedad superficial]? Puede haber sido depositada en cantidades desconocidas en momentos históricos desconocidos que pueden abarcar su uso y su enterramiento, su transporte, su almacenamiento, manipulación e incluso su exposición. La suciedad se ha convertido en una evidencia microscópica de la historia del objeto. [...]

La importancia del depósito con frecuencia depende de la naturaleza de su origen. La suciedad acumulada sobre el objeto durante sus etapas de uso primario o secundario es muy diferente de la suciedad depositada posteriormente a su excavación, pero después de dos siglos en un museo incluso la suciedad acumulada por su manipulación en una vitrina abierta tiene un significado.

¿Debe eliminarse la suciedad? ¿Puede tomarse una muestra para mantener una parte de su valor documental? [...] ¿Sería mejor eliminarla totalmente que arriesgarse a una interpretación errónea? (Jaeschke, 1996).

En realidad, como ha señalado Smith,

aunque legiones enteras de restauradores proclaman adherirse al principio de reversibilidad, todos los restauradores lo violan. *¡Los restauradores nunca han alcanzado, y nunca alcanzarán, la reversibilidad total!* (Smith, 1999).

La conciencia de estas limitaciones ha llevado a la introducción de conceptos paralelos, como el de *eliminabilidad* o *retratabilidad*, o a la

relajación explícita de los requisitos. La *eliminabilidad* [*removability*] ha sido propuesta por Charteris (1999) como un derivado de la reversibilidad. Consiste en la posibilidad de retirar los materiales aplicados, y en este sentido es similar a las antiguas definiciones materiales de reversibilidad. Para Charteris, este concepto tiene la ventaja de que *in situ* resulta más útil y más fácilmente comprobable que la reversibilidad (Charteris, 1999).

La *retratabilidad* fue introducida por Appelbaum en 1987:

La impregnación es un ejemplo de proceso que puede ser necesario, pero que es irreversible. Como cualquier tratamiento, la impregnación debe satisfacer los criterios de adecuación estética y compatibilidad física y química, pero si es irreversible una vez completado el tratamiento, también debe considerarse la reversibilidad durante el propio tratamiento. ¿Se pueden eliminar las salpicaduras o acumulaciones del líquido impregnante de la superficie de la pieza antes de que seque? ¿Qué puede hacerse en el curso del tratamiento para ajustar el brillo de la superficie? ¿Cuánto control hay sobre la apariencia de la pieza? ¿Qué ocurre si el tratamiento no se desarrolla exactamente como el restaurador había previsto?

Una pregunta igualmente importante es: ¿qué ocurrirá si la pieza necesita tratamiento de nuevo, particularmente si se vuelve a producir el mismo problema que necesitó solución anteriormente? ¿Puede repetirse el mismo tratamiento? ¿Puede aplicarse otro material sin quitar el primero? ¿Qué se puede hacer con los informes para que un futuro restaurador sepa lo que se hizo en un principio? Empezar un tratamiento reconocidamente irreversible no exime al restaurador de responsabilidades sobre el futuro del objeto, pero incrementa la importancia de un factor que, a falta de otro término más elegante, podríamos denominar 'retratabilidad'. La noción de retratabilidad es a menudo más útil para evaluar tratamientos que la idea misma de reversibilidad. Esto es particularmente cierto en el caso de impregnaciones de objetos deteriorados, dado que el tratamiento refuerza lo que queda del objeto pero no evita futuros deterioros del material original, y quizá no tarde en hacerse necesario un nuevo tratamiento (Appelbaum, 1987).

No obstante, como reconoce la autora, la retratabilidad es un concepto de utilidad parcial, porque la mayor parte de los procesos de Restauración no hacen imposible ulteriores tratamientos —la excepción más notable, citada por Appelbaum, son precisamente los procesos en los que se impregna un cuerpo poroso para su consolidación—. Sin embargo, puede ser útil para demostrar los problemas teóricos que conlleva la idea de reversibilidad y la necesidad de adaptación que exige por parte de quienes lo formulan e interpretan.

Esta necesidad de adaptación se ha manifestado también de forma explícita a través de la *relajación de los requisitos*. Oddy (1995) ha clasificado la Restauración en cuatro actividades básicas:

- a) limpieza
- b) estabilización
- c) reparación y
- d) restauración

y ha indicado que la exigencia de reversibilidad es mucho mayor en las etapas finales que en las iniciales. Esta relajación selectiva se ha producido *de facto* desde siempre:

Los actos de los restauradores, más que sus palabras, nos dicen que los criterios fundamentales a la hora de seleccionar entre varios tratamientos alternativos son:

- a) Mantener la legibilidad y la imagen creada por el artista original, y
- b) Asegurar que las alteraciones que los tratamientos causen, o puedan causar, sean las mínimas posibles (Smith, 1999).

En definitiva, para que pueda ser usada en Restauración de manera mínimamente eficaz, la idea de reversibilidad necesita ser pre-entendida y matizada de forma particular. Esta modificación del significado habitual de la expresión es una forma de responder a la realidad, y hasta cierto punto es una respuesta satisfactoria, pero no es adecuado ignorarla, y es necesario ser conscientes de que este principio no puede con-

siderarse absoluto. Si así fuera, seguramente resultaría totalmente paralizante: aplicada con rigor, la reversibilidad en Restauración es una “quimera” (Child, 1994), una idea “utópica” (Schinzel, 1999), una “calidad inalcanzable” (Jiménez, 1998), un “espectro” (Palazzi, 1999), un “mito” —aunque sea un *mito útil* (Melucco Vaccaro, 1996)—. Por lo tanto, los restauradores deben simplemente maximizar la relación entre efectos positivos y negativos de su intervención (Smith, 1999) y aceptar la irreversibilidad de muchos de los materiales y tratamientos empleados:

En lugar de buscar el Santo Grial de la reversibilidad, quizá deberíamos intentar cuantificar las consecuencias probables que a largo plazo pueda tener la irreversibilidad aceptada de un proceso o material de Restauración (Charteris, 1999).

2.5. La legibilidad

Los conceptos de *comprensión*, *lectura* y *legibilidad* de un objeto juegan un papel destacado en las teorías clásicas de la Restauración: para Bergeon (1997), por ejemplo, constituye una de las tres reglas que deben dirigir una restauración (las otras son la *estabilidad* y la *reversibilidad*), mientras que para Guillemard (1992) “la restauración tiene por objetivo hacer legibles las obras y ponerlas en valor”; en un sentido parecido, los estatutos de la ECCO (E.C.C.O., 1993) definen la restauración como aquellas actividades destinadas a “facilitar la comprensión” de los objetos restaurados, el ICOM como “la acción emprendida para hacer que un objeto dañado o deteriorado resulte comprensible” (Keene, 1996) y la Carta del Restauo de 1972 como “cualquier intervención destinada a mantener en funcionamiento, facilitar la lectura y a transmitir íntegramente al futuro” los objetos de Restauración.

2.5.1. La legibilidad como rasgo subjetivo

Leer algo consiste en interpretarlo correctamente, en traducir unos signos de acuerdo con unas reglas. Un lector lee un texto porque conoce

el significado de cada uno de los pequeños caracteres que se dibujan sobre el papel y el sonido al que está asociado cada una de estas letras. Hay un código convencional que ha aprendido, y que por ejemplo establece que e representa un sonido vocálico determinado, mientras que m corresponde a un sonido distinto, consonántico en concreto, que se articula cerrando los labios de una cierta forma. Puesto que sabe leer estos caracteres, puede pronunciar los sonidos a los que sustituyen. Como además conoce el lenguaje en el que está leyendo el texto, si pronuncia los sonidos, aunque sea mentalmente, éstos adquirirán un significado coherente. En resumen, aquello cuyo código se conoce es legible y aquello cuyo código no se conoce es ilegible. La legibilidad o ilegibilidad no dependen tan sólo de aquello que se pretende leer, sino también de la capacidad lectora del espectador. Así, para alguien que hubiese olvidado el código alfabético o idiomático la página que antes resultaba perfectamente legible se habría convertido en un galimatías incomprensible. Esa legibilidad se podría recuperar refrescando los conocimientos lingüísticos: asistiendo por ejemplo a unas clases de lectura o de idiomas. Para esa persona esas clases restituirían la legibilidad de ese objeto.

Las clases, sin embargo, no son una forma de restauración, ni los profesores de lectura son restauradores, por lo que las definiciones de Guillemard, de la Carta del 72 y todas las que se basan en el concepto de legibilidad u otros parecidos resultan, por lo menos, ambiguas. Aplicando esta idea a la obra de arte, enseñar iconografía tampoco es una forma de restauración, aunque de hecho contribuya a mejorar la legibilidad de la obra. En realidad, ninguna de estas formas de restitución, que podrían denominarse *formativas*, pueden ser consideradas como formas de restauración en el sentido común de esta expresión: la legibilidad a la que hacen referencia las teorías clásicas de la Restauración no puede ser la que depende de la capacidad lectora del sujeto.

2.5.2. La legibilidad como rasgo objetivo

Hay de hecho otras circunstancias en las que el propio objeto parece perder legibilidad: si, por ejemplo, una pintura de San Ireneo sufre un

incendio que afecta a la zona en la que aparece la antorcha que constituye su principal atributo, entonces ya no será posible identificarlo, incluso para el lector conocedor del código iconográfico. El deterioro físico del signo también parece afectar la *legibilidad* de la obra.

Sin embargo, esta idea es incorrecta: en realidad esa imagen deteriorada es también legible y transmite un mensaje determinado. Está diciendo, entre otras cosas, que ha sufrido un incendio en algún momento de su historia, quizá como consecuencia de algún acontecimiento histórico relevante. Si se eliminan los signos de ese incendio, probablemente hagamos posible una lectura, pero a costa de hacer imposible la otra. En definitiva, al restaurar una imagen se restituye parte de una legibilidad perdida, pero al tiempo se eliminan otras *legibilidades*. Se restituye una posibilidad de lectura en detrimento de otras. Una obra de arte, o mejor, un objeto de Restauración, es un palimpsesto: una sucesión de textos que se suceden sobreponiéndose mutuamente. Cuando se restaura, se elige uno de esos textos sobre los demás. No se restituye la legibilidad del objeto, se privilegia una de sus posibles lecturas en detrimento de otras.

2.6. La universalidad del patrimonio

El concepto de “patrimonio de la humanidad” proviene directamente de las ideas ilustradas y altoculturales de pensadores como Von Humboldt. La concepción antropológica, grupal, identitaria, *nacionalista* de la cultura propugnada por los románticos alemanes se basaba en la idea de que los grupos nacionales se identifican porque poseen una misma cultura intrínsecamente distinta a la de los otros grupos. Herder, por ejemplo, definía *Kultur* como “el alma de un pueblo, el flujo de energía moral que da cohesión perfecta a una sociedad”, mientras que la *Zivilisation* “es un barniz de modales, leyes y conocimientos técnicos. Las naciones pueden compartir una civilización, pero siempre diferirán en sus respectivas culturas, puesto que una cultura define lo que son” (Scruton, 2001). La cultura *antropológica* define grupos, es un separador *intersocial*.

Por el contrario, la concepción *altocultural* tiene vocación universalista: la persona cultivada cree en la validez universal de conceptos

como el Arte o la Ciencia, y, en teoría, concede igual valor a cualquiera de sus manifestaciones, independientemente del lugar en el que se haya producido. Sin embargo, la propia noción de *persona cultivada* implica la existencia de *personas no-cultivadas*, culturalmente inferiores. De la misma manera que en su versión antropológica la cultura funciona separando sociedades, la concepción altocultural permite distinguir entre clases dentro de una sociedad (Bueno, 1996; Taylor, 1980). En este sentido la alta cultura actúa en buena medida como separador *intrasocial*.

La noción de patrimonio universal se basa en la existencia de objetos cuya eficacia simbólica es tan poderosa que se extiende a la práctica totalidad de la humanidad. Ya en 1796 Quatremère de Quincy definía así este concepto:

Las riquezas de las artes y las ciencias lo son sólo porque pertenecen al universo entero; en tanto se garantice su acceso público y se hallen bien mantenidas, el estado en el que se hallen localizadas esas riquezas es irrelevante: es sólo el guardián de mi museo (Gamboni, 2001).

Esta idea permaneció latente durante el siglo XIX, a pesar de que el auge de los nacionalismos favoreció notablemente la aparición de culturas diferenciales, pero en el siglo XX alcanzó un desarrollo notable. Su concreción más destacada se produjo a raíz de una intervención de la delegación brasileña en la conferencia de Dumbarton Oaks, en 1945, proponiendo una enmienda al capítulo 9 de la Carta de la ONU según la cual "cultura" debería entenderse como el patrimonio común de la humanidad. Esta enmienda favoreció la creación posterior de organismos culturales en el seno de la ONU, y la celebración en 1954 de la Convención de La Haya, en la que el patrimonio se introdujo por primera vez en la legislación internacional, y en la que se creó un estatuto especial para algunos objetos de destacada importancia cultural. La Convención de La Haya, sin embargo, se centraba en los problemas encontrados en tiempos de guerra. La Convención de la UNESCO de 1972 sobre la protección del patrimonio universal, tanto cultural como natural, supuso un paso adelante al introducir normas referentes tam-

bién a tiempos de paz. En esta convención, se reconoce la soberanía nacional, pero los estados miembros admiten que su patrimonio nacional es parte del patrimonio de la humanidad y se comprometen a conservarlo por ambas razones. Se satisfacía así una reclamación de la Carta de Venecia de 1964:

Es esencial que los principios que guían la conservación y restauración de antiguos edificios sea acordada y diseñada sobre una base internacional, en la que cada país sea responsable de la aplicación del plan en el marco de su propia cultura y tradiciones.

Este documento fue redactado por los arquitectos del Segundo Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos, pero sus conclusiones pueden extenderse al conjunto del patrimonio, y de hecho constituyen un buen ejemplo de las ideologías subyacentes en las teorías clásicas. Así, en su artículo 3 se establece que

La intención de la conservación y restauración de monumentos es protegerlos como obras de arte y como pruebas históricas.

'Obras de arte', 'pruebas históricas': tanto la Historia como el Arte son nociones netamente altoculturales, es decir, con vocación de validez universal. Sin embargo, la posibilidad y oportunidad de su universalización han sido puestas en duda por diversos pensadores. Taylor, por ejemplo, ha señalado que la idea de Arte tiene validez en el mundo occidental, pero no puede entenderse como valor universal común a todas las culturas humanas:

[...] el arte [...] sólo se puede describir desde el interior de unas circunstancias específicas e históricas. Esto equivale a negar que el arte se encuentre por todas partes del mundo. Por muy alarmante que sea llegar a tal conclusión, para todos los que han crecido creyendo que el arte era una especie de religión universal en la que comulgaban, de una u otra forma, todos los seres humanos con un poco de sensibilidad, es, sin embargo, la única conclusión corro-

borada por los datos recogidos en antropología (los datos sobre culturas distintas y primitivas).

Por ejemplo, por muy importante que sea para los aborígenes el pintar las cortezas de los árboles, el hecho es que esta actividad forma parte de un ritual, arraigado en sus costumbres mitológicas. Los objetos terminados no se destinan a exhibición pública, sino que son sepultados secretamente y exhumados raras veces por un grupo selecto e iniciado. Al exhumarlos, pasan a ser parte de la práctica religiosa de su sociedad; jamás son utilizados, ni por aproximación, de la manera que se usan los cuadros de una galería de arte (es decir, para contemplar sus propiedades formales o para contemplar la capacidad expresiva del hombre). Pongamos otro caso, el de las tallas hechas por los esquimales, exhibidas recientemente en las galerías de arte del mundo bajo el título de Arte Esquimal, que no fueron hechas para ser contempladas visualmente. Las tallas fueron hechas en su mayor parte durante las largas noches de invierno y se tiraban una vez terminadas. Aunque no entremos propiamente en el mundo esquimal para poder comprender realmente sus acciones, salta a la vista que el propósito de las tallas no era crear un objeto para ser contemplado más tarde, sino que el propósito era la acción *tallar* propiamente. Por lo visto, los esquimales contemporáneos se quedaron muy sorprendidos al ver que nuestra cultura se interesaba por sus objetos y al ver que incluso existía la posibilidad de venderlos en las galerías de arte. A pesar de ello, el hecho de que las tallas tuvieran un valor en términos económicos fue suficiente para convertir a los esquimales en *artistas primitivos*, olvidando que en su cultura este concepto carecía de sentido (Taylor, 1978).

También el concepto de Historia ha sido criticado:

La propia idea de Historia, en su dimensión universal y unilineal dará paso a la proliferación de 'historias locales' y su atomización postmoderna alcanzará de pleno a la línea de flotación del criterio de demarcación histórica en su uso patrimonial. Se cuestiona quién es el protagonista de la historia, se descompone el tiempo de su duración, o se acusa a la Historia de que es siempre contemporánea en la medida en la que el pasado es captado desde el presen-

te y responde a sus intereses. La Historia resulta ser un producto histórico y su aplicación exclusiva como referente universal en la tutela resulta cuestionable (Morente, 2001).

La noción de universalidad implica la de indiscutibilidad —¿quién pondría en cuestión una idea de validez *universal*? Sin embargo, diversos autores han puesto de relieve que el patrimonio es *creado* o construido de acuerdo con intereses, criterios y necesidades particulares, similares a los que han sido descritos en §2.1, §2.2 y §3.2 (Pearce, 1990; Lowenthal, 1985; Lowenthal, 1996; Davallon, 1996; Gamboni, 2001).

De hecho, las personas encargadas de implementar estos principios determinando qué es *Patrimonio de la Humanidad* y qué no lo es se han formado casi exclusivamente en la tradición altocultural occidental. Por ello, incluso actuando de forma honesta y desprendida, sus decisiones responden a una forma concreta y parcial de abordar el problema, como muestra la propia lista de bienes declarados como Patrimonio de la Humanidad: cuando en 1994 se encargó a un grupo de expertos un estudio sobre la selección del "Patrimonio de la Humanidad", las conclusiones fueron desalentadoras. Para la comisión existía una representación excesiva de patrimonio europeo; de ciudades históricas y de edificios religiosos, especialmente de religión cristiana; de construcciones "de élite" (frente a arquitecturas populares) y de conjuntos históricos (en comparación con los conjuntos prehistóricos y del siglo XX) (Arizpe, 2000).

Llevando el argumento un paso más allá, Gamboni ha señalado cómo el propio concepto de patrimonio universal puede llegar a ser contemplado como una forma de imposición colonial (Gamboni, 2001):

En este sentido, el concepto de patrimonio de la humanidad está limitado por el hecho de que amplifica una idea originaria del mundo occidental y que tiende a exigir una actitud hacia la cultura material que es también claramente occidental en su origen, como han señalado los críticos de la 'religión' o 'culto' del patrimonio. Para la historiadora francesa de la arquitectura Françoise Choay, la 'expansión ecuménica de las prácticas patrimoniales' se

apoya en la globalización de los valores occidentales, y esta conversión mundial está plagada de dificultades, resistencias y malinterpretaciones (Gamboni, 2001).

En definitiva, la crítica hacia el concepto de patrimonio de la humanidad, o la idea de que existen objetos de valor universal, se puede resumir en palabras de Markus Müller:

¿Cuál es el 'interés de la humanidad'? La 'humanidad' no es un término legalmente manejable: ¿quién está autorizado para hablar en su nombre? (Müller, 1998).

2.7. Teoría crítica de la Restauración. La Restauración científica

2.7.1. Ciencia y Restauración

A finales del siglo XIX y principios del XX se produjo una reacción contra las ideas de Ruskin y Viollet-le-Duc. Autores como Boito, Beltrami o Giovannoni defendieron una forma de Restauración "científica" basada en evidencias documentales, que evitaba tanto el fatalismo pasivo de Ruskin como el intervencionismo de Viollet-le-Duc. La Restauración científica definida por estos autores se caracterizaba porque los protoestados venían determinados por métodos y conocimientos propios de las ciencias humanas, y de hecho también fue denominada "arqueológica", "histórica" o "filológica". Posteriormente y hasta llegar al presente, la noción de Restauración científica ha experimentado un interesante deslizamiento semántico. Tal y como se entiende en la actualidad, la Restauración científica no es propiamente una teoría de la Restauración, sino un tipo de Restauración basado en la aplicación de principios y métodos *científicos* o *científicamente* sancionados. Desgraciadamente, no es sencillo definirla con mucha más precisión, porque no existe una formulación teórica sistematizada—sus principios se asumen tácitamente—. Puede identificarse con los "modernos métodos de Restauración científicamente fundados" descritos por Matsuda (1997), o con una forma de Restauración en la

que los "conceptos y la práctica de la ciencia" constituyen una parte esencial, como han sugerido Brooks y Fairbrass (1997): según estos autores, un restaurador competente debe poseer "un cierto tipo de conocimiento sobre ciencia de los materiales" y haber desarrollado "una cierta metodología racional", un "enfoque 'científico' para la solución de problemas". Estas definiciones siguen siendo extremadamente ambiguas, como lo es el propio concepto "ciencia": cuando se dice que algo es *científico* parece claro lo que ello significa, pero esto es sólo una impresión. Hay muchos tipos de ciencias: ciencias físicas, ciencias químicas, ciencias humanas, ciencias sociales, ciencias exactas, ciencias naturales, ciencias de la salud, etc., pero encontrar rasgos comunes a todas ellas es, cuanto menos, complicado. Furió (1995) ha definido lo científico como una "actitud", mientras que Wagensberg (1998) y Panikkar (Folch, 2000) han alcanzado respecto a la ciencia una conclusión similar a la que Formaggio aplicaba al arte ("ciencia es lo que los científicos dicen que es ciencia"), del mismo modo que Eddington ha definido la física como "lo que se contiene en el *Hand-Buch der Physik*" (Bueno, 1996). En cierto sentido, esto supone reconocer la imposibilidad de establecer definiciones precisas sobre qué es la ciencia—una imprecisión que afecta en igual medida a conceptos derivados como el de restauración científica.

En la práctica, la alianza entre las ciencias y la Restauración se produce de formas y grados muy diversos:

1. Aplicación de principios científicos al trabajo manual de Restauración.
2. Aplicación de principios científicos al trabajo intelectual o proyectual de Restauración, en el que pueden intervenir, en muy distintos niveles, y de forma consciente o inconsciente, conceptos propios de las ciencias duras.
3. Estudios *ad hoc* e *in situ* mediante medios científicos desarrollados por el restaurador mientras trabaja. Estos estudios pueden ser de muy distinta naturaleza. Pueden, por ejemplo, basarse en el análisis organoléptico, es decir, en la observación directa a través de los sentidos (vista, tacto, olfato, etc.), en la observación mediante herramientas auxiliares, como microscopios

- estereoscópicos, lupas o videomicroscopios, en la observación de micromuestras extraídas de la obra o en la aplicación de reactivos a las micromuestras (en el imaginario popular, cada una de estas opciones tiende a aparecer como más *científica* que la anterior).
4. Estudios *ad hoc* e *in situ* mediante instrumentos científicos desarrollados por expertos desplazados al lugar de trabajo. En este caso, se pueden realizar las mismas pruebas que en el apartado anterior, aunque también otras distintas y más sofisticadas, como radiografías o análisis por difracción de rayos X.
 5. Estudios *ad hoc* en laboratorios científicos. En este caso, la variedad de técnicas posibles de análisis es enorme: cromatografía de capa fina, líquida o gaseosa; espectroscopia visible, ultravioleta, infrarroja o Raman; conductimetría, viscosimetría, espectrometría de masas, difracción de rayos X u óptica, microscopia óptica, confocal, electrónica de transmisión o de barrido, etc. De hecho, la nómina de técnicas empleadas en problemas vinculados a la Restauración se incrementa continuamente, porque dada la multiplicidad de los objetos tratados, *cualquier* técnica de análisis material puede llegar a encontrar utilidad en un momento u otro.
 6. Estudios genéricos con aplicación directa al trabajo del restaurador. Los estudios pueden realizarse sobre casos particulares o sobre problemas generales —o sobre casos particulares de los que se extraen consecuencias generales—. Los problemas generales son, por poner ejemplos reales, los efectos de la exposición a la luz sobre películas de Paraloid B72, o la relación entre la fuerza de la junta adhesiva producida por la carboximetilcelulosa de sodio y su grado de sustitución —por supuesto, existen muchos grados de *generalidad*.
 7. Estudios genéricos que eventualmente podrían llegar a ser útiles para la Restauración. Son investigaciones que no se desarrollan sobre temas directamente ligados al trabajo del restaurador, pero que podrían llegar a estarlo, como por ejemplo la puesta a punto de una técnica de análisis que, entre otras cosas, podría permitir una identificación más precisa de tintes rojos medie-

vales, o el estudio de los mecanismos de ruptura de los enlaces betaglicosídicos en las moléculas de celulosa. Son trabajos de investigación con una utilidad *potencial*, aunque no todavía *real*, para el campo de la Restauración.

8. Ciencia pura o fundamental. Incluso la ciencia fundamental es *potencialmente* útil para el restaurador y puede repercutir sobre su trabajo de la misma manera que repercute sobre otros muchos campos: por ejemplo, también los trabajos matemáticos de Fourier o las investigaciones de Bohr sobre la estructura del átomo han influido de forma sustancial sobre la Restauración científica.

En definitiva, las relaciones entre ciencia y la Restauración forman un espacio continuo en el que es posible encontrar proporciones y combinaciones muy distintas. Resulta muy difícil ubicar la Restauración científica en un lugar preciso de este continuo. En el uso común de estos conceptos se suelen distinguir al menos la *ciencia aplicada a la Restauración* y la *Restauración científica*.

2.7.2. La ciencia aplicada a la Restauración

La ciencia aplicada a la Restauración (también llamada “ciencia de la Restauración”) no es propiamente *Restauración*, como debiera resultar obvio, sino una rama de la ciencia que se ocupa de los problemas planteados en esta disciplina y que cuenta con una cierta tradición. Matero (2000), por ejemplo, le concede sesenta o setenta años de antigüedad, Plenderleith (1998) le atribuye cien, Martínez Justicia (2000) y Miriam Clavir (1998), doscientos. Ciertamente, ya en 1795 Jean-Baptiste-Pierre le Brun invitó a algunos químicos a colaborar en la restauración de una galería del museo nacional francés, mientras que John Haslam comenzó sus estudios sobre la química de las pinturas góticas en 1800, y Davy y Chaptal investigaron los materiales de las pinturas romanas por métodos científicos en torno a este mismo período (Koller, 2000; Rees-Jones, 1990). Pero aunque sus trabajos puedan ser considerados como casos aislados, durante fina-

les del siglo XIX y a principios del XX las investigaciones de Eastlake, Merrifield, Berthelot, Guareschi, Berger, Laurie, Augusti, Loumyer o Thompson tuvieron un carácter sistemático e instauraron las bases del conocimiento que preparó el terreno para que en el período de entreguerras se creasen instituciones tan destacadas como el Instituto Doerner, el Department of Technical Research and Conservation del Fogg Museum, el Laboratoire Central des Musées de Belgique o los laboratorios científicos del Louvre, del Courtauld Institute y de la National Gallery de Londres. En esta época y en los años subsiguientes desarrollaron su trabajo figuras como Doerner, Gettens, Stout, Coremans o Plesters; desde los años sesenta y hasta el presente, un buen número de personas dedican su esfuerzo a esta actividad.

Las primeras investigaciones en este sentido tuvieron por objetivo conocer los aspectos materiales de aquello que se restaura, y en particular de las obras de arte. Hasta aproximadamente mediados del siglo XX los trabajos de los autores más destacados estuvieron centrados en la identificación de los materiales y técnicas empleados en la producción de pinturas: se pretendía saber, por poner un ejemplo muy característico, qué pigmentos y aglutinantes empleaba un autor determinado, y cómo se habían fabricado. Para ello se estudiaban tanto las fuentes escritas contemporáneas a la fecha de producción de la pintura como las propias obras mediante sistemas de análisis que progresivamente fueron pasando a ocuparse también de las técnicas y procesos de la Restauración, de forma que en la actualidad comprenden una amplia variedad de investigaciones cuyos objetivos, según Reedy y Reedy (1992), son:

- a) Conocer los *componentes materiales* de los objetos: su composición cualitativa y cuantitativa, sus características físico-químicas, su historia, sus técnicas de producción, etc.
- b) Conocer los *procesos de deterioro* de los objetos: sus causas, sus condicionantes, sus consecuencias, etc.
- c) Conocer las *técnicas y materiales empleadas en Restauración*: su comportamiento a corto, medio y largo plazo, sus repercusiones sobre determinados objetos, etc.

2.7.3. La Restauración científica

Por el contrario, la Restauración científica es esencialmente una forma de Restauración que se caracteriza por basarse en conocimientos generados o avalados desde ámbitos científicos, tanto a la hora de establecer los protoestados como a la de seleccionar y aplicar materiales y procedimientos técnicos. Se opone así a lo que podría denominarse *restauración subjetiva*, *restauración intuitiva* o *restauración artesana*, que se fundamenta en conocimientos de carácter personal y en muchas ocasiones en técnicas de *prueba-y-error*: un tipo de Restauración en el que cada restaurador emplea los materiales con los que él se siente más cómodo, desarrolla sus propias técnicas de trabajo y aplica criterios técnicos basados en su propia experiencia. Frente a la experiencia personal, la Restauración científica recurre a *técnicas científicas de conocimiento y evaluación*, sistematizadas y repetibles. El empleo de instrumentos y técnicas de examen y diagnóstico propios de campos *científicos* del saber proporciona al restaurador información de la que de otra forma carecería y que en teoría le permite tomar decisiones más fundadas. En la práctica, los rasgos que definen la Restauración científica tal y como se interpreta y practica en la actualidad son los siguientes:

- a) Establecimiento de protoestados mediante métodos propios de las ciencias. Así, el análisis estratigráfico de una talla sevillana puede revelar con certeza el tono en que se hallaba pintada, la identificación mediante difracción de rayos X de rojo de cadmio en una pintura de Goya permite distinguir con seguridad unos repintes, y el análisis petrográfico y químico de la composición mineral de una estatua en piedra puede permitir conocer su origen geográfico, o el conjunto al que originalmente pertenecía.
- b) Empleo de técnicas científicas auxiliares durante los trabajos de Restauración. Los trabajos pueden desarrollarse de forma más fiable mediante la aplicación a obras en proceso de Restauración de sistemas científicos de análisis, identificación y diagnóstico que permiten al restaurador conocer de forma más fia-

ble, objetiva y completa aquello sobre lo que está trabajando. Por ejemplo, un restaurador de pintura sobre tabla puede recurrir a la difracción de rayos X para identificar qué tipo de pigmentos componen una pintura antigua –lo que en teoría podría ayudarle a elegir un tratamiento u otro–; un restaurador de muebles puede recurrir a las técnicas cromatográficas para identificar los barnices oxidados de una *chaise-longe* –que le permitiría determinar su disolvente idóneo–, y un restaurador de papel puede emplear técnicas de microscopía para monitorizar los efectos sobre las tintas de un determinado sistema de laminación.

- c) Conocimiento y aplicación del *corpus* de saberes científicos relevantes en cada caso, y en especial de técnicas y materiales científicamente aprobados como resultado de trabajos de laboratorio, o de otros tipos de investigación relativas a este tema, realizadas con anterioridad. Estos saberes se difunden a través de artículos en revistas especializadas, cursillos, comunicaciones en congresos, monografías, etc., y forman un *corpus* cuyo conocimiento suficiente se presupone al restaurador *científico*, y en especial en lo relativo a su campo de especialización (Restauración de pinturas murales, Restauración de objetos pétreos, Restauración arqueológica, etc.): se presupone que conoce, por ejemplo, qué adhesivos han producido los mejores resultados en las pruebas de envejecimiento, qué componentes es probable que encuentre en las obras que restaura, cuáles son los procesos químicos que causan la alteración de los materiales sobre los que habitualmente trabaja, o qué características físicas son más relevantes en un disolvente.

Es importante insistir en que las ciencias a las que generalmente se alude cuando se habla de ciencia en Restauración son las ciencias materiales, las ciencias *duras*: la física y la química, y, en menor medida, la biología (Koestler *et al.*, 1994). La Restauración científica no es la que recurre a las ciencias humanas o a las ciencias exactas: no es la que recurre a la historia del arte, por ejemplo, sino la que recurre a la ciencia de polímeros o la que emplea los métodos propios de estas disciplinas, como microscopios, reactivos o espectroscopios. En la actualidad, las

disciplinas científicas *blandas* no confieren el rango de *científica* a una operación de Restauración en igual medida que las ciencias *duras*, por arbitrario que esto resulte.

2.7.4. La crítica de la Restauración científica

La Ciencia es en la actualidad la herramienta privilegiada para alcanzar el Conocimiento Verdadero, y los conocimientos sancionados por medios *científicos* están dotados de un “mayor fundamento moral” (Tagle, 1999), por lo que no es extraño que se le conceda un valor esencial en las teorías de la Restauración que persiguen la Verdad. Sin embargo, en Restauración no se puede olvidar que se trabaja con objetos de naturaleza historiográfica y documental, pero también artística, sentimental, religiosa, simbólica, etc., que no siempre pueden ser aprehendidos o cuantificados mediante conocimientos *científicos*. Esto ha sido señalado desde la teoría contemporánea, que reclama la valoración de *intangibles* como la simbolicidad, pero también, simultáneamente, desde posturas afines a las teorías clásicas, y en particular desde puntos de vista esteticistas. Los historiadores del arte han contemplado con inquietud cómo su papel en la toma de decisiones queda progresivamente relegado a un ámbito muy secundario, porque la *artisticidad* y otros valores de tipo inmaterial propios de su ámbito de conocimiento son desdeñados como subjetivos o a científicos, como ha expresado el prestigioso historiador René Berger:

Al lado de las ciencias exactas y naturales, las ciencias sociales y humanas tienen pinta de pariente pobre. [...] La ‘objetividad’ ejerce una atracción tan poderosa que todo lo que se le acerque acaba doblegándose o desapareciendo (Berger, 1976).

La crítica a la Restauración científica, por tanto, se ha hecho desde dos frentes distintos, pero coincidentes en la vindicación de valores inmateriales. Sin embargo, a pesar de estas reacciones, la Restauración científica constituye en la actualidad una ideología prevalente en este campo. Disfruta de abundantes manifestaciones de adhesión y es difi-

cil o impensable desviarse de sus principios fundamentales sin sufrir, en el mejor de los casos, un cierto desdén. De hecho, la aplicación de conocimientos generados desde ámbitos *científicos* ha permitido el desarrollo de técnicas y procedimientos innovadores (empleo de éteres de celulosa, sistemas de limpieza basados en enzimas o geles, limpieza mediante láser, etc.), y ha producido un aumento notable del conocimiento de los materiales que constituyen los objetos de Restauración y de las técnicas que se emplean en su tratamiento: la realización de estratigrafías, el empleo de microscopios electrónicos, de cromatógrafos, de espectrómetros, de colorímetros, etc., son hoy una vía habitual para el conocimiento de los objetos de Restauración, sobre todo en centros institucionales o públicos.

La teoría contemporánea de la Restauración se basa, sin embargo, en la apreciación de valores *inmateriales* y *subjetivos*. En este contexto, el papel de formas *objetivas* de conocimiento *material*, como las que fundamentan las ciencias *duras*, juegan un papel distinto al que tenían en las teorías clásicas. La teoría contemporánea implica un cuestionamiento de la pertinencia de este tipo de conocimientos. Además, el creciente reconocimiento de las limitaciones prácticas de la ciencia como herramienta de comprensión de conjuntos complejos de materiales, como los que tan a menudo constituyen los objetos de conservación y restauración, y la toma de conciencia de la creciente distancia existente entre el científico y el restaurador, han llevado al desarrollo de manifestaciones críticas, que pueden clasificarse en dos grupos fundamentales:

- a) Crítica esencial. Se discute la pertinencia del conocimiento científico en el tratamiento de objetos con funciones inmateriales determinadas por la voluntad consciente o inconsciente de los sujetos; se cuestiona la *adecuación* conceptual entre las ciencias duras y los objetivos de la Restauración.
- b) Crítica pragmática. A la vista de los resultados, se discute la eficacia de las aplicaciones de la ciencia en Restauración y su escasa utilidad real. Se cuestiona la *suficiencia* de las herramientas científicas aplicadas a este campo —esto es, la fiabilidad de los datos y conclusiones alcanzados y su repercusión real sobre las operaciones de Restauración.

2.7.5. Improcedencia conceptual de la Restauración científica

La Restauración científica tal y como se entiende en la actualidad no cuenta con un modelo teórico similar al de las teorías de la Restauración tradicionales. Uno de sus rasgos es que carece de una reflexión organizada de carácter epistemológico, ético o teleológico que la justifique, avale o preceda, lo que es especialmente significativo si se tiene en cuenta que la mayor parte de las investigaciones que se realizan hoy en el campo de la Restauración responden a este tipo de principios. No hay una "Teoría de la Restauración científica", o mejor dicho, no hay una teoría *escrita* o relativamente completa de la Restauración científica. Esto representa un problema de indefinición, que afecta a cualquier discusión que se articule en torno al tema. Pero esto no significa que la Restauración científica sea ideológicamente neutral, ni que carezca de presupuestos. En particular, su programa se basa en dos premisas fundamentales:

1. Que la Restauración es una cuestión esencialmente material y, por lo tanto, objetivable: lo que se restaura son objetos materiales con características físicas determinadas, compuestos por combinaciones específicas de moléculas, que experimentan procesos de degradación físicos y químicos y a los que se aplican soluciones de similar naturaleza material. Paradójicamente, incluso a un esteticista como Brandi (1999) esto le parecía tan indiscutible que le otorgó el rango de axioma: "se restaura sólo la materia de la obra de arte".
2. Que por lo tanto la Ciencia (la *ciencia dura*, la ciencia que se ocupa de los materiales) es la forma de conocimiento más adecuada para estos objetos. Su composición, sus procesos de deterioro y las técnicas para su Restauración están sujetos a una serie de leyes físicas y químicas de validez universal y pueden ser ventajosamente caracterizados, identificados, evaluados, estudiados y solventados mediante principios y sistemas científicos. En este sentido la Restauración científica es en realidad una *teoría material de la Restauración*.

En aplicación de esta teoría material se ofrecen estas promesas:

1. Los métodos e instrumentos científicos aplicados a la Restauración permiten saber con precisión cómo era originalmente el objeto restaurado. La datación mediante dendrocronología, por ejemplo, permite saber si cierto fragmento de un retablo fue una adición posterior y, en ese caso, cuándo fue realizada; y la identificación de pigmentos de blanco de titanio permite saber si determinada parte de una pintura juvenil de Picasso fue añadida posteriormente o no.
2. Los métodos e instrumentos científicos permiten saber con precisión qué técnicas y procesos de Restauración son más adecuados en cada caso. Por ejemplo, los procedimientos de envejecimiento acelerado permiten evaluar la estabilidad de distintos adhesivos y seleccionar el mejor, y la identificación de un barniz amarilleado nos permitirá seleccionar el disolvente idóneo para su eliminación.
3. Los métodos e instrumentos científicos permiten controlar con precisión el desarrollo de esos procesos. Por ejemplo, la identificación de los componentes de una pintura permite seleccionar el mejor sistema de limpieza, y la observación de la superficie de una escultura mediante microscopia electrónica de barrido permite comprobar si un consolidante queda uniformemente distribuido.

En resumen, según lo que podría denominarse como *argumento pragmático de legitimación*, los métodos e instrumentos científicos aplicados a la Restauración nos permitirán determinar de forma precisa y objetiva los protoestados (1) y las técnicas de trabajo más adecuadas (2 y 3). Dado que los métodos científicos permiten establecer *objetivamente* las condiciones originales del objeto, las discusiones filosóficas, éticas o estéticas resultan irrelevantes: si algo es científico, es verdadero. Según sus planteamientos, la Restauración científica se basa en leyes físico-químicas y en criterios materiales que son muy poco discutibles (y por muy pocas personas), y que convierten en superflua cualquier reflexión teórica. En este sentido, la Restauración científica tiende a

hacer innecesarias las discusiones sobre criterios de actuación, valores históricos o sociales y otras cuestiones de naturaleza intangible.

Pero como ya se ha indicado, hay unas premisas, unas ideas (vale decir una *ideología*) que la fundamentan a ella misma; forman un cuerpo teórico tácito que anima esta forma de Restauración, y que puede ser objeto de discusión. La crítica esencial a la Restauración científica cuestiona que la Restauración sea exclusivamente una cuestión material o, mejor, que sea primordialmente una cuestión material. Hay ocasiones en las que las intervenciones de Restauración se hacen por intereses y con criterios fundamentalmente documentales o *informativos*; en estas ocasiones, los objetos son evidencias, pruebas periciales o *forenses* para la Historia u otras disciplinas similares, lo que exige un tratamiento acultural, neutro, transparente, un tratamiento similar al que se concede a una muestra de sangre en el laboratorio de un hospital, donde la manipulación y análisis se intentan hacer de la forma más aséptica posible, y donde resulta impensable que se pueda conceder la más mínima relevancia a los gustos o ideas del sujeto del que procede la muestra o a los del analista. Pero hay otras ocasiones (muchas, de hecho) en las que priman otros intereses, otros valores; ocasiones en las que el objeto restaurado no es primordialmente un documento, ni una muestra o prueba histórica. Es el caso, por ejemplo, de la Restauración de una pintura emblemática o de las figuras de un paso procesional. Estas obras no sólo son evidencias documentales; tienen ante todo valores simbólicos, religiosos, culturales —es decir, fuertemente subjetivos, en absoluto materiales, no objetivables—. En definitiva, como ha resumido Urbani,

Sólo podemos evaluar el estado de conservación de un objeto en relación a su función específica. [...] Si, desde nuestro punto de vista contemporáneo, estamos de acuerdo en que la función primaria de una obra de arte es estimular nuestra sensibilidad estética, entonces deberíamos temer que la evaluación del científico del estado de conservación de los materiales que componen la obra de arte pueda resultar completamente inusable no sólo para el historiador o el restaurador, sino también para el propio científico. [...]

No sólo existe el riesgo de que la condición de los materiales, establecida por procedimientos de laboratorio, no tenga ninguna relación con la condición de la obra establecida de visu, a través de la apreciación estética, existe también la posibilidad de que un estado extremo de deterioro material coincida con el máximo potencial estético de la obra (Urbani, 1996).

Urbani habla de obras de arte, pero la reflexión puede extenderse a cualquier objeto de Restauración, sea artístico, simbólico o historiográfico. Por supuesto, todos los objetos están hechos con *materia*: todos los objetos son *objetos materiales*. Pero contemplar los objetos de Restauración exclusivamente bajo este punto de vista supone olvidar su naturaleza cultural y la de la propia Restauración. La idea de que esta actividad es tan sólo una cuestión material es, casi siempre, una simplificación exagerada. Supone aplicar una forma muy particular y limitada de entender e interpretar la realidad (la que la reduce a fenómenos físicos, la visión propia de las *ciencias duras*) a un campo en el que suelen estar fuertemente implicados una amplia variedad de factores de otro tipo. Incluso refiriéndose exclusivamente a obras de arte, Philipott ha afirmado que

la obra de arte no puede, pues, ser únicamente el objeto de un saber científico-histórico: ella es la parte integrante de nuestro presente vivido en el seno de una tradición artística que nos liga a ella y permite sentirla como una interpelación llegada desde el pasado a nuestro presente (Martínez Justicia, 2000).

O en palabras de Matero:

La Restauración todavía comienza y termina como una interpretación de la obra. [...] No sólo se tratan los aspectos físicos de cosas y lugares producidos por personas, sino también complejas cuestiones culturales en torno a creencias, convicciones y emociones, y en torno a significados estéticos, materiales y funcionales (Matero, 2000).

Es por ello que una teoría material de la Restauración no responde más que de forma muy parcial a los fines reales de la actividad. Talley

ha destacado el carácter “analítico” y “crítico” de la ciencia, oponiéndolo al carácter “sintético” y “constructivo” del arte, para explicar por qué la ciencia no puede ser la forma prevalente de aproximarse a los problemas de Restauración, cuyos objetos poseen valores *metafísicos* que les son esenciales:

La ciencia es analítica y crítica, mientras que el *arte* es sintético y constructivo.

Las diferencias entre la ciencia y el arte son básicamente las que hay entre lógica y metafísica. [...]

Al renegar del enfoque metafísico hacia las obras de arte y sus problemas de Restauración concentrándose en el enfoque exclusivamente lógico, los restauradores se están negando a sí mismos una de sus herramientas más valiosas (Talley, 1997).

2.7.6. El argumento pragmático de legitimación de la Restauración científica

La ciencia aplicada a la Restauración establece protoestados, pero también determina qué métodos y materiales son idóneos para cada trabajo. Por lo tanto, se podría argumentar que está legitimada por las mejoras que ha introducido, y sigue introduciendo, en las técnicas, materiales e instrumentos técnicos con los que se opera en este campo.

Este argumento pragmático de legitimación es de muy complicado análisis, puesto que se basa en un amplísimo número de casos, desarrollados desde y para un vasto conjunto de campos de especialización a lo largo de un amplio período de tiempo. De hecho, hay que recordar lo evidente: un juicio sobre los resultados de la Restauración científica no puede pretender tener validez universal, porque de la misma manera que es posible encontrar restauraciones *no-científicas* de muy distinta calidad, es posible encontrar trabajos de investigación y restauraciones *científicas* de muy distintas calidades. Sin embargo, es indiscutible que la aplicación real a la Restauración de los métodos y resultados de la investigación científica presenta problemas y limitaciones que restringen notablemente su utilidad —esto es, la validez

del argumento pragmático de legitimación—. Puesto que éste es un texto sobre *teoría* de la Restauración no es posible extenderse sobre esta cuestión, que es por definición de tipo práctico, pero tampoco es posible ignorar que el argumento pragmático (que de manera difusa pero real legitima aproximaciones teóricas basadas en las ciencias materiales) ha sido puesto en cuestión por autores prestigiosos (cfr., p. ej., De Guichen, 1991; Torraca, 1991; Torraca, 1996; Tennent, 1997; McCrady, 1997; Talley, 1997; Shashoua, 1997; Torraca, 1999). Las opiniones sobre los motivos por los que la ciencia contribuye “tan poco” —la expresión es de Gael de Guichen (1991)— o por la que los conocimientos que genera juegan en la actualidad “un papel muy secundario” (Tennent, 1994) en el desarrollo de la Restauración son muy variadas, pero se pueden resumir en tres grandes argumentos, estrechamente relacionados entre sí:

- a) la deficiente comunicación entre científicos y restauradores (Torraca, 1991; De Guichen, 1991; Ward, 1992; Torraca, 1996; Matsuda, 1997; McCrady, 1997; Tennent, 1997; Brooks y Fairbrass, 1997; Torraca, 1999);
- b) los inadecuados planteamientos de las investigaciones, que las convierten en inútiles para la práctica real de la Restauración (De Guichen, 1991; Torraca, 1991; Snethlage, Wendler y Sattler, 1991); Palazzi, 1997; Ossa, 1998; AA. VV., 2001), y
- c) la incapacidad de la ciencia para abordar problemas complejos como los que plantean los objetos de conservación y restauración (Snethlage, Wendler y Sattler, 1991; Torraca, 1991; Ward, 1992; Torraca, 1996; Talley, 1997; Ossa, 1998; Torraca, 1999).

En cualquier caso, e independientemente de las responsabilidades, lo que importa señalar ahora es que de hecho, y como ha demostrado una encuesta entre los miembros del American Institute for Conservation (Hansen y Reedy, 1994), la investigación científica es a menudo considerada “irrelevante” para el trabajo de los profesionales del campo, una irrelevancia que ha llevado a algunos autores a reclamar con vehemencia el desarrollo de una verdadera *tecnología* de la Restauración:

No hay tecnología de la Restauración en estado operativo en ninguna parte del mundo; podemos únicamente contemplarla en sus inicios aquí o allá, experimentando grandes dificultades por la rapidez con que se necesitan los resultados, mientras que la Restauración siempre exige paciencia y cuidados extremos. Pero mejor será que haya una tecnología de la Restauración pronto, porque de otra manera el daño infligido a los monumentos del pasado que decimos conservar puede ser terrible (Torraca, 1991).

En un sentido similar, Robert Organ ha sugerido la creación de una nueva categoría profesional: el *ingeniero de la Restauración*, que “debería ser capaz de *aplicar* las leyes de la ciencia a la solución de los problemas prácticos” (McCrady, 1997; la cursiva es nuestra).

Las críticas hacia el argumento pragmático de legitimación de la Restauración son, necesariamente, de índole pragmática: se basan en que la mayor parte de la investigación científica en Restauración no llega a ser aplicada nunca —es decir, que nunca llega a convertirse en verdadera ciencia aplicada a la Restauración—. Pero ello no significa que deba rechazarse; antes al contrario, y como ha dicho Walden, “la respuesta no es necesariamente menos ciencia, sino mejor ciencia y más autocrítica” (Walden, 1985). La crítica hacia el argumento pragmático de legitimación de la Restauración científica no es necesariamente una crítica hacia la Restauración científica, sino hacia sus pretensiones de infalibilidad y utilidad inmediata. El hecho de que buena parte de esta crítica provenga de algunos de los científicos más destacados sólo puede invitar al optimismo.

Ética de la Restauración

Debemos reconocer continuamente que los objetos y lugares no son, por sí mismos, lo que es importante en el patrimonio cultural; son importantes por los significados y usos que las personas atribuyen a estos bienes materiales y a los valores que representan.

(E. Avrami, R. Mason y M. De la Torre)

3.1. El subjetivismo radical

Buena parte de la *sociofilosofía* más reciente ha puesto en cuestión muchos de los conceptos clave (o “narrativas”, o “relatos”) en los que se sustentan las sociedades, destacando su carácter mitológico y convencional. La idea de Historia, por ejemplo, ha sido sustituida por la de *historias* (cfr., §2.6), la idea de cultura ha sido sustituida por la de *culturas* –antes se pretendía la difusión de la cultura (y la *cultura* era, obviamente, la alta cultura occidental), mientras que hoy la diversidad de culturas ha pasado a ser positivamente considerada como la biodiversidad–, y la idea de Arte ha sido sustituida por la idea de *artes*, lo

que no sólo engloba a las artes *mayores* o *bellas*, sino también a otras muchas manifestaciones de límites inciertos.

Este proceso de deconstrucción ha tenido consecuencias también en el campo de la Restauración. Si para fundamentar el desarrollo de un trabajo de Restauración no es posible apelar a criterios de *autenticidad* u *objetividad*, si el concepto mismo de *deterioro* se demuestra como fruto de una convención, ¿qué razones justifican esa existencia? ¿Qué valores se defienden y cómo deben ser defendidos? Una respuesta tentadora es el subjetivismo radical: puesto que es imposible alcanzar la plena objetividad, lo más inteligente es aceptar la subjetividad como un hecho incontrovertible, y aprovecharla entregándose de lleno a ella. En consecuencia, el restaurador debería actuar de forma *creativa*:

Ante una crítica tan radical del significado de cultura y la consiguiente re-devaluación del patrimonio cultural, es difícil justificar un papel o responsabilidad determinados para la Restauración. Estas actividades se convierten simplemente en nuevas intervenciones en el proceso vital de los objetos. Cualquier decisión de desplegar determinadas habilidades especiales para devolver un objeto a su estado 'original', a un estado intermedio o simplemente para conservarlo en su estado actual, es por definición arbitraria, y debería ser reconocida como tal. La Restauración puede por lo tanto ser considerada como una intervención creativa. [...] Antes que apriornar al patrimonio con el corsé de la 'autenticidad', ¿por qué la Restauración no debe perseguir la liberación de la fluidez de significados inherente en la idea del arte como utopía? (Cosgrove, 1994).

De hecho, la observación neutral no es posible. La simple introducción en museos o las diferencias culturales de los observadores actuales respecto a aquellos para quienes fue concebido el objeto hacen inevitable la distorsión de su significado original. Cosgrove ha propuesto un ejemplo tan conciso como brillante:

¿[...] por qué no deberíamos ponerle bigote a la *Mona Lisa*—podemos quitárselo después si así lo queremos— o por qué no debería el códice Haywain ser ofrecido en préstamo como cualquier otro libro

a los individuos que tanto lo admiran? Si estos actos resultan impactantes por la subversión del significado que convencionalmente se asigna a estos objetos, consideremos la subversión que ya se ha practicado sobre ellos. ¿Cuál podría ser nuestra reacción ante alguien que respondiese de una manera más antigua (¿auténtica?) al significado de la *Madonna del prado* de la Galería Nacional de Londres arrodillándose ante ella con un rosario? (Cosgrove, 1994).

La posibilidad de que el restaurador disfrute de "una mayor libertad creativa" le permitirá "escapar de la sumisa subordinación a una noción distorsionadora de lo auténtico, 'el objeto real'". Cosgrove asimila esta postura *creativa* con una idea de progreso. A partir de las reflexiones de Ricoeur, identifica el patrimonio histórico con la sabiduría, la tradición y la cultura recibidas—con la *ideología* en el sentido que Ricoeur concede a este término—, mientras que la *utopía* es escapismo, puro artificio: una obra de arte. Esto le lleva a concluir que "el acto de Restauración transforma el objeto en ideología y no en utopía, [...] la Restauración amenaza las posibilidades utópicas inherentes en el objeto como arte": la Restauración creativa tendría por lo tanto un carácter progresista y transformador. De hecho,

[...] nuestro problema actual no es tanto nuestro fracaso en conservar el patrimonio cultural como nuestro fracaso en equilibrar el actual poder ideológico producido por su Restauración con una creatividad utópica igualmente efectiva. [...] Una Restauración más creativa, menos respetuosa con la ideología canónica, más abierta al radicalismo, a la iconoclastia y a lo inventado, podría desarrollar la tarea necesaria de mantenimiento de la tradición al tiempo que no se plegaría a su poder distorsionador (Cosgrove, 1994).

A partir de ideas similares, John McLean, otro representante del subjetivismo radical, ha destacado el carácter progresista de la restauración, mientras que la conservación sería una manifestación de conservadurismo:

La restauración [...] es una celebración del proceso y de la interacción [...] en lugar de la celebración de lo estático que represen-

ta la conservación. La conservación comparte sus raíces lingüísticas con 'conservadurismo', y funciona sosteniendo un *status quo* encierra a los objetos en ámbar de la misma manera que los buenos ciudadanos de hoy día tratan de reafirmar los valores tradicionales. La conservación es, probablemente y en el mejor de los casos, políticamente inerte.

La restauración, por el contrario, a través de su relación con la gente y la evolución [*process*] es intrínsecamente desestabilizadora desde un punto de vista político [...]

[...] A través de la intervención activa, la restauración proporciona al objeto la libertad para ser él mismo (McLean, 1995).

3.2. El intersubjetivismo

El subjetivismo radical concede poder al restaurador para alterar según su personal concepción de la creatividad objetos que no son suyos y que significan cosas muy variadas para otras personas. En este sentido, es difícil no recordar las connotaciones de poder y autoridad que la idea de *creatividad* tiene en la "teoría de la basura" de Thompson; sustituir el valor de Verdad por otro aún más individual y privado como el de Creatividad no resulta particularmente progresista, sino más bien una forma de ingenuidad, porque

el acceso a la innovación y la creatividad no está libremente disponible para todos los miembros de nuestra sociedad. El orden social impone un acceso diferencial. Para los que están cerca de lo más bajo realmente no hay región de flexibilidad; para aquellos que están cerca de lo más alto puede haber un amplio margen de libertad de actuación (Thompson, 1994),

y, de hecho, los valores artísticos no tienen contenidos más (o menos) socialmente avanzados que los basados en concepciones tecnocientíficas, como han puesto de relieve Taylor (1980) o Ramírez (1994).

David Lowenthal ha desarrollado respuestas distintas para estas mismas cuestiones. No esquivo el subjetivismo, pero lo transforma y lo convierte en necesario. En *The Past is a Foreign Country* defendió la

imposibilidad de obtener un conocimiento objetivo del pasado, y desarrolló una crítica al objetivismo en Restauración, señalando la imposibilidad de evitar que nuestros juicios y preferencias contaminen la manera en que los objetos del pasado son restaurados:

Si reconocer las diferencias con el pasado promovió su Restauración, el acto mismo de la Restauración hizo esa diferencia más aparente. Venerado como una fuente de identidad grupal, contemplado como un recurso precioso y escaso, el ayer se hizo cada vez más distinto del hoy. Pero sus reliquias y residuos están marcados con los lineamientos actuales. Puede que nos agrade un pasado exótico [...], pero lo moldeamos con herramientas modernas. El pasado es un lugar extraño [*a foreign country*] cuyos rasgos se forman a partir de las predilecciones contemporáneas, y su otredad está domesticada por nuestros propios actos de Restauración de sus vestigios (Lowenthal, 1985).

Estas ideas fueron después ampliadas en *Possessed by the Past*, donde desarrolla la distinción radical entre dos conceptos aparentemente próximos: *historia* y *patrimonio*. Para Lowenthal, la historia es la disciplina académica encargada de revelar el pasado. Busca la verdad: es una ciencia que pretende alcanzar el conocimiento objetivo —aunque nunca pueda conseguirlo plenamente—. Como tal, es patrimonio de los expertos y no del público en general. El patrimonio [*heritage*] es, por el contrario, el conjunto de referentes del pasado (tanto tangibles como intangibles) que un grupo de personas reconoce como tal y que influye sobre ellas.

La historia y el patrimonio transmiten cosas diferentes a audiencias diferentes. La historia cuenta a todos los que quieren oírlo qué ha ocurrido y cómo las cosas han llegado a ser lo que son. El patrimonio se basa en mitos exclusivos de origen y continuidad, confiando a un grupo prestigio y objetivos comunes. La historia se hace grande cuando su conocimiento se propaga; el patrimonio se ve disminuido y degradado cuando se extiende.

La historia es para todos, el patrimonio sólo para nosotros. La historia no es completamente abierta —los investigadores pro-

tegen sus fuentes, los archivos se cierran, a los críticos se les niega el acceso a los documentos, y los errores son olvidados—. Pero la mayor parte de los historiadores condenan la ocultación. Por el contrario, los mensajes del patrimonio están restringidos a los elegidos. [...]

El patrimonio se basa en reglas tribales que convierten cada pasado en una posesión exclusiva y secreta. Creado para generar y proteger intereses de grupo, sólo nos beneficia si lo aislamos de los demás. Compartir, o incluso mostrar, un legado histórico a los demás disminuye sus virtudes y poderes. [...] Ser clánicos es esencial para la supervivencia y bienestar de un grupo (Lowenthal, 1996).

El patrimonio está determinado

no por las pruebas sobre sus orígenes, sino por sus logros actuales. Nadie en el siglo XIV habría pensado en comprobar la fecha de la Sábana Santa, el supuesto sudario de Cristo; lo que importaba era su eficacia milagrosa. Igualmente, el valor del patrimonio no se mide por pruebas rigurosas, sino por su potencia actual (Lowenthal, 1996).

A partir de esta distinción, Lowenthal extrae tres conclusiones fundamentales:

1. El patrimonio cumple de forma esencial una función grupal. Sirve para identificar y cohesionar grupos de amplitudes diversas (nacionales, locales, tribales, etc.).
2. El patrimonio de un grupo es eficaz para ese grupo, pero no para los demás. Esto supone una diferencia esencial con respecto a la historia. "Su valor reside en ser opaco para los foráneos."
3. Para cumplir su función como identificador grupal, el patrimonio *necesita* basarse en creencias ilógicas y falsas. "El patrimonio exige lecturas *erróneas* del pasado" y "se desarrolla sobre errores persistentes". Si se basase en principios lógicos y en hechos ciertos y comprobables sería accesible a todas las personas, de cualquier grupo, y perdería su eficacia como elemento de cohe-

sión. Por ello, el gusto o la subjetividad [*bias*] no sólo es una consecuencia colateral de su idea de patrimonio, sino un *requisito* para su buen funcionamiento social:

A partir de algún hecho legendario, cada grupo recoge una cosecha de creencias ilusorias —creencias útiles no a pesar, sino a causa de sus defectos—. El patrimonio pone en marcha las 'montañas de falsa información' que sostienen a todas las sociedades. Como los individuos, proponía Freud, 'la humanidad en su conjunto ha desarrollado ilusiones que son inaccesibles al examen lógico y que contradicen la realidad'. Ese conocimiento no puede ser criticado por miedo a la anarquía. Los efectos negativos de las creencias falsas se compensan con creces por el sentimiento de unión que el patrimonio genera, y por las barreras que erige frente a los otros. La desinformación compartida excluye a aquellos cuyo propio patrimonio sostiene creencias distintas. El conocimiento 'correcto', por lo tanto, no sería inútil, porque está abierto a todos por igual; sólo el conocimiento 'falso' puede llegar a ser excluyente. Por ello, el patrimonio exige la lectura errónea del pasado (Lowenthal, 1996).

Los restos materiales son examinados, los recuerdos recuperados, los archivos investigados, los monumentos restaurados, se celebran representaciones de acontecimientos históricos, y los yacimientos históricos son interpretados con laboriosa precisión. El patrimonio imita al mundo académico con pseudo-hechos [*factoids*] y notas a pie de página para persuadirnos de que nuestro patrimonio se basa en evidencias irrefutables.

Todo ello es en vano, por dos razones: en primer lugar, por su propia naturaleza, el patrimonio *debe* desviarse de la verdad verificable; en segundo lugar, los partidarios de patrimonios rivales construyen simultáneamente versiones igualmente fundadas (o infundadas). [...] Al invocar la ciencia histórica para apoyar ficciones patrimoniales, se lleva a la ciencia, a la historia y al patrimonio al descrédito (Lowenthal, 1996).

Aquellos que participan de él [...] encuentran al patrimonio mucho más adaptable que el obstinado e impredecible pasado que

la historia revela. Ese pasado no corregido es demasiado remoto para ser entendido, demasiado extraño para ser ejemplar, demasiado lamentable para admirarlo, o demasiado horroroso para ser recordado. Y también puede ser que esté demasiado muerto para preocuparse de él (Lowenthal, 1996).

Según Lowenthal (1996), el patrimonio se adapta a su uso presente mediante tres operaciones fundamentales, estrechamente relacionadas:

1. *Actualización*. Consiste en la imposición de imágenes y valores actuales sobre hechos y personajes pasados. Así,

a las pinturas de los viejos maestros se les “devuelve” un antiguo esplendor menos de acuerdo con su antigua apariencia [...] que con las expectativas basadas en el arte impresionista. Vemos lo que vemos con ojos y gustos modernos, que es la razón por la que muchos prefieren que un Miguel Ángel parezca un Matisse (Lowenthal, 1996).

2. *Mejora*. Consiste en destacar lo que hoy es apreciado. Por ejemplo,

las plantaciones de los padres fundadores americanos –el Mount Vernon de Washington, el Monticello de Jefferson, el Ash Lawn de Monroe– son propiedades sociales modélicas, sugiriendo que la esclavitud era benigna y paternal. Los visitantes quedan convencidos de que los presidentes eran propietarios reticentes, moralmente opuestos a la esclavitud. Se enfatizan las frases de Washington afirmando que no compraría más esclavos y que liberaría a los que tenía; sus posteriores adquisiciones de esclavos, y el hecho de que las liberaciones no se produjeren, se ignoran discretamente (Lowenthal, 1996).

3. *Exclusión*. Consiste en olvidar lo que hoy no es apreciado. Por ejemplo, varios museos al aire libre en el Reino Unido contienen casitas de trabajadores restauradas y cuidadosamente deco-

radas, en las que no se incluye ninguna muestra de la pobreza, el dolor, las penalidades o la miseria que fue tan común en épocas pasadas (el ejemplo aparece en Leigh *et al.*, 1994).

En conjunto, la reflexión de Lowenthal constituye una de las aportaciones más frescas al entendimiento de nuestra relación con el pasado y, por tanto, de la Restauración. Sin embargo, él mismo ha señalado que la idea de que el patrimonio se adapta a nuestros gustos haciéndose útil no es realmente nueva –antes al contrario, lo *moderno* es creer que el patrimonio necesita ser corroborado por métodos científicos:

El patrimonio remeda al conocimiento académico con pseudo-hechos y notas al pie para persuadirnos de que nuestro patrimonio se basa en evidencias irrefutables.

Es todo en vano, por dos razones: en primer lugar, el patrimonio por su propia naturaleza *debe* desviarse de la verdad verificable; en segundo lugar, los partidarios de patrimonios rivales construirán simultáneamente versiones con fundamentos similares (e igualmente espurias). [...]

[...] el patrimonio se ha convertido en un culto casi religioso. Su carácter sagrado asegura la fidelidad, mejora el sentimiento de grupo y ofrece objetivos comunes en tanto que sea un credo no cuestionado. Pero reforzar la fe en el patrimonio con investigaciones históricas, según la moda actual, emborrona la línea que separa la fe de los hechos. [...] Al concebir el patrimonio *como historia*, difrazando la autoridad de autenticidad, se le concede un crédito que ni necesita ni merece (Lowenthal, 1996).

Al convertir a los sujetos en los principales actores de la formación y adaptación del patrimonio a las necesidades sociales, Lowenthal dinamita (*deconstruye*) uno de los pilares básicos de la Restauración tal y como se describe en las teorías clásicas, esto es, como implementación de verdades históricas o artísticas. En este sentido, Lowenthal es plenamente postmoderno, y sus ideas, al margen de que se consideren o no discutibles o incluso aceptables, completamente contemporáneas.

Sin embargo, el subjetivismo de Lowenthal es diferente del defendido por Cosgrove o McLean, porque desplaza el peso de la autoridad fuera del ámbito de actuación del restaurador y hacia el ámbito grupal o colectivo. Ello representa una postura intermedia que deriva hacia modelos teóricos más coherentes y representativos. Esta postura se basa no en la subjetividad, sino en la *intersubjetividad*, es decir, en la constatación de que la Restauración es una actividad que se basa en decisiones sociales, no individuales: se basa en acuerdos entre-los-sujetos.

3.3. Valores y funciones

Las teorías clásicas de la Restauración se fundamentan en la primacía de dos tipos de valores fundamentales: los valores históricos y los valores artísticos:

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 través del tiempo (Brandt, 1999).

[...] todo monumento artístico, sin excepción, es al mismo tiempo un monumento histórico, pues representa un determinado estadio de la evolución de las artes plásticas para el que, en sentido estricto, no se puede encontrar ninguna sustitución equivalente. Y a la inversa, todo monumento histórico es también un monumento artístico, pues incluso un monumento escrito tan insignificante como, por ejemplo, una hojita de papel con una breve nota intrascendente, además de su valor histórico sobre la evolución de la fabricación del papel, la escritura, los materiales para escribir, etcétera, contiene toda una serie de elementos artísticos: la forma externa de la hojita, la forma de las letras y el modo de agruparlas. Ciertamente, son estos elementos tan insignificantes que en miles de casos prescindiremos de ellos porque poseemos suficientes monumentos que nos transmiten prácticamente lo mismo de un modo más rico y detallado. Pero si esta hojita

fuese el único testimonio conservado de la creación de su época, a pesar de su precariedad habríamos de considerarla como un monumento artístico absolutamente imprescindible. El arte que en ella encontramos nos interesa, sin embargo, en primera instancia sólo desde el punto de vista histórico: el monumento se nos presenta como un eslabón imprescindible en la cadena evolutiva de la historia del arte. El 'monumento artístico' es, en este sentido, propiamente un 'monumento histórico-artístico', cuyo valor no es, desde esta perspectiva, un 'valor artístico', sino un 'valor histórico' (Riegl, 1999).

Si no existe un valor artístico eterno, sino sólo uno relativo, moderno [...] no podremos hablar en adelante de 'monumentos históricos y artísticos', sino solamente de 'monumentos históricos', y exclusivamente en este sentido emplearemos el término a partir de ahora (Riegl, 1999).

Estos mismos principios se hallan también en la base de otras formulaciones teóricas como las de Boito o Beltrami, que a finales del siglo XIX y principios del XX insistieron en la necesidad de *respetar la Historia* como criterio primordial de las Restauraciones.

Estas ideas no están exentas de matices y contradicciones: la principal se deriva de la confusión que a menudo se produce entre historia, como evolución real de un objeto, e Historia como campo de conocimiento e investigación —la Historia que se enseña en las escuelas o que se investiga en las universidades—. Aunque ambos conceptos se describan mediante la misma palabra no deben confundirse, porque no es posible respetar las huellas de la historia de cada objeto, y a la vez eliminarlas mediante la restauración para devolver al objeto a un estadio de su evolución revelado por la Historia. Ésta nos informa sobre cómo *era* el objeto, mientras que las huellas de la historia son las que convierten a un objeto en lo que *es* en la actualidad: es imprescindible elegir entre una u otra en cada caso, en cada rasgo de cada objeto.

Esta misma contradicción subyace en las formulaciones que, como la de Brandt, pretenden respetar simultáneamente concepciones *historicistas* y *esteticistas* —o *museológicas* y *resurreccionistas*, para emplear las expresiones de Bergeon (1997)—. Es esencial y absolutamente imposi-

ble restaurar algo, por ejemplo la *unidad potencial de la obra de arte*, a la vez que se respetan las huellas del tiempo. Es necesario elegir y, de hecho, se elige.

A pesar de su incoherencia intrínseca, estas ideas fueron aceptadas de manera generalizada durante mucho tiempo, y contribuyeron a ordenar el campo de la Restauración, potencialmente abierto a la dispersión. La Carta de Atenas de 1931 las reflejaba, y a pesar de las innovaciones introducidas, en la Carta de Venecia de 1964 el objetivo todavía seguía siendo “preservar y revelar el valor estético e histórico del monumento”. Las teorías *historicistas* o *histórico-esteticistas* comparten este rasgo: los valores que las fundamentan son considerados por sus autores valores inherentes a la verdad del objeto, los *valores de Verdad*. En aras de la Verdad están justificadas todas las intervenciones y esfuerzos, los desvelos y cuidados que se agrupan bajo el nombre de Restauración. La Restauración es en esencia una herramienta del conocimiento, y el restaurador, un servidor de la Verdad.

3.3.1. Valores

En la actualidad, la primacía de los valores de Verdad ha sido puesta en cuestión. La teoría contemporánea se basa precisamente en la adopción de otro tipo de valores entre los que destacan los simbólicos, pero también otros como los religiosos, identitarios, económicos, turísticos, personales, sentimentales, etc. La enorme variedad de los objetos de Restauración impide que una concepción tan limitada como la histórico-artística, procedente de un ámbito intelectual *altocultural* en el que la búsqueda de la Verdad es un fin valioso en sí mismo, resulte plenamente satisfactoria. En esta evolución se puede constatar un doble fenómeno: por un lado el ámbito de la Restauración (el conjunto de sus objetos) se ha ido ampliando progresivamente; por otro, sus objetivos se han ido adaptando a las nuevas necesidades culturales. Knowles lo ha resumido así:

En los documentos antiguos [...] los principios de la Restauración se vinculaban a consideraciones de naturaleza político-nacio-

nalista y por ello el monumento, entendido como una obra arquitectónica, era objeto de Restauración sobre la base de juicios de valor de tipo formal e histórico. La difusión tras la Segunda Guerra Mundial del principio del ‘interés público’ trajo a la luz la necesidad de devolver la noción de monumento a un contexto más amplio de significado y uso social (Knowles, 2000).

Estas ideas se han manifestado de forma cada vez más explícita en muy diversos foros. Los objetos de Restauración han sido sucesivamente *antigüedades*, *obras de arte*, *objetos de arqueología*, *bienes históricos*, *bienes histórico-artísticos*, y, finalmente, *bienes culturales*—una categoría enormemente difusa y extraordinariamente amplia—. Es posible observar síntomas de ello en Riegl y en otros autores, pero las repercusiones más importantes son posteriores. En la Carta de Venecia de 1964, por ejemplo, el concepto de *monumento* ya incluye

[...] no sólo la obra arquitectónica aisladamente, sino también el entorno rural o urbano en el que se encuentren pruebas de una civilización particular, o desarrollo significativo, o un hecho histórico.

En la Carta de Burra se amplía el ámbito de los objetos de Restauración a los “sitios de significación cultural” (y se define *sitio* como “lugar, área, terreno, paisaje, edificio u otra obra” que puede incluir “componentes y contenidos”), mientras que en la Carta de Cracovia, de 2000, se define *patrimonio* como

un complejo de obras humanas en las que una comunidad reconoce sus valores particulares y específicos con los cuales se identifica. La identificación y especificación del patrimonio es por lo tanto un proceso relacionado con la elección de valores.

En definitiva, el concepto de patrimonio ya no depende necesariamente de valores altoculturales predeterminados, sino de valores que pueden variar sustancialmente en cada caso. Ésta es una innovación fundamental, porque el patrimonio (los objetos de Restauración) deja de ser algo exterior a los grupos, algo que existe independientemente de la

voluntad de los espectadores, sino que por el contrario se reconocen como una construcción intelectual de las personas, fruto de una "elección". El patrimonio es aquello en lo que los grupos o las personas convienen en entender como tal, y sus valores no son ya algo inherente, indiscutible u objetivo, sino algo que las personas proyectan sobre ellos. La *patrimonialidad* no proviene de los objetos, sino de los sujetos: puede definirse como una energía no-física que el sujeto irradia sobre un objeto y que éste refleja. El Documento de Nara sobre la Autenticidad, de 1994, relaciona directamente el patrimonio cultural con la identidad cultural de los pueblos, cuya diversidad se consideraba un valor en sí mismo. Por ello, la *autenticidad* que en las teorías clásicas se establecía mediante criterios artísticos, históricos o tecnocientíficos se establece ahora "no sobre criterios fijos, sino sobre fuentes de información variada que se vinculan no sólo a la forma y la sustancia, sino también al uso, la función, la tradición, el entorno y el espíritu" (Knowles, 2000).

3.3.2. Funciones

Valorar el uso o la función es ciertamente un rasgo esencial de la teoría contemporánea. Morris ha definido el concepto de valor como "la propiedad de satisfacer o consumir un acto que requiere un objeto con tal propiedad para su satisfacción" (Pérez Carreño, 1988), y de hecho los valores tal y como se emplean en la teoría contemporánea de la Restauración son en gran medida valores de uso que vienen determinados por la utilidad que cada objeto tiene para cada persona. De hecho, en la práctica totalidad de los casos se podría sustituir ventajosamente el concepto de *valor* (y otros similares, como el de *interés*, *instancia* o *polaridad*) por el concepto de *función*, como han sugerido autores como Müller (1998), Morente (2001) o McLean (1995) al introducir la noción de *función patrimonial*. Para McLean o Morente esta funcionalidad es crucial:

La función del Patrimonio se considera hoy una cuestión tan esencial que hasta podría decirse que el patrimonio es un bien propeúutico, es decir, que su razón de ser es cumplir una finalidad previa (Morente, 2001).

Entre las funciones de los bienes patrimoniales, Morente destaca la expresión de ideologías, la expresión de identidades y la oferta de cultura y ocio, y Müller, la *generación de identidad* y la *comunicación*, pero al margen de las distintas clasificaciones, lo que interesa destacar es el concepto mismo de función, y el hecho de que las funciones que caracterizan a estos objetos son de naturaleza inmaterial. Como es obvio, los objetos patrimoniales, y por extensión los objetos de Restauración, pueden cumplir funciones muy diversas, aunque sólo una parte de ellas son funciones tangibles o físicamente perceptibles. Si una persona recibe el encargo de arreglar la bota estropeada de un labrador, en la que el cuero está reseco y agrietado, la suela desgastada por el uso y las costuras sueltas o rotas, normalmente el arreglo consistirá en engrasar el cuero, en bruñirlo, en repasar las costuras y quizá en sustituir la suela. Así, el campesino puede volver a usarla; la bota cumplirá la función que de ella se esperaba: proteger el pie de su dueño de la rugosidad de la tierra, proporcionarle calor, darle comodidad. La bota ha sido reparada (ha sido alterada, modificada, corregida) para que cumpla mejor una función. Si esa bota no perteneciese a un labrador, sino que fuese la bota con la que Colón pisó el continente americano por primera vez, esa misma reparación (el cambio de las costuras y la suela por otras de material sintético) el engrasado y el bruñido parecerían completamente ridículos, porque la función de esta bota, la función para la que se repara esta bota, no es la misma que en el primer caso. Esta bota no se repara para abrigar, para dar comodidad a su usuario, ni siquiera para proporcionar evidencias a los historiadores, ya que aun siendo la bota de un personaje insigne parece improbable que pueda aportar información verdaderamente relevante. No, la bota de Colón se repararía, se modificaría, se alteraría, para que pudiese funcionar mejor como símbolo de la Historia, de una historia que afectó a millones de personas y que probablemente contenga alguna especie de moraleja; y como símbolo de un personaje y de unos saberes históricos cuyo conocimiento se presupone a todos los miembros de una cultura con un cierto tipo y nivel de formación. Para una persona de este tipo, tratar la bota de Colón de una manera especial, distinta a la de la otra bota, no le hará sentir especialmente perplejo ni sorprendido. Antes al contrario, lo que le provocaría perplejidad sería sugerir que la bota de Colón

podría aprovecharse cambiándole la suela (por una suela sintética, por ejemplo) y las costuras. Sin embargo, quizá debiera resultar más extraño conservar una bota en un estado aparentemente inútil (o arreglarla y acto seguido guardarla en una vitrina de cristal), que intentar hacer que sirva para aquello para lo que fue concebida. De hecho, si la bota de Colón llegase a manos de una persona para quien una bota es una bota, y que desconoce la existencia de Colón, probablemente realizaría una reparación destinada a devolver a la bota la funcionalidad que normalmente tienen las botas (la funcionalidad que *para él* tienen las botas): dar calor y comodidad al usuario. La bota quedaría entonces lista para ser usada de nuevo. Y por supuesto no habrá ninguna inmoralidad *ética* en ello.

El ejemplo es ficticio, pero no improbable ni excesivo: la mancha de sangre reseca de la casaca que llevaba Nelson cuando murió nunca ha sido limpiada, sino que se conserva por considerarse un valioso símbolo nacional (de hecho, fueron intencionadamente repintadas), mientras que los restauradores del Australia War Memorial han consolidado cuidadosamente los pegotes de barro que había en el uniforme de un soldado muerto en la batalla del Somme, porque se interpretan como un símbolo de las penalidades y miserias de la Primera Guerra Mundial (Eastop y Brooks, 1996; Jaeschke, 1996), de la misma manera que el chaquetón que el teniente Henry Anderson llevaba en Waterloo cuando fue herido se ha conservado durante generaciones hasta el presente (Pearce, 1990). En definitiva, un objeto puede cumplir diversas funciones para diversas personas, y las funciones simbólica e historiográfica son algunas de ellas. Estas funciones son determinadas por los sujetos, pero los sujetos no son *el* sujeto. La subjetividad de la que se habla aquí es en definitiva *intersubjetividad*: los valores son fruto de un acuerdo tácito entre-sujetos para quienes cada objeto significa algo.

3.3.3. El horizonte de expectativas

Martínez Justicia ha aplicado algunas ideas de Mijail Batjín al campo de la Restauración de obras de arte, y ha producido una reflexión valiosa al introducir la noción de *horizonte de expectativas social*. La idea de

horizonte de expectativas fue elaborada por Karl Mannheim y empleada por Popper, y describe la capacidad limitada del receptor de una comunicación para recibir ciertos mensajes: hay cosas que el receptor espera y cosas que no espera (y cosas que ni siquiera podría llegar a comprender). Un trabajo de Restauración también debe tener presente la existencia de un horizonte de expectativas en los sujetos, porque el mecanismo comunicativo depende del emisor, pero también del receptor:

¿Cómo rentabilizar este concepto en teoría de la restauración? En primer lugar, la noción de *horizonte* nos permite subrayar adecuadamente la historicidad radical del objeto de la restauración, señalando la variabilidad de la comprensión del mismo a lo largo del tiempo. Asimismo, nos recuerda la función social del arte en su impacto sobre el horizonte de expectativas cotidiano del espectador o lector de la obra de arte y, por tanto, sobre su comportamiento social. [...]

A la hora de acometer una intervención restauradora sobre un monumento cualquiera (sea mueble o inmueble) deberemos reflexionar sobre cuál es su valor en nuestro horizonte de expectativas [...] y cuál puede ser el impacto que en dicho horizonte puede tener la intervención en uno u otro sentido (Martínez Justicia, 2000).

Las consecuencias de esta idea son importantes. Supone reconocer el carácter activo y transformador de la Restauración, pero también la responsabilidad del restaurador ante aquellos a quienes afecta en sentido tangible e intangible. El horizonte es movedido y cambiante, depende del punto de vista —que es como decir del espectador—, pero la aplicación de este concepto a la Restauración no se limita al propio acto comunicativo personal:

El carácter colectivo y no homogéneo de la recepción, esto es, la imposibilidad de plantear un horizonte de expectativas uniforme, nos lleva a ampliar la noción y hablar de *horizonte de expectativas social*, incluyendo en nuestro radio de interés el análisis de las expectativas, normas y funciones extraartísticas (Martínez Justicia, 2000).

En definitiva, Martínez Justicia pone de relieve el carácter *intersubjetivo* de muchas intervenciones de Restauración, y también, de forma menos conspicua, otro concepto que de hecho juega un papel fundamental en la teoría contemporánea de la Restauración: la función –o, mejor dicho, las *funciones*– del objeto.

3.4. Ética funcional de la Restauración

Un mismo objeto puede cumplir funciones distintas para distintas personas. Esta circunstancia, y el hecho de que buena parte de esas funciones sean intangibles, hace que para el pensamiento tradicional no resulte sencillo explicar por qué se restaura, por qué se acepta que se destinen recursos a recomponer objetos que en la mayoría de ocasiones parecen resultar material, objetivamente inútiles; por qué se invierte dinero, por qué se dedican esfuerzos a reparar de forma extremadamente meticulosa y particular algo que desde un punto de vista objetivo sería prescindible o fácilmente sustituible por otro objeto más moderno y eficiente. Una explicación consiste en afirmar que es *un deber* de los pueblos o de los individuos, pero esto a duras penas constituye una respuesta, sino otra forma de expresar la pregunta (podría preguntarse entonces: ¿por qué es un deber restaurar?) o, a lo sumo, una declaración de principios. También existe la creencia de que se restaura para nuestros descendientes, que de este modo disfrutarán de un futuro culturalmente superior. En la Carta de Venecia, por ejemplo, se reúnen ambos motivos al afirmar que “es nuestro deber transmitir [los monumentos a las futuras generaciones] en toda la riqueza de su autenticidad”. Otra idea muy popular sugiere que se restaura para mantener una identidad nacional o grupal, que según Milner puede llegar a ser tan importante como la comida o las medicinas:

Preservar el patrimonio cultural significa preservar la identidad. En un país en desarrollo, quizá en un país en guerra, apoyarse en la propia identidad cultural y espiritual –saber de dónde vienes, quién eres y dónde vas– es casi tan básico como conseguir comida, refugio o medicación (Stoner, 2001).

Hay otras interpretaciones más personales o pintorescas: Marguerite Yourcenar (1989) ha sugerido que se restaura *por piedad*; Carlston (1998), que se conserva por *motivos genéticos*; Baudrillard (1985) piensa que se restaura *porque los objetos antiguos evocan la figura del padre y la involución al seno materno*; Susan Sontag (1995) ha escrito que los objetos antiguos *ofrecen una promesa de inmortalidad*; Hockney (Constantine, 1998) cree que se restaura por *amor* –sin aclarar por amor a qué; Rodríguez Ruiz (1995) probablemente pensaría que por amor al poder:

[...] la conservación del patrimonio [...] se ha convertido en uno de los pocos argumentos que quedan a historiadores, arquitectos o artistas para poder mantener activa su presencia, su lugar, en el espacio privilegiado de la cultura;

y Beck (2000), quizá, por amor al dinero:

Me ha llevado muchos años percatarme de algo fundamental en la moderna industria de la restauración [...] La gente necesita pagar el alquiler, necesita comer.

Walden ha llegado a apuntar que la restauración es una vía para adaptar las obras maestras a nuestra propia mediocridad:

La relevancia de la restauración podría radicar en que, de una manera extraña e inconsciente, podríamos estar compensando las limitaciones del presente interfiriendo en las maravillas artísticas de tiempos pasados [...]

Es incluso posible sospechar que de alguna manera estamos resentidos ante la gran superioridad de los maestros antiguos, y estamos discretamente ‘recortándolos’ para acercarlos a nuestra propia estatura, privándolos de algunos de sus misterios, vengándonos al mismo tiempo de las insatisfacciones que nos produce nuestra actual condición (Walden, 1985).

Y aunque quizá todas estas explicaciones gocen de algún porcentaje de verdad, ninguna de ellas resulta enteramente satisfactoria, ni

explica la Restauración más que de forma muy parcial o en casos muy particulares.

En realidad, los objetos se restauran porque aunque sean material y objetivamente inútiles o prescindibles, no son inútiles ni prescindibles; cumplen unas funciones que no son materiales, que no se pueden medir por medios físicos, que son intangibles. Para McLean, por ejemplo, la funcionalidad es un "concepto clave" en la reflexión sobre Restauración (McLean, 1995), mientras que Molina y Pincemin la han considerado uno de los criterios fundamentales que pueden intervenir en la toma de decisiones (Molina y Pincemin, 1997). Algunos autores han llegado a identificar dos grandes escuelas de pensamiento en torno a la Restauración, que han denominado *objetocentrismo* y *funcionalismo*, y que pueden identificarse respectivamente con las teorías clásicas y contemporáneas:

Mientras que el objetocentrismo se centra en el objeto cultural y en su protección como un valor en sí mismo, el funcionalismo sostiene que los objetos que forman el patrimonio cultural no pueden ni siquiera ser identificados sin una referencia a la sociedad y a su significado (Müller, 1998).

Como se ha visto, las funciones intangibles que cumplen los objetos de Restauración pueden ser de dos tipos fundamentales: por un lado, y éste es el caso más habitual, cumplen una función simbólica, en el sentido que se ha establecido arriba; por otro, pueden cumplir una función historiográfica, documental, forense. Pero además, y por supuesto, hay muchos objetos de Restauración que también cumplen otras funciones: albergan oficinas, transportan personas, indican la hora o permiten cruzar barrancos. Estas funciones son en realidad *reparadas*, no *restauradas*, aunque por motivos prácticos ambas actividades puedan hacerse al mismo tiempo, de manera similar e incluso por la misma persona.

Cuando se restauran esos objetos se pretende que vuelvan a cumplir sus funciones simbólicas o documentales del mismo modo que antes, o que la cumplan mejor si ello es posible, del mismo modo que cuando se lleva un coche a arreglar se espera que vuelva a funcionar

como antes, o mejor, si puede ser. Restaurar es reparar estos mecanismos etéreos, poner a punto el objeto tratado para que pueda ser útil en estos sentidos, hacer que funcione como símbolo o documento mejor de lo que lo hace ahora, del mismo modo que cuando se conservan se pretende garantizar esa eficacia. Así, se puede afirmar que la teoría contemporánea de la Restauración es primordialmente funcional. A diferencia de otros enfoques no establece la *verdad* como fin último, sino la eficacia funcional de los objetos —lo que en los objetos de Restauración incluye de forma ineludible la eficacia simbólica o historiográfica—. La Verdad o la ilusión de Verdad en cualquiera de sus formas es sólo deseable en la medida en que contribuye a esa eficacia, es decir, en la medida en que resulta útil. ¿Es aceptable no devolver la torre de Pisa a su estado vertical, no pintar las estatuas griegas de vivos colores, no completar la *Venus* de Milo? ¿Es aceptable reintegrar de forma invisible un retrato familiar? ¿Es aceptable no limpiar los barnices aplicados hace siglos sobre una imagen religiosa? ¿Es aceptable sacrificar un fragmento no visible del objeto original para hacer posible cierto tipo de tratamiento? La respuesta, según las teorías clásicas, sería probablemente negativa. Según la interpretación funcional que propone la teoría contemporánea, esa misma respuesta puede ser afirmativa, si eso contribuye a hacer que el objeto funcione mejor como símbolo o como documento, o negativa, si hace que funcione peor.

Los objetos de Restauración también pueden desarrollar funciones de naturaleza muy variada, tangible o no. Ello a menudo produce conflictos entre los sujetos afectados por un proceso de Restauración, porque potenciar una función habitualmente limita o condiciona otras. La importancia de cada función variará para cada usuario; la decisión *éticamente* correcta sobre qué acciones desarrollar no puede basarse en las prioridades de un individuo como restaurador, como químico, como historiador del arte, como propietario, como decididor, etc. Sería *éticamente* más correcto (pero también funcionalmente mejor) intentar mejorar, lo más sincera y equilibradamente posible, las eficacias que ese objeto tiene para todos sus usuarios, para cada persona para quien desarrolla alguna función de algún tipo. En estos casos, el criterio de actuación tampoco puede variar mucho respecto al que se ha visto antes: en teoría la ganancia funcional tiene que ser máxima.

Para calcular esa ganancia sería necesario tener presente a todos aquellos para quienes ese objeto cumple una función de cualquier tipo y poder cuantificar la importancia de esa función para cada uno de ellos. Por ejemplo, si finalmente se enderezase la torre de Pisa en aras de la Verdad, muchos se verían afectados porque constituye un referente simbólico muy potente. Pero los pisanos aún se verían más afectados, porque para ellos es un referente aún más poderoso; y el dueño de una tienda de *souvenirs* junto a la torre todavía resultaría más afectado, porque para él la torre cumple no sólo funciones simbólicas, sino también económicas. De la misma forma, un libro impreso en el XVII puede significar cosas muy distintas para un anticuario, para un filólogo o para un codicólogo. El primero verá recomendable una reencuadernación que le confiera un aspecto impoluto, porque para él el libro probablemente será un objeto de transacción económica. La reencuadernación tampoco molestará al filólogo, aunque desde luego no la verá como una prioridad; lo importante será el texto contenido en las páginas del libro, por lo que seguramente considerará necesario asegurar su manipulación: para él la Restauración adecuada consistirá en limpiar las manchas que impidan la lectura y en reforzar las páginas evitando que se desprendan o fragmenten si es que su estado lo requiere —quizá incluso le bastaría con acceder a una copia microfilmada o digitalizada del texto—. El codicólogo, por el contrario, no admitirá ningún tipo de reencuadernación, y desde luego no se contentará con conseguir un CD conteniendo imágenes escaneadas de las páginas; para él el libro es una fuente de información material: extrae información de las marcas de agua, del grosor de las hojas, de su verjura, de la huella que los tipos dejan sobre el papel, del material del que están compuestos los nervios, del pergamino que forma las tapas, etc. ¿Cuál es la Restauración adecuada? La respuesta que daría cada una de estas personas será probablemente distinta porque el libro *funciona* de manera distinta para cada uno de ellos. Y es ante ellos ante quien se responde —no ante la Verdad, ni desde luego ante el objeto mismo—, porque los objetos no tienen derechos: a pesar de la interesante “Carta de Derechos de las Obras de Arte” redactada por Beck (1994; Beck, 1996), son sus usuarios los que los tienen:

Las instituciones culturales tienen responsabilidades en muchos aspectos, deliberadamente o no: políticos, morales, económicos; responsabilidades ante la sociedad, pasada, presente y futura. Algunos dirán que la práctica museística exige fundamentalmente una responsabilidad ‘ante el objeto’ y su integridad; sin embargo, esto podría entenderse sólo como una abreviatura para describir las responsabilidades ante el público, continuamente cambiante, del objeto. ¿Realmente puede alguien tener responsabilidades ante un objeto? (Leigh *et al.*, 1994).

Debemos darnos cuenta de que decir que tenemos una responsabilidad ante el objeto es sólo una forma de hablar. Nuestra responsabilidad es para con nuestra herencia biológica como seres perceptivos, activos y emocionales, y para con nuestra herencia social como seres con conocimiento y cultura, influidos por los objetos (Michalski, 1994).

3.5. Ética agonista y ética sincrética

Las teorías clásicas se basan en valores de verdad, que son relevantes sólo para grupos reducidos de personas con una formación determinada que les autoriza a opinar sobre qué y cómo se debe restaurar. Morris y Ruskin afirmaban que esta cuestión competía sólo a personas *cultivadas*:

Si se pide que especifiquemos qué tipo o cantidad de valores artísticos, estilísticos o de otros tipos hacen que merezca la pena proteger un edificio, respondemos que cualquiera que pueda ser visto como artístico, pintoresco, histórico, antiguo o sustancial: cualquier obra, en definitiva, sobre la que cualquier persona cultivada o con entendimiento artístico pueda considerar oportuno detenerse a discutir (Leitner y Paine, 1994).

De forma habitual, muchas personas vinculadas al trabajo de Restauración (restauradores, historiadores del arte, y desde hace un tiempo también físicos, químicos, biólogos, etc.) cuestionan la legitimidad

de los *no expertos* para poder juzgar el trabajo realizado por su carencia de preparación o de información. Sin embargo, esa legitimidad existe. Cualquier individuo afectado por la alteración de un símbolo tiene no sólo derecho, sino también motivos y autoridad para hacer oír su opinión al respecto. Esto incluye al historiador experto en el tema o al erudito especializado, pero también al *usuario* habitual del símbolo. Los argumentos de tipo académico o tecnocientífico no deben convertirse en únicos en una actividad en la que el objetivo último es de tipo simbólico o comunicativo: esta forma de enfocar la cuestión es elitista y restrictiva. La ética contemporánea de la Restauración pretende contemplar el mayor número posible de formas de entender el objeto y atender equilibradamente a todas sus funciones: no sólo a las que cumple para los expertos, sino también a las que cumple para el resto de los *usuarios*, para su *target audience*, para su público. Desde el punto de vista ético, la mejor Restauración es la que proporciona más satisfacción a más gente, o aquella que produce una suma de satisfacciones mayor. Lo que se sugiere es la adopción de una ética más democrática y menos aristocrática, equiparable a la que autores como Van Mensch (1987) o Maure (1996) han reclamado para los objetos de museo. Si los objetos del patrimonio pertenecen a una ciudad, a una nación, a la Humanidad, estos colectivos deberían ser atendidos; en este sentido, la presunción de que sobre el patrimonio de muchos sólo deben decidir los expertos es una forma de dominio tecnocrático —es decir, aristocrático.

Si los expertos hablan para expertos, las opiniones de los expertos no podrán ser contrastadas por el colectivo afectado, sino por otros expertos. Cuando esto sucede se produce una discusión cerrada, limitada a grupos con intereses y formación similares. Dado que la buena intención de los expertos se da por supuesta, se podría hablar de *tecnocracia ilustrada*. Pero la validez de esta *tecnocracia ilustrada* será proporcional a la autoridad y prestigio que los *expertos* posean sobre el resto de personas involucradas, es decir, a su capacidad para hacer que los demás asuman de buen grado sus puntos de vista:

Los técnicos, los 'expertos' en los que la gente confía, podemos contribuir a alterar la opinión de los usuarios más directos,

tanto más cuanto mayor sea el prestigio que nosotros tenemos sobre los usuarios, o por decirlo de otra forma, cuanto mayor sea la autoridad que los usuarios nos conceden. Pero ésta no es una autoridad que nosotros poseamos de forma natural o indiscutible, sino que es una autoridad concedida; es decir, que en última instancia el origen de esa autoridad siempre está en los usuarios (Muñoz Viñas, 2000).

Lo que postula la teoría contemporánea de la Restauración es el establecimiento de una relación dialéctica y no impositiva entre las ideas del restaurador, del responsable, del comitente, del dueño, del político —de cualquier persona con alguna forma de poder sobre el acto de Restauración—, y las del conjunto de afectados por ese acto, de quienes a menudo emana la legitimidad de aquéllos. Lo que se propone no es una forma de *ética agonista* basada en la confrontación entre varias concepciones del objeto, y en la que diversos puntos de vista (el del restaurador, el del político, el del historiador, el del científico, el del cliente, etc.) se enfrentan y el más poderoso triunfa, sino una ética basada en la *negociación* (Staniforth, 2000; Avrami *et al.*, 2000), en el *equilibrio* (Jaeschke, 1996; Bergeon, 1997), en la *discusión* (Molina y Pincemin, 1994), en el diálogo (Reynolds, 1996), o en el *consenso* (Jiménez, 1998). Negociación, consenso, diálogo: se trata, en definitiva, de reconocer que la Restauración se hace para unos sujetos a quienes un objeto afecta de formas muy diversas y a menudo intangibles, y que éstos tienen derecho a participar en la toma de decisiones, o, al menos, a que su punto de vista sea tenido en cuenta. Lo que Jaeschke, Clavir, Staniforth, Avrami, Reynolds, Jiménez y tantos otros están pidiendo es una Restauración más eficaz para más gente, una Restauración que satisfaga a los usuarios del objeto y no sólo a aquellos que toman las decisiones. Se reclama, en definitiva, una ética en la que los diversos puntos de vista y las distintas funciones del objeto armonicen *en lo posible*. Esto supone no ignorar a las personas para las que el objeto cumple una función (los usuarios) y que al fin justifican su Restauración.

Aun actuando honestamente el restaurador, el experto o el decisor están en disposición de modificar la forma en la que un objeto

cumple sus funciones a favor de unos y en detrimento de otros. Los problemas éticos que se plantean en Restauración son al fin una cuestión de soberbia y egoísmo —o de modestia y generosidad: la modestia y generosidad necesarias para conceder a las propias opiniones y creencias un valor similar a la de los demás, y la generosidad necesaria para modificar un objeto de forma que satisfaga sobre todo a su público y no al propio responsable de su restauración—. Como se ha resumido en el documento de Vantaa, se debe

animar a todos los que tienen intereses en la Restauración a tomar parte en el proceso de decisiones, para desarrollar un sentimiento de propiedad pública (AA. VV., 2000).

El ámbito de discusión no es, sin embargo, infinito: no todas las personas están igualmente autorizadas para opinar; por el contrario, sólo los afectados por el objeto tienen esa legitimidad. Son los que tienen contacto, relación, querencia, intimidad con el objeto quienes pueden opinar con mayor fundamento. Esto incluye a los estudiosos, para quienes los objetos de Restauración pueden resultar cercanos por efecto de su misma formación (normalmente, un historiador del arte *sensitirá* las obras de arte, incluso las que para otros sean un icono religioso, como algo más próximo que un filólogo; y un arqueólogo sentirá mayor aprecio por unos restos azilienses que un biólogo marino); pero también, de forma ineludible, a aquellas personas, con o sin titulación, a quienes los trabajos de Restauración afectan en cualquier sentido: religioso, profesional, económico, sentimental, etc.:

Por ello, una restauración puede hacerse de diferentes maneras, pero ¿de qué manera debe hacerse? [...] de la manera que satisfaga a un mayor número de sensibilidades entre sus usuarios. [...] Hay obras de arte que literalmente son "Patrimonio de la Humanidad". [...] Y hay otras cosas que son simbólicas para grupos más pequeños, que son simbólicas para unos estudiantes, para una ciudad, incluso para una familia o para una persona. [...] ¿de qué manera restaurar eso? ¿Sería acertado aplicar a obras con este tipo de funcionalidad para grupos restringidos los mismos criterios que se

emplean para obras que tienen una funcionalidad para toda la humanidad? [...] los usuarios, las personas para quienes esa cosa significa algo, para quienes esa cosa que estamos restaurando cumple una función, son las personas que están capacitadas, mejor dicho, que están más capacitadas, para opinar, que están más legitimados para decidir cómo se hace eso. En resumen, [...] se restaura para satisfacer sensibilidades, y [...] una buena restauración es la que satisface a mayor número de sensibilidades (Muñoz Viñas, 2000).

3.6. Ética circunstancial

La ética que se deriva de las teorías clásicas tiende a ser muy rígida al basarse en criterios de verdad establecidos desde campos académicos muy concretos. Molina y Pincemin se han lamentado de los problemas que plantean los códigos éticos tradicionales:

A veces se rechazan intervenciones, cuando lo que se requiere es incompatible con la práctica habitual de la restauración, por ejemplo, el repintado completo de un objeto, o la reconstrucción de elementos que han desaparecido y sobre los que no existe documentación. En estos casos, los objetos a veces son entregados a artesanos locales, quienes, para cumplir con lo solicitado, llevan a cabo restauraciones dañinas o acciones que son destructivas [...].

Estas prácticas son cuestionables. ¿Sería apropiado relajar el código ético para evitar restauraciones que son tan groseras como destructivas? ¿Podría considerarse un código ético que fuese adaptable a cada situación? ¿Cuáles serían los límites? (Molina y Pincemin, 1994).

En muchos casos, las normas éticas clásicas han de ser forzadas al límite del sentido común para obtener resultados aceptables, aunque ello provoque tensiones lógicas como la flagrante incoherencia que supone intentar mantener la autenticidad histórica del objeto (lo que Brandi llamaba su *polaridad histórica*) al tiempo que se produce su *restauración*, una pretensión que es contradictoria en sí misma. ¿Por qué,

por ejemplo, resulta lícito reconstruir el Bundestag con una cúpula de cristal futurista que nunca tuvo hasta ahora, mientras el Partenón se mantiene en estado de ruina? ¿Por qué muchas personas consideran aceptable alterar el aspecto de una pintura manierista mediante un desbarnizado radical? ¿Por qué es correcto rebarnizarlas y alisarlas hasta conferirle un aspecto más parecido al de un póster que al de una pintura de casi quinientos años? La respuesta no está en las teorías tradicionales: no se puede apelar a los conceptos de veracidad, de originalidad, u otros similares, para explicar estos fenómenos. Pero sí es posible explicarlos de otra forma: el poder simbólico del Partenón se reduciría sustancialmente si se reconstruyese; el del Bundestag no. Y las pinturas *posterizadas* son símbolos válidos para muchas personas —quizá incluso puedan interpretarse como símbolos de una *ideología* de la restauración o de un determinado estado de pensamiento, antes que de otras cosas (AA. VV., 1999; Jiménez, 1998; Stopp, 1996)—. Como ha escrito Howard, los procesos de Restauración son como los tests de Rorschach,

imágenes en las que el observador proyecta su fantasía, inteligencia, fe, conocimiento, sus deseos, expectativas, intenciones, ideas, preocupaciones, etc., mostrando tanto de sí mismo y de su mundo como del objeto de contemplación [...] la restauración refleja las actitudes y la retórica de su tiempo (Podany, 1994).

Así, el *Hércules Lansdowne* del Museo J. Paul Getty (una copia romana cuyo original quizá fue esculpido por Skopas) fue restaurada en el siglo XVIII de forma completamente ilusionista: los desperfectos fueron camuflados, y allí donde había fragmentos perdidos se insertaron nuevas piezas de mármol con color y textura similares al original. En 1976 se decidió emprender una nueva restauración a causa de ciertas grietas que aparecieron en diversas zonas. En esta intervención, se eliminaron muchas de las adiciones del XVIII, que no se consideraron estética o estructuralmente necesarias, como uno de los pulgares de Hércules, su nariz, la parte posterior de la piel de león, o los extremos de la maza. Otras partes fueron sustituidas por una resina epoxídica de color grisáceo, que con un acabado liso y homogéneo contrastaba con

la rugosidad del mármol, formando además un pequeño escalón allí donde se unía al mármol original. Se trataba de enfatizar lo que de *auténtico* tenía el *Hércules*, pero por *auténtico* se entendió sólo aquello que fue esculpido en la antigüedad, excluyendo las adiciones dieciochescas. En este caso, el restaurador estaba realizando importantes elecciones subjetivas que se justificaban apelando a los valores de verdad consagrados en las teorías clásicas, pero que en realidad respondían a un "estado mental: a una matriz personal de elecciones formativas, técnicas, culturales, políticas y metafísicas" (McLean, 1995):

Su voluntad de interpretar las cicatrices de antiguas restauraciones como desgracias, pero no como parte de la historia del objeto, también implica la voluntad de aceptar la pérdida de las interpretaciones de otro período, prefiriendo su definición y concepto de 'verdad' (Podany, 1994).

Este tipo de operaciones y otras similares disgustan notablemente a algunos estudiosos, entre otras cosas porque ellos, que las han visto muchas veces, que las han estudiado detenidamente durante años, que les han dedicado tiempo y esfuerzo, que viven para ellas y en cierto modo también de ellas, tienen una *inercia icónica* muy marcada, y no pueden cambiar fácilmente su forma de percibir el símbolo o la forma en que esperan percibirlo. Pero *sensu contrario*, ¿sería *éticamente superior* reintegrar los faltantes de un retrato familiar o de una imagen religiosa aplicando un color monocromo en toda la superficie perdida, que hacerlo de forma ilusionista sin que el espectador pueda diferenciar la pintura anterior del añadido reciente? Dicho de otro modo, ¿es razonable aplicar a un retrato familiar o a una imagen de culto el mismo criterio que el que se aplica a una obra maestra de la pintura del Quattrocento o a un brazalet de la edad de bronce? No es, no puede ser, ilegítimo reintegrar de forma ilusionista un retrato familiar histórica y artísticamente irrelevante si las personas para quienes cumple una función simbólica determinada así lo prefieren: si un restaurador aplica criterios establecidos desde otros ámbitos, estará actuando positivamente, porque esa restauración no se hace para el propio objeto, o para el Arte, o para la Ciencia; se hace para las personas para quie-

nes el objeto significa algo; se hace para que un objeto cumpla una función para esas personas. Desde un punto de vista ético, seguramente resulta mucho más injustificable aprovecharse de una situación de superioridad para tratar ese objeto según una forma particular de verlo, haciendo que *funcione* para un tipo de persona que quizá tiene una formación universitaria, enseñada a apreciar determinados valores artísticos e históricos, pero no para las personas para quienes supuestamente se ha trabajado.

La ética de la Restauración, tal y como es generalmente entendida en las teorías tradicionales, aspira a establecer fundadamente normas de validez general para no alterar la pureza del objeto restaurado, y su problema es su voluntad de universalismo. Intentar establecer normas de validez universal es tanto más arriesgado cuanto mayor sea el grado de precisión que se pretenda alcanzar, porque las motivaciones, necesidades y *target audience* de cada una no serán las mismas en cada caso; además, los objetos de Restauración forman un conjunto con un número amplísimo de elementos que deben ser tratados en circunstancias muy variadas: objetos artísticos, religiosos, etnográficos; de metal, de madera, policromados; caros, baratos, sin precio; grandes, pequeños; muy dañados, poco dañados; de interés público, de interés privado; de titularidad pública, de titularidad privada; famosos, desconocidos; oxidados, desgastados, carcomidos, repintados, quemados, putrefactos, descoloridos, frágiles; para ser conservados a la intemperie, en la sala de un museo, en un almacén, en un cajón; restaurados para una gran ocasión, o como parte de una acción continuada; con disponibilidad de recursos para su adecuada conservación futura, o sin ella; restaurados a plazo fijo, o restaurados sin prisas; restaurados por un profesional sin problemas o restaurados por un profesional en circunstancias económicas penosas; restaurados sin riesgo físico para el profesional, o restaurados en condiciones físicamente peligrosas —y así *ad infinitum*—. Para decidir sobre un trabajo de restauración es necesario preguntarse por “los factores determinantes que deberían dirigir la intervención: la función del objeto, el presupuesto disponible o la belleza” (Molina y Pincemin, 1994).

El establecimiento de criterios y juicios éticos no puede ignorar las circunstancias. No se puede, por ejemplo, juzgar con iguales criterios

éticos una Restauración hecha en condiciones abrumadoramente hostiles y una Restauración hecha en situación de total comodidad. Si se hace así, y si se aplican criterios *éticos* clásicos (reversibilidad, retratabilidad, mínima intervención, etc.), probablemente se llegará a la conclusión de que aquella es una Restauración *éticamente* inferior a ésta: que, por ejemplo, la Restauración de las pinturas murales de un templo perdido en la selva tropical hecha por voluntarios en una zona frecuentada por guerrilleros de cualquier signo y con muy pocos medios económicos, es *éticamente* (*moralmente!*) inferior a la Restauración rutinaria de una pintura de pequeño formato hecha en un laboratorio centroeuropeo con todo el tiempo y el instrumental necesario (y también el innecesario) a disposición de un funcionario bien pagado. O que la Restauración de una vasija cocida de la edad de bronce que después será debidamente numerada, etiquetada, embalada y depositada en el fondo de un almacén en el sótano de un edificio debe seguir los mismos criterios que la restauración de una reliquia religiosa objeto de apasionada devoción. O que la restauración del motor del Mustang de la paradoja debe hacerse según los mismos criterios que la de una obra maestra de la historia de la pintura. Por ello, es necesario insistir en que la Restauración es una actividad enormemente variada que involucra una amplísima serie de consideraciones técnicas, sociales, económicas y culturales. Las normas *éticas* de carácter general están limitadas por su propia voluntad de universalidad: si son universales han de ser necesariamente ambiguas, y cuanto más precisas sean, menos universales resultarán.

3.7. Sostenibilidad

La Restauración de un objeto implica la realización de elecciones subjetivas: *qué* conservar en el caso de la conservación, y *qué* y *cómo* restaurar en el caso de la restauración. Cada elección que se realiza determina en buena medida qué objetos formarán el patrimonio que llegará a las generaciones futuras, y en qué estado llegarán —aunque ese estado puede no ser el adecuado—. Así, por ejemplo, de una Restauración se suele esperar que estire una tela, que limpie un dibujo, que com-

plete faltantes, que cambie los colores de una pintura o de una fachada. Pero el gusto puede cambiar. Esas tendencias pueden dejar de ser consideradas adecuadas, por muy firmemente establecidas que se hallen en la actualidad –la hipótesis no es remota: los profesores de Restauración del papel, por ejemplo, enseñan a sus alumnos a blanquear hojas de papel en un momento en el que cada vez es más común entre anticuarios, pequeños marchantes y decoradores la práctica de *teñir* el papel de ocre, o de producir manchas *ex profeso*: si hasta hace poco se apreciaban los grabados con límpido tono marfileño, ahora parece comenzar a apreciarse el tono ocre y las irregularidades propias de los papeles envejecidos; por ello, y al margen de otras consideraciones técnicas, no es improbable que el blanqueo de hojas deje de ser considerado como una opción restauratoria estéticamente deseable. Similarmente, el aprecio contemporáneo por pinturas con una superficie homogénea y satinada, o por fachadas con tonos vívidos y aspecto de recién pintadas, puede evolucionar en otros sentidos. Cuando esto ocurra, las acciones de Restauración que se practican en la actualidad podrían condicionar las posibilidades de adaptación de los objetos a nuevos gustos y necesidades; los *usuarios* de los objetos no son tan sólo los usuarios presentes, sino también los usuarios futuros. Como se afirma en la Carta de Cracovia,

cualquier intervención [de Restauración] implica decisiones, selecciones y responsabilidades relacionadas con todo el patrimonio, incluso con aquellas partes que aunque no tienen un significado específico en la actualidad, pueden tenerlo en el futuro.

Las decisiones que se toman en Restauración suponen siempre elegir en qué medida se imponen gustos y preferencias a otros usuarios futuros, o hasta qué punto se deben sacrificar esas preferencias para que otros, en circunstancias que aún se desconocen, puedan usar mejor el objeto, si es que lo desean. Se trata de decidir entre disfrutar ahora esos bienes –adaptándolos al gusto presente y probablemente reduciendo sus posibilidades de adaptación a otros gustos posibles–, o que los disfruten las generaciones venideras. Baer ha empleado una expresiva comparación para resumir este dilema:

no podemos comernos nuestro pastel cultural y guardarlo al mismo tiempo. Es sólo una cuestión de comerlo ahora o después (Baer, 1998).

Las teorías clásicas de la Restauración han respondido ante esta situación estableciendo los principios de *mínima intervención* –una de cuyas manifestaciones más notables es la creciente valoración de los tratamientos conservativos frente a los restaurativos– y de *reversibilidad*. Las teorías contemporáneas añaden el principio de *sostenibilidad*.

La sostenibilidad en Restauración ha sido identificada con la capacidad económica necesaria para garantizar la continuidad de los procedimientos conservativos (Staniforth, 2000; Anón., 2000; AA. VV., 2000; AA. VV., 1999), pero también, de forma más sutil e interesante, con la capacidad del objeto para seguir satisfaciendo los gustos y necesidades intangibles de usuarios futuros (Avrami *et al.*, 2000; Anón., 2000; Baer, 1998). La definición de desarrollo sostenible ofrecida por la Comisión Brundtland es

un desarrollo que satisface las necesidades presentes sin comprometer la capacidad de futuras generaciones para satisfacer sus propias necesidades (Staniforth, 2000).

Los trabajos de Restauración también deberían aspirar a alcanzar este objetivo:

Hay también una obligación paralela, más allá de conservar lo que es relevante en nuestro tiempo –y es conservar lo que nosotros creemos que será relevante para las generaciones futuras (Avrami, *et al.*, 2000).

3.8. Los límites de la teoría contemporánea de la Restauración

3.8.1. El argumento de genialidad

Desgraciadamente, la cuantificación de los efectos intangibles sobre cada individuo o grupo y la cuantificación de *pérdidas* y *ganancias intan-*

gibles puede ser muy compleja, y no puede hacerse mediante ninguna tecnología objetiva. Aprovechando esta situación es posible defender posturas próximas al subjetivismo radical. Por ejemplo, ¿cómo se podría demostrar incontestablemente que pintar franjas de vivos colores fosforescentes en la fachada de un palacio gótico no lo hará funcionar mejor como símbolo en el futuro, aunque ahora todos crean lo contrario? Para justificar este tipo de actuaciones se puede emplear lo que podría denominarse “argumento de genialidad”. Según éste, el disgusto de los espectadores no constituye un argumento válido en contra de una actuación de Restauración, porque el experto o el sabedor están tan por encima de sus coetáneos que en la mayor parte de las ocasiones sus decisiones sólo pueden generar incompreensión. Esa incompreensión puede ser, de hecho, una medida de su superioridad, como demuestran los muchos ejemplos de grandes artistas incomprendidos cuya obra sólo ha sido reconocida con el paso del tiempo, desde Mozart hasta Van Gogh, desde Borromini hasta Kafka.

El argumento de genialidad se basa en la convicción firme y quizá incluso honesta de que el propio conocimiento, los propios gustos y la propia forma de entender los objetos restaurados son mejores que la de los demás —aunque sean los demás los más afectados por las consecuencias de ese trabajo, aunque sean ellos los que han promovido la Restauración y aunque la Restauración se haga para ellos.

3.8.2. Los riesgos de la banalización

Sin embargo, sería un error pensar que la teoría contemporánea de la Restauración propone dejar en manos del público todas las decisiones relativas a la Restauración del patrimonio: probablemente la mayor parte de la población prefiera no gastar dinero en mantener el patrimonio cultural, sino en otro tipo de cuestiones con utilidad más obvia, como hospitales, autopistas, estadios deportivos o programas de televisión de gran audiencia (Orna *et al.*, 1994). Las funciones que cumple el patrimonio, especialmente el patrimonio colectivo, no son evidentes para todos, de la misma manera que no lo son los riesgos de la contaminación atmosférica o la necesidad de mantener limpios los

espacios colectivos. Como consecuencia, el experto tiene que gozar de cierta libertad para asumir riesgos, y no puede limitarse a aplicar las decisiones manifestadas por otros. Como han señalado Leigh *et al.*, debe tener cierta libertad “para actuar impopularmente”.

La teoría contemporánea de la Restauración no es tecnocrática, pero tampoco populista. No propone una nueva forma de tecnocracia ilustrada ni de democracia asamblearia, sino más bien una democracia gestionada por representantes social y profesionalmente cualificados, que intenten aplicar los criterios de *negociación* y *sostenibilidad*. Las decisiones corresponden a los expertos, pero éstos deben ser conscientes de para quién trabajan y de dónde proviene su autoridad sobre el patrimonio. La autoridad del experto deriva de su condición de usuario privilegiado, de usuario que vive de y para el patrimonio, que lo ha estudiado, lo conoce y lo aprecia de manera especialmente intensa; pero sobre todo de su capacidad para “contar historias convincentes” (Leigh *et al.*, 1994): es decir, de la autoridad que los demás usuarios le conceden. Como ha escrito Muñoz Viñas,

En cierto modo, la teoría contemporánea de la Restauración intenta erradicar los excesos cometidos por ‘expertos’ demasiado poderosos, pero esto puede producir nuevos problemas. Las decisiones democráticas pueden conducir a la banalización y producir abusos igualmente lamentables. Sin embargo, la sostenibilidad intangible o simbólica sólo puede llevar a la moderación. [...] En la ‘negociación’ que la moderna teoría de la Restauración reclama, los usuarios futuros tienen que jugar un papel, y muy probablemente serán los expertos los que tengan que hablar por ellos. Por supuesto ésta no es una tarea sencilla, aunque desde luego es fascinante (Muñoz Viñas, 2003).

Conclusiones

Parece imposible proteger el patrimonio cultural sin hacer referencia a la gente.

(Markus Müller)

La Restauración es una actividad de difícil definición. Para entenderla es preciso referirse tanto a la propia actividad como a la naturaleza de sus objetos. En particular, éstos tienen en común su naturaleza simbólica o historiográfica; son cosas que simbolizan una serie de valores de tipo social (internacional, regional, local, etc.) o privado, o que resultan útiles como documentos para los estudiosos de otras culturas, distantes en el tiempo o el espacio. Ese carácter simbólico o comunicativo forma parte esencial de la Restauración, cuyos objetivos y límites están vinculados al mantenimiento y recuperación de esa capacidad.

El valor simbólico, que es convencional y por ende subjetivo, debe ser tenido en cuenta a la hora de decidir cómo se restaura. La eficacia del objeto como símbolo es uno de los objetivos de la Restauración, que la diferencia de otras actividades similares como la reparación, el repintado o el remendado. El material que compone el objeto, su "autenticidad" (sea lo que sea lo que esto signifique) sólo es importante como

soporte de esa capacidad simbólica. El primer axioma brandiano (“se restaura sólo la materia de la obra de arte”) no sólo no es un axioma, sino que además es erróneo puesto que “el significado [...] también es materia de restauración” (Jiménez, 1998); hoy se reconoce que “el objetivo final de la Restauración no es conservar el material por sí mismo, sino más bien mantener y conformar los valores contenidos en el patrimonio” (Avrami *et al.*, 2000).

La idea de que la Restauración devuelve a la obra a su *estado auténtico* es una ingenuidad que se basa en otra anterior y más importante: la idea de que ese *estado auténtico* es distinto del actual y existe fuera de la imaginación del sujeto. La Restauración no se hace en aras de la Verdad, en aras de la Ciencia, en aras de la Cultura o en aras del Arte. La Restauración se hace para los usuarios de los objetos: aquellos para quienes esos objetos significan algo, aquellos para quienes esos objetos cumplen una función esencialmente simbólica o documental, pero quizá también de otros tipos. La validez de un tipo u otro de Restauración depende de cómo ellos entiendan que deben realizarse este tipo de trabajos. Esta interpretación puede variar, pero es el consenso entre los afectados (o sus representantes, o los sabedores en quien ellos confían) lo que en última instancia determinará su validez. La Restauración objetiva es en rigor imposible, porque la Restauración se hace para los usuarios presentes o futuros de los objetos (es decir, para los *sujetos*) y no para los objetos mismos.

Sin embargo, la Restauración científica (un modelo teórico de Restauración que atiende a criterios materiales y objetivistas) es legítima. Su legitimidad no se basa principalmente en argumentos pragmáticos o en la eficiencia coste-beneficio, ya que su utilidad técnica es a menudo escasa, sino en el hecho de que el público acepta sus principios, y espera, agradece o exige este tipo de refrendo —aunque de hecho no esté capacitado para valorarlo—. Dicho de otra forma, su legitimidad no radica en producir resultados indiscutibles, sino en producir resultados indiscutidos, esto es, en su aceptación por parte de los sujetos: su legitimidad radica en razones subjetivas. El respeto a la Verdad del objeto, a su estado de verdad, es útil porque así se quiere y no por ningún imperativo ético o científico exterior o superior a las personas —esta razón es tan poderosa y legítima como cualquier otra.

Imponer ideas propias (como restaurador, como historiador del arte, como científico, como universitario, como propietario, como conservador de museo) sobre las de los demás usuarios es una actitud soberbia, aunque sea honrada y sincera. Desde cada una de estas posiciones es posible establecer teorías, criterios y normas de actuación cerradas; pero en la práctica la Restauración es una actividad que se desarrolla sobre sistemas física y culturalmente complejos, por lo que la tentación de establecer un *corpus* de normas de validez general han tropezado siempre con la realidad, que ha puesto de relieve las contradicciones existentes en este tipo de reflexiones. Tanto desde un punto de vista ético como técnico, las teorías cerradas no suelen ser universalmente satisfactorias por la misma complejidad y variedad de los objetos tratados y de sus circunstancias. La Restauración correcta es aquella que armoniza, hasta donde ello es posible, un mayor número de teorías —incluso las que no han llegado a formularse: las de otros usuarios, la del restaurador iletrado, la del propietario, etc.—. Una buena Restauración es aquella que hiere menos a un menor número de sensibilidades —o la que satisface más a más gente.

Tampoco es posible juzgar la Restauración *in abstracto*: una misma Restauración puede ser buena, aceptable o penosa según las circunstancias en las que se haya desarrollado. No existe *la buena Restauración*, sino *la buena Restauración de tal objeto en tal circunstancia*.

Algunos lectores quizá concluyan que la teoría contemporánea de la Restauración está diciendo que *todo vale*, como de hecho parece sugerir el *subjetivismo radical*: que puesto que los auténticos criterios en los que se basan los trabajos de Restauración son subjetivos, es lícito hacer lo que el sujeto protagonista (el restaurador u otros decididos) prefiera. Pero en realidad está diciendo todo lo contrario. Está diciendo que el restaurador no puede hacer lo que él decida, lo que él crea mejor, lo que él considere más honesto, lo que a él le han enseñado, y que el criterio principal que debería guiar su actuación es la satisfacción del conjunto de sujetos a quienes su trabajo afecta y afectará en un futuro.

Precisamente ese reto y esa responsabilidad son lo que más ennoblece la actividad del restaurador y lo que la convierte en fascinante y atractiva para tanta gente, entre los que sin duda se encuentran muchas

de las personas que han contribuido y siguen contribuyendo a su mejor entendimiento y desarrollo. La teoría contemporánea de la Restauración ofrece a todas ellas herramientas conceptuales más flexibles y adaptables: no defiende ningún cambio en la práctica de la actividad, salvo en los casos en los que esta conveniencia es sentida por las personas afectadas. No alienta más revolución que la que es comúnmente sentida: la revolución del sentido común.

Bibliografía: una selección de fuentes

La teoría contemporánea de la Restauración se halla expresada en fuentes muy variadas y habitualmente de forma muy fragmentaria. Se nutre de reflexiones hechas desde el propio mundo de la Restauración, pero también desde campos periféricos como la filosofía, la museología, las ciencias duras o la historia. Lo que sigue es un listado de algunos de los textos más atractivos, elaborados por autores destacados. Los breves comentarios son no sólo una descripción breve de sus contenidos y virtudes, sino también, y quizá sobre todo, una invitación deliberada a profundizar aún más en el conocimiento y comprensión de esta actividad.

Anon., (2000): "Charter of Cracow, 2000", en *Trieste Contemporanea. La Rivista*, noviembre 2000, n.º 6-7, en <http://www.rscont.ts.it/pag5-6.htm>; 7/feb/2002.

Anon., (2000): *Towards a European Preventive Conservation Strategy Adopted at the Vantaa Meeting*, september 21-22, 2000, en <http://www.pc-strat.com/final.htm>; 7/feb/2002.

La Carta de Cracovia o el Documento de Vantaa reflejan en su redacción los criterios defendidos por los teóricos contemporáneos de la Restauración. En este sentido representan un paso más en el camino marcado por textos como la Carta de Burra, desviándose de la dirección indicada por los documentos como la Carta del Restauro de 1972.

Alonso Fernández, Luís (1999): *Introducción a la nueva museología*. Madrid. Alianza.

Desde la *nueva museología* se han elaborado reflexiones muy interesantes en torno a la *producción* y funciones del *patrimonio*, que son de imprescindible conocimiento para comprender la Restauración. Este texto constituye una buena introducción a autores como Davallon, Deloche o Pearce.

Appelbaum, Barbara (1987): "Criteria for treatment: reversibility". *Journal of the American Institute for Conservation*, 26, 2: 65-73.

Un artículo imprescindible sobre la cuestión de la reversibilidad. El análisis crítico que la autora realiza sobre la realidad de este concepto en la práctica de la Restauración es lúcido y completo, e introduce el concepto de *retratabilidad*. Aunque después fue superado por otras reflexiones más completas, su impacto fue notable y merece reconocimiento por ello.

Ashley-Smith, Jonathan (1995): "Definitions of Damage". Texto de la conferencia ofrecida en la sesión "When conservator and collections meet" (Annual Meeting of the Association of Art Historians, Londres, 7 de abril de 1995), en <http://palimpsest.stanford.edu/byauth/ashley-smith/damage.html>; 8/nov/1998.

El concepto de deterioro es clave en la teoría de la Restauración, pero su significado no está precisamente establecido. "Defi-

nitions of damage" ofrece una definición muy interesante, con poderosas implicaciones, al distinguir entre deterioro y alteración: el deterioro no es sino un tipo de alteración, concretamente aquel que hace disminuir el valor o utilidad del objeto.

Avrami, Erica, Mason, Randall, De la Torre, Marta, eds. (2000): *Values and Heritage Conservation*. Los Ángeles. The Getty Conservation Institute (también disponible en <http://www.getty.edu/conservation/resources/valuesrpt.pdf>; 12/ago/2003).

Una obra fundamental y brillante, en la que se exponen nitidamente algunos de los principios fundamentales que caracterizan la teoría contemporánea de la Restauración. Las conclusiones y el "Informe de Investigación" son imprescindibles, como los son algunos de los "Ensayos Exploratorios". El texto de Pearce se cita de forma particularizada más abajo.

Ballart, Josep (1997): *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*. Barcelona. Ariel.

Las ideas contemporáneas sobre las funciones del patrimonio son discutidas de forma extensa y competente en el capítulo 3 de este libro (pp. 139-173), que constituye un valioso resumen sobre esta cuestión crucial. A medio camino entre las teorías clásicas y contemporáneas, su autor expone con talento algunos rasgos y funciones características de los objetos patrimoniales.

Barbero Encinas, Juan Carlos (2003): *La memoria de las imágenes. Notas para una Teoría de la Restauración*. Madrid. Ediciones Polifemo.

La memoria de las imágenes es un interesante ensayo sobre algunos de los temas más interesantes de la teoría de la Restauración, en el que se reflejan muchos de los puntos de vista propios de la teoría contemporánea. En especial en la primera parte (en la que se "deconstruyen" buena parte de los principios clásicos de la Restauración), el autor ha sabido confeccionar un texto inteligente y seductor, que se deja leer con facilidad e interés.

Baudrillard, Jean (1985): *El sistema de los objetos*. México. Siglo XXI Editores.

La significación de los objetos en el marco de una cultura, y en particular de la cultura occidental contemporánea, son inteligentemente estudiados por Baudrillard. A pesar de sus *tics* y de su lenguaje a menudo abstruso o ambiguo, *El sistema de los objetos* sigue ofreciendo una importante herramienta conceptual para comprender el simbolismo de los objetos en las sociedades.

Beck, James (1997): *La restauración de obras de arte: negocio, cultura, controversia y escándalo*. Barcelona. Ediciones del Serbal.

El libro de Beck responde esencialmente a planteamientos clásicos combinando a partes iguales perspicacia, suspicacia e ingenuidad. Sin embargo, está muy vivamente escrito, y tiene, como mínimo, la virtud de la amenidad. Constituye también un buen ejemplo de cómo se establecen y desarrollan los debates sobre la calidad de los trabajos.

Bonsanti, Giorgio (1997): "Riparare l'arte". *OPD Restauro*, 9: 109-112.

En este breve artículo, Bonsanti expone con acierto y claridad algunas de las principales limitaciones de las teorías clásicas, y las dificultades conceptuales en la definición de la Restauración como actividad, con un lenguaje directo y sin digresiones. Aunque la respuesta ofrecida (la *rivoluzione copernicana* que se menciona en la primera parte de este libro) no ha tenido un gran impacto en la teoría contemporánea de la Restauración, es una respuesta que sin duda merece la pena conocer.

Bradley, Susan, ed. (1997): *The Interface Between Science and Conservation*. Londres. British Museum.

En esta recopilación de textos de autores muy distintos se abordan los problemas de comunicación entre científicos y restauradores, y las limitaciones de la ciencia aplicada a la conservación. Algunos de los textos recopilados son extraordinariamente interesantes para conocer el estado real de la cuestión.

Bueno, Gustavo (1996): *El mito de la cultura*. Barcelona. Editorial Prensa Ibérica.

Un texto brillante e inteligente, aunque a veces innecesariamente complejo, en el que se describe con nitidez lo que representa lo que aquí se ha denominado *alta cultura* y sus efectos colaterales sobre la sociedad. Aunque no está referido exclusivamente a objetos patrimoniales, las consecuencias de esta reflexión son importantes para la comprensión de algunos aspectos de la práctica de Restauración.

Caple, Chris (2000): *Conservation Skills. Methods, Judging and Decision Making*. Londres. Routledge.

Una estupenda introducción a la Restauración. Lejos de los habituales textos introductorios, más cercanos a la propaganda que a la realidad, Caple ofrece una visión muy veraz y clarificadora sobre el tipo de problemas éticos a los que se enfrenta un restaurador. Esta descripción incluye también algunas reflexiones muy interesantes sobre la naturaleza de esta actividad, en las que se describen puntos de vista plenamente contemporáneos y siempre interesantes, apoyados con una buena selección de ejemplos reales.

Cosgrove, D. E. (1994): "Should We Take It All So Seriously? Culture, Conservation, and Meaning in the Contemporary World", en Krumbein, W. E.; Brimblecombe, P.; Cosgrove, D. E., y Staniforth, S., eds., *Durability and Change. The Science, Responsibility, and Cost of Sustaining Cultural Heritage*. Chichester. John Wiley and Sons.

Un texto delicioso y provocador, en el mejor sentido del término, en el que desde el subjetivismo radical se aboga por la libertad creativa del restaurador.

De Guichen, Gael (1991): "Scientists and the preservation of cultural heritage", en Baer, N. S.; Sabbioni, C., y Sors, A. I., (eds.), *Science, Technology and European Cultural Heritage. Proceedings of the*

European Symposium, Bologna, Italy, 13-16 June 1989. Oxford. Butterworth-Heinemann Ltd.

Gael de Guichen realiza aquí un análisis brillante, realista y muy ameno sobre la situación de la ciencia aplicada a la restauración. Junto con los textos de Torraca citados abajo, constituye una referencia ineludible para cualquier interesado en este aspecto de la Restauración contemporánea.

Jiménez, Alfonso (1998): "Enmiendas parciales a la teoría del restau- ro (II). Valor y valores". *Loggia*, 2, 5: 12-29.

En este artículo se desarrolla de forma clara y sintética una crítica hacia las teorías clásicas de la Restauración, y en particular a la *Teoría del Restauo* de Cesare Brandi, y se reflexiona de forma sincera y directa sobre muchos aspectos de la actividad. En él se introduce expresamente el *consenso social* como uno de los valores que los restauradores deben atender en el proceso de toma de decisiones.

Knowles, Alessandra (2000): "After Athens and Venice, Cracow". *Trieste Contemporanea. La Rivista*, noviembre 2000, 6/7 en <http://www.tscont.ts.it/pag4-e.htm>; 22/oct/2001.

Este breve artículo glosa las aportaciones de la Carta de Cracovia, por oposición a las Cartas de Atenas (1931) y Venecia (1964). De forma inteligente y clara se analizan los rasgos que hacen de la primera un ejemplo nítido de la teoría contemporánea de la Restauración.

Leigh, D., et al. (1994): "Group Report: What Are the Responsibilities for Cultural Heritage and Where Do They Lie?", en Krumbein, W. E.; Brimblecombe, P.; Cosgrove, D. E., y Staniforth, S., *Durability and Change. The Science, Responsibility, and Cost of Sustaining Cultural Heritage*. Chichester. John Wiley and Sons.

Un artículo muy interesante en el que se discuten varios temas sobre teoría contemporánea de la Restauración, incluyendo una

referencia a las limitaciones que la democratización de la gestión del patrimonio debería tener presente.

Lowenthal, David (1985): *The past is a foreign country*. Cambridge. Cambridge University Press.

Un texto voluminoso y muy documentado en el que se sostiene la imposibilidad de intentar acceder al pasado —y las razones por las que se sigue aspirando a ello—. Asimismo, se describen las maneras en las que los objetos de otras épocas son adaptados a las circunstancias presentes a través de la Restauración. La prosa de Lowenthal es algo desordenada, pero esto es ampliamente compensado por el apasionamiento y brillantez de su redacción.

Lowenthal, David (1996): *Possessed by the Past. The Heritage Crusade and the Spoils of History*. Nueva York. The Free Press. 1996.

Las ideas esbozadas en *The Past is a Foreign Country* se desarrollan aquí hasta sus últimas consecuencias. Igualmente apasionado y documentado que éste, *Possessed by the Past* representa una referencia básica para comprender algunos de los aspectos más interesantes sobre nuestra relación con el pasado. Distingue entre Historia (la disciplina académica que trata del pasado) y Patrimonio (el pasado en estado de asimilación y funcionamiento social), e introduce lo que podría denominarse el *principio de falsedad*, según el cual los objetos patrimoniales *deben* escaparse al análisis científico para poder funcionar como tales.

Martínez Justicia, M.^a José (2000): *Historia y teoría de la conservación y restauración artística*. Madrid. Tecnos.

La historia de la teoría a la que alude el título concluye con las teorías clásicas, pero en la Introducción (pp. 21-48) la autora realiza una valiosa reflexión personal sobre la Restauración que es enteramente contemporánea, en la que, basándose en los trabajos de Batjín, se introduce el concepto de *horizonte de expectativas* del espectador.

McLean, John (1995): "The ethics and language of restoration", *SSCR Journal*, VI, 1: 11-14.

En este texto sincero y arrollador, McLean critica de manera extraordinariamente eficaz –y felizmente concisa– el papel de la objetividad en Restauración, para proponer respuestas radicalmente subjetivistas.

Michalski, S. (1994): "Sharing Responsibility for Conservation Decisions", en Krumbein, W. E.; Brimblecombe, P.; Cosgrove, D. E., y Staniforth, S., *Durability and Change. The Science, Responsibility, and Cost of Sustaining Cultural Heritage*. Chichester. John Wiley and Sons.

Un espléndido artículo en el que se abordan de forma densa y directa numerosos aspectos de la teoría de la Restauración. Michalski aplica a este campo diversas posturas filosóficas contemporáneas de forma inteligente y productiva, en un texto con una elevadísima densidad de ideas.

Morente, María (2001): "Fragmentos de Patrimonio. Reflexiones sobre la protección de pinturas murales", en *Boletín de Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, VIII, 34: 189-200.

A pesar de su título, la mayor parte de este recomendable artículo está dedicada a exponer algunas ideas teóricas de cariz claramente contemporáneas, algo que logra hacer de forma notablemente clara.

Müller, Markus (1998): "Cultural Heritage Protection: Legitimacy, Property, and Functionalism", *International Journal of Cultural Property*, VII, 2: 295-409.

La función del patrimonio y la noción de patrimonio universal son estudiadas en este texto de forma clara y concisa, en relación con los principios éticos que guían (y también los que deberían guiar) la Restauración del patrimonio.

Muñoz Viñas, Salvador (2003): "Contemporary Theory of Conservation", *Reviews in Conservation*, III: 25-34.

Este texto, elaborado para el International Institute for Conservation, constituye un buen análisis de la cuestión. Escrito con la intención de ofrecer una visión ordenada del tema, ofrece un planteamiento interesante y una adecuada selección de fuentes.

Oddy, Andrew, y Carroll, Sara (1999): *Reversibility: Does It Exist?* Londres. British Museum.

Un texto es imprescindible para comprender los problemas que presenta uno de los conceptos básicos de las teorías clásicas de la Restauración. Los diversos participantes desgranar un rosario de críticas perfectamente ilustradas con casos y problemáticas reales.

Stanley Price, N.; Talley, M. K., y Melucco Vaccaro, A., (eds.), *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*. Los Angeles. The J. Paul Getty Trust, 1996.

Una interesante antología de textos sobre teoría de la Restauración, inteligentemente seleccionados y comentados. En él se yuxtaponen autores clásicos y contemporáneos temáticamente clasificados, con brillantes presentaciones e introducciones a cada capítulo. Cabe destacar los textos de Torraca, Urbani, Philippot o Melucco Vaccaro.

Pearce, S. M. (1994): *Interpreting Objects and Collections*. Londres. Routledge.

Una obra importante en la museología contemporánea, en la que se reflexiona sobre la naturaleza y funciones de los objetos que componen eso que ambigualmente llamamos el patrimonio. Contiene numerosos artículos de muy alto interés, como los de Thompson, u *Objects as meanings, or narrating the Past*, de la propia editora.

Pearce, Susan M. (2000): "The Making of Cultural Heritage", en Avrami, Erica, Mason, Randall, De La Torre, Marta, eds., *Values and Heritage Conservation*. Los Ángeles. The Getty Conservation Institute.

Una reflexión sólida sobre las razones por las que algunos objetos se transforman en patrimonio y otros no. Los factores comunicativos, y los rasgos subjetivos en la elección, son puestos de relieve con la brillantez característica de esta autora.

Riegl, Alois (1999): *El culto moderno a los monumentos*. Madrid. Visor.

Esta obra fue publicada por primera vez en 1903. Si lo despojamos de su rigidez taxonómica, aún hoy nos seguirá asombrando por la claridad y eficacia de sus tesis. Un texto clásico de inesperada vigencia y una lectura obligatoria para cualquiera que desee comprender la práctica de la Restauración tal y como se desarrolla en la actualidad.

Staniforth, Sara (2000): "Conservation: Significance, Relevance and Sustainability". *IIC Bulletin*, 2000, 6: 3-8.

Un artículo sólido y compacto, en el que de forma clara y amable se exponen muchos de los puntos de vista que animan la Restauración contemporánea, con especial énfasis en la noción de sostenibilidad.

Taylor, Roger (1980): *El arte, enemigo del pueblo*. Barcelona. Gustavo Gili.

A pesar de su título deliberadamente provocativo, este texto constituye una pieza de pensamiento lúcida, honesta y muy útil para comprender algunas de las funciones sociales de los objetos artísticos. Escrito con vocación didáctica, la obra resulta sorprendentemente legible —por momentos llega a convertirse en apasionante— a pesar de la profundidad de sus contenidos. Hoy es difícil estar enteramente de acuerdo con la conclusión *moral* de su análisis, pero es igualmente difícil no estar de acuerdo con el análisis mismo.

Torraca, Giorgio (1996): "The Scientist's Role in Historic Preservation with Particular Reference to Stone Conservation", en Stanley Price, N.; Talley, M. K., y Melucco Vaccaro, A., (eds.), *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*. Los Ángeles. The J. Paul Getty Trust.

Torraca, Giorgio (1999): "The Scientist in Conservation". *Conservation. The GCI Newsletter*, 14, 3: 8-11. También disponible en http://www.getty.edu/conservation/resources/newsletter/14_3/feature1_3.html; 4/nov/2001.

Estos magníficos textos de Giorgio Torraca, director del ICCROM durante un largo período, destacado científico de la Restauración y excelente conocedor del campo, constituyen una lectura obligada para aquellos que deseen tener una idea completa sobre el desarrollo de la ciencia aplicada a la Restauración.

Obras citadas

- AA. VV. (1964): "Venice Charter", en http://www.international.icomos.org/e_venice.htm, 2000/12/29.
- AA. VV. (1997): "Archaeological Conservation and its Consequences". *IIC Bulletin*, 1997, 5: 1-8.
- AA. VV. (1999): "The Economics of Heritage Conservation. A Discussion". *Conservation. The GCI Newsletter*, 14, 1,: 9-11.
- AA. VV. (2000): "Towards a European Preventive Conservation Strategy. Adopted at the Vantaa Meeting, september 21-22, 2000", en <http://www.pc-strat.com/final.htm>, 2002/02/07.
- AIC (1994): "AIC Code of Ehtics and Guidelines for Practice", en <http://aic.stanford.edu/pubs/ethics.html>, 2002/02/07.
- AIC (1996): "AIC Definitions of Conservation Terminology". *Abbey Newsletter*, vol. 20, 4-5.
- Alonso, Rafael (1999): "En defensa de una restauración". *El Mundo*, 8 de junio de 1999.
- Alonso Fernández, Luis (1999): *Introducción a la nueva museología*. Madrid. Alianza.

- Anón., (1998): "The Agora". *Conservation. The GCI Newsletter*, vol. 13, n.º 2: 21-22.
- Anón., (2000): "Charter of Cracow, 2000", en *Trieste Contemporanea. La Rivista*, noviembre 2000, n.º 6-7, en <http://www.rscont.ts.it/pag5-6.htm>, 2002/02/07.
- Appelbaum, Barbara (1987): "Criteria for treatment: reversibility". *Journal of the American Institute for Conservation*, 26: 65-73.
- Arizpe, Lourdes (2000): "Cultural Heritage and Globalization", en Avrami, Erica, Mason, Randall y De La Torre, Marta, eds., *Values and Heritage Conservation*. Los Ángeles. The Getty Conservation Institute.
- Ashley-Smith, Jonathan (1995): "Definitions of Damage". Texto de la conferencia ofrecida en la sesión "When conservator and collections meet". Annual Meeting of the Association of Art Historians, Londres, 7 de abril de 1995, en <http://palimpsest.stanford.edu/byauth/ashley-smith/damage.html>, 1998/11/08.
- Australia ICOMOS (1999), "The Burra Charter", en <http://www.icomos.org/australia/burra.html>, 2002/12/15.
- Avrami, Erica, Mason, Randall y De La Torre, Marta, eds. (2000): *Values and Heritage Conservation*. Los Ángeles. The Getty Conservation Institute.
- Baer, Norbert (1998): "Does conservation have value?", en Borchersen, Karen, ed., *25 Years School of Conservation: the Jubilee Symposium Preprints 18-20 May 1998*. Kobenhavn, Konservatorskolen Det Kongelige Danske Kunstakademi.
- Ballart, Josep (1997): *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*. Barcelona. Ariel.
- Baudrillard, Jean (1985): *El sistema de los objetos*. México. Siglo XXI Editores.
- Beard, Mary (2002): *The Parthenon*. Londres. Profile.
- Beck, James (1994): *Art Restoration: the Culture, the Business and the Scandal*. Londres. J. Murray (Edición española: Beck, James (1997): *La restauración de obras de arte: negocio, cultura, controversia y escándalo*. Barcelona. Ediciones del Serbal).

- Beck, James (1996): "A Bill of Rights for Works of Art", en Reynolds, Martin, ed., *Remove Not the Ancient Landmark: Public Monuments and Moral Values*. Amsterdam. Gordon and Breach Publishers: 65-72.
- Beck, James (2000): "Have you seen it?" *Art Review*, May 2000: 26.
- Belk, Russell W. y Wallendorf, Melanie (1994): "Of mice and men: gender identity in collecting", en Pearce, Susan M., ed., *Interpreting Objects and Collections*. Londres. Routledge.
- Bergeon, Ségolène (1997): "Éthique et conservation-restauration: la valeur d'usage d'un bien culturel", en *La conservation: une science en évolution. Bilan et perspectives. Actes des troisièmes journées internationales d'études de l'ARSAG, Paris, 21-25 avril 1997*. París. ARSAG.
- Berger, René (1976): *Arte y comunicación*. Barcelona. Gustavo Gili.
- Boime, Albert (1994): *Historia social del arte moderno. I. El arte en la época de la revolución*. Madrid. Alianza Editorial.
- Bonsanti, Giorgio (1997): "Riparare l'arte". *OPD Restauro*: 109-112.
- Bowen, Craigen et al. (1994): *Conservation of historic and artistic works on paper: proceedings of a conference, Ottawa, Canada, October 3 to 7, 1988*. Ottawa. Canadian Conservation Institute.
- Brandi, Cesare (1999): *Teoría de la restauración*. Madrid. Alianza Editorial.
- Brooks, Mary M. y Fairbrass, Sheila (1997): "Literacy in science: using the language in conservation", en Bradley, Susan, ed., *The Interface Between Science and Conservation*. Londres. British Museum.
- Bueno, Gustavo (1996): *El mito de la cultura*. Barcelona. Editorial Prensa Ibérica.
- Carlston, Doug (1998): "Storing knowledge", en <http://www.longnow.com/10klibrary/TimeBitsDisc/snpaper.html>, 2000/12/29.
- Charteris, Leslie (1999): "Reversibility – Myth and Mis-use", en Oddy, Andrew, ed., *Reversibility – Does it Exist?* Londres. British Museum.
- Child, Robert (1994): "Putting things in context: the ethics of working collections", en Oddy, Andrew, ed., *Reversibility – Does it Exist?* Londres. British Museum.

- Clavir, Miriam (1998): "The social and historic construction of professional values in conservation". *Studies in Conservation*, 43: 1-8.
- Clifford, J. (1994): "Collecting ourselves", en Pearce, Susan M., ed.: *Interpreting Objects and Collections*. Londres. Routledge: 258-268. ["This paper first appeared in J. Clifford (1988) *The Predicament of Culture*, Cambridge MA, Harvard University Press, pp. 216-229".]
- Constantine, Mildred (1998): "Preserving the Legacy of 20th Century Art". *Conservation. The GCI Newsletter*, 13, 2: 4-9.
- Cordaro, Michele (1994): "Il concetto di originale nella cultura del restauro storico e artistico", en AA. VV., *Il cinema ritrovato: teoria e metodologia del restauro cinematografico*. Bolonia. Grafis Edizioni.
- Cosgrove, D. E. (1994): "Should We Take It All So Seriously? Culture, Conservation, and Meaning in the Contemporary World", en Krumbein, W. E.; Brimblecombe, P.; Cosgrove, D. E. y Staniforth, S., eds., *Durability and Change. The Science, Responsibility, and Cost of Sustaining Cultural Heritage*. Chichester. John Wiley and Sons.
- Daifuku, Hiroshi (1969): "La importancia de los bienes culturales", en AA. VV., *La conservación de los bienes culturales*. París. Unesco.
- Danto, A. (1981): *The Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge. Harvard University Press.
- Davallon, Jean (1996): "Nouvelle muséologie vs. muséologie?", en Schäfer, Martin, ed., *Museum and Community II. ICOFOM Study Series*, 25. Vevey. Alimentarium Food Museum: 153-166.
- De Guichen, Gael (1991): "Scientists and the preservation of cultural heritage", en Baer, N. S.; Sabbioni, C. y Sors, A. I., *Science, Technology and European Cultural Heritage. Proceedings of the European Symposium, Bologna, Italy, 13-16 June 1989*. Oxford. Butterworth-Heinemann Ltd.
- Deloche, Bernard (1987): "Les musées et la muséologie au regard de l'interdisciplinarité". *ICOFOM Study Series*, 12.
- Dickie, Detlev C. (1984): "The Instruments and the Agencies of International Protection of Cultural Property", en AA.VV. *International Legal Protection of Cultural Property. Proceedings of the Thirteenth Colloquy on European Law (Delphi 20-22 Sept. 1983)*. Estrasburgo. Consejo de Europa.
- Dickie, G. (1974): *Art and the Aesthetics. An Institutional Analysis*. Ithaca. Cornell University Press.
- Duncan, Carol (1994): "Art museums and the ritual of citizenship", en Pearce, Susan M., ed. (1994): *Interpreting Objects and Collections*. Londres. Routledge.
- ECCO (1993): *E.C.C.O. PROFESSIONAL GUIDELINES*, en <http://palimpsest.stanford.edu/byorg/ecco/library/guidel.html>, 2002/02/25.
- Eastop, D. y Brooks, M. (1996): "To clean or not to clean: the value of soils and creases", en AA. VV., *ICOM 11th Triennial Meeting* (Edinburgh, september 1-6, 1996), Londres, James & James Science Publishers.
- Eco, Umberto (1968): *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*. Barcelona. Lumen.
- Eco, Umberto (2000): *Los límites de la interpretación*. Barcelona. Lumen.
- Fairbrass, Sheila (2000): "The conservation of a V2 rocket", en Ashok, R. y Smith, P. (eds.), *Tradition and innovation: Advances in conservation*, Londres, IIC.
- Fernández Arenas, José (1996): *Introducción a la conservación del patrimonio y técnicas artísticas*. Barcelona. Ariel.
- Fernández-Bolaños Borrero, María Paz (1988): "Normas de actuación en arqueología", en AA. VV., *V Congreso de conservación y restauración de Bienes Culturales*. Barcelona. Generalitat de Catalunya: 369-373.
- Folch, Ramón (2000): "¿Qué pretende la ciencia? De la técnica de conocer al arte de saber". *Pasajes. Revista de pensamiento contemporáneo*, 4: 19-26.
- Formaggio, Dino di (1976): *Arte*. Barcelona. Labor.

- Furió, Vicenç (1991): "La historia del arte: aspectos teóricos y metodológicos", en Freixa, Mireia, *et al.*, *Introducción a la historia del arte*. Barcelona. Barcanova.
- Gamboni, Dario (2001): "World Heritage: Shield or Target?". *Conservation. The Getty Conservation Institute Newsletter*, 16, 2: 5-11.
- García Blanco, Ángela (1999): *La exposición, un medio de comunicación*. Madrid. Akal.
- González, Antoni (1996): "Falso histórico o falso arquitectónico, cuestión de identidad". *Loggia*, 1: 16-23.
- González-Varas, Ignacio (1999): *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*. Madrid. Cátedra.
- Goodman, Nelson (1976): *Los lenguajes del arte*. Barcelona. Seix Barral.
- Goodman, Nelson (1990): *Maneras de hacer mundos*. Madrid. Visor.
- Gordon, George N. (1998): "Communication". Britannica CD 98® Multimedia Edition ©1994-1997.
- Guillemard, Denis (1992): "Éditorial", en AA. VV., 3.^e *Colloque International de l'ARAAFU*. París. ARAAFU.
- Hansen, Eric, y Reedy, Chandra L. (1992): *Research Priorities in Art and Architectural Conservation. A report of an AIC membership survey*, Washington DC, American Institute for Conservation, 1994.
- Hodder, Ian (1994): "The contextual analysis of symbolic meaning", en Pearce, Susan M., ed. (1994): *Interpreting Objects and Collections*. Londres. Routledge: 12-18.
- Jaeschke, Richard L. (1996): "When does history end?", en *Archaeological conservation and its consequences: preprints of the contributions to the Copenhagen congress, 26-30 August 1996*. Londres. International Institute for Conservation.
- Jiménez, Alfonso (1998): "Enmiendas parciales a la teoría del *restauro* (II). Valor y valores". *Loggia*, 2, 5: 12-29.

- Johnson, Marguerite (1991): "Was a Masterpiede Murdered?" *Time*, dec. 30.
- Jones, Mark (1994): "Why fakes?", en Pearce, Susan M., ed., *Interpreting Objects and Collections*. Londres. Routledge.
- Keene, Suzanne (1994): "Objects as systems: a new challenge for conservation", en Oddy, A., ed., *Restoration: Is It Acceptable?* Londres. British Museum.
- Keene, Suzanne (1996): *Managing conservation in Museums*. Oxford. Butterworth-Heinemann.
- Knowles, Alessandra (2000): "After Athens and Venice, Cracow". *Trieste Contemporanea. La Rivista*, 6/7 (<http://www.tscont.ts.it/pag4-e.htm>; 22/10/2001).
- Koestler, R. J., *et al.* (1994): "Group Report: How Do External Environmental Factors Accelerate Change?", en Krumbein, W. E.; Brimblecombe, P.; Cosgrove, D. E. y Staniforth, S., eds., *Durability and Change. The Science, Responsibility, and Cost of Sustaining Cultural Heritage*. Chichester. John Wiley and Sons.
- Koller, Manfred (2000): "Surface Cleaning and Conservation". *Conservation. The GCI Newsletter*, 15, 3: 5-9.
- Kosek, Joanna M. (1994): "Restoration of art on paper in the West: a consideration of changing attitudes and values", en Oddy, A., ed., *Restoration: Is It Acceptable?* Londres. British Museum.
- Leigh, D., *et al.* (1994): "Group Report: What Are the Responsibilities for Cultural Heritage and Where Do They Lie?", en Pearce, Susan M., ed. (1994): *Interpreting Objects and Collections*. Londres. Routledge.
- Leitner, Heinz, y Paine, Stephen (1994): "Is wall-painting restoration a representation of the original or a reflection of contemporary fashion: an Australian perspective?", en Oddy, A., ed., *Restoration: Is It Acceptable?* Londres. British Museum.
- Longstreth, Richard (1995): "I Can't See It; I Don't Understand It; and It Doesn't Look Old to Me". *Historic Preservation Forum*. 10, 1: 6-15.
- Lowenthal, David (1985): *The past is a foreign country*. Cambridge, Cambridge University Press.

- Lowenthal, David (1994): "The Value of Age and Decay", en Krumbein, W. E.; Brimblecombe, P.; Cosgrove, D. E. y Staniforth, S., eds., *Durability and Change. The Science, Responsibility, and Cost of Sustaining Cultural Heritage*. Chichester. John Wiley and Sons.
- Lowenthal, David (1996): *Possessed by the Past. The Heritage Crusade and the Spoils of History*. Nueva York. The Free Press.
- Martínez Justicia, M.^a José (2000): *Historia y teoría de la conservación y restauración artística*. Madrid. Tecnos.
- Matero, Frank (2000): "Ethics and Policy in Conservation". *Conservation. The GCI Newsletter*, vol. 15, 1: 5-9.
- Matsuda, Yasunori (1997): "Some problems at the interface between art restorers and conservation scientists in Japan", en Bradley, Susan, ed., *The Interface Between Science and Conservation*. Londres. British Museum.
- Maure, Marc (1996): "La nouvelle muséologie –qu'est-ce que c'est?", en Schärer, Martin, ed., *Museum and Community II. ICOFOM Study Series, 25*. Vevey. Alimentarium Food Museum.
- McCrary, Ellen (1997): "Can scientists and conservators work together?", en Bradley, Susan, ed., *The Interface Between Science and Conservation*. Londres. British Museum.
- McDonalds, G. F. y Alford, S. (1991): "The Museum as Information Utility". *Museum Management and Curatorship*, 10: 305-311.
- McLaren, Neil, y Werner, Anthony (1950): "Some factual observations on varnishes and glazes". *The Burlington Magazine*, 92, 568: 189-192.
- McLean, John (1995): "The ethics and language of restoration". *SSCR Journal*, 6, 1: 11-14.
- Melucco Vaccaro, Alessandra (1996): "The Emergence of Conservation Theory", en Stanley Price, N.; Talley, M. K. y Melucco Vaccaro, A. (eds.), *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*. Los Ángeles. The J. Paul Getty Trust.
- Mensch, P. van (1987): "Museums in movement. A stimulating dynamic view on the interrelation museology-museums". *ICOFOM Study Series*, 12:25-28.
- Merriman, N. (1991): *Beyond the Glass Case. The Past, the Heritage and the Public in Britain*. Leicester. Leicester University Press.
- Michalski, S. (1994): "Sharing Responsibility for Conservation Decisions", en Krumbein, W. E.; Brimblecombe, P.; Cosgrove, D. E. y Staniforth, S., *Durability and Change. The Science, Responsibility, and Cost of Sustaining Cultural Heritage*. Chichester. John Wiley and Sons.
- Minissi, F. (1988): *Conservazione Vitalizzazione Musealizzazione*. Roma. Multigrafica Editrice.
- MLA (1995): "MLA's Statement on the Significance of Primary Records". *Abbey Newsletter*, vol. 19, 6-7.
- Molina, Tiamat, y Pincemin, Marie (1994): "Restoration: acceptable to whom?", en Oddy, A., ed., *Restoration – Is It Acceptable?* Londres. British Museum.
- Morente, María (2001): "Fragmentos de Patrimonio. Reflexiones sobre la protección de pinturas murales". *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 8, 34: 189-200.
- Morris, Charles (1974): *La significación y lo significativo*. Madrid. Comunicación.
- Müller, Markus M. (1998): "Cultural Heritage Protection: Legitimacy, Property and Functionalism". *International Journal of Cultural Property*, 7, 2: 395-409.
- Muñoz Viñas, Salvador (1999): "La conservación y restauración de obras de arte: principios y teorías", en Muñoz Viñas, S.; Vivancos Ramón, M. V.; Osca Pons, J. y González Martínez, E., *La conservación y restauración de obras de arte*. Valencia. Universidad Politécnica de Valencia.
- Muñoz Viñas, Salvador (2000): "Arte del pasado, sensibilidad actual", en AA.VV. *Cultura visual contemporánea*. Valencia. Fundació Mainel.
- Muñoz Viñas, Salvador (2003): "Contemporary Theory of Conservation". *Reviews in Conservation*, III: 25-34
- Myklebust, Dag (1987): "Preservation philosophy: the basis for legitimating the preservation of the remains of old cultures in a modern world with new value systems", en AA. VV., *Old Cultu-*

- res in New Worlds (ICOMOS 8th General Assembly and International Symposium)*, vol. 2. Washington. ICOMOS United States Committee.
- Noguera, Juan Francisco (1996): "Restaurar ¿es todavía posible?" *Loggia*, 1: 6-15.
- Oddy, Andrew (1995): "Does reversibility exist in conservation?", en Kamlakar, G.; Rao, V. Pandit, eds., *Conservation, preservation and restoration: traditions, trends and techniques*. Hyderabad. Birla Archaeological and Cultural Research Institute.
- Oddy, Andrew, y Carroll, Sara, eds. (1999): *Reversibility – Does it Exist?* Londres. British Museum.
- Orna, M. V., et al. (1994): "Group Report: What Is Durability in Artifacts and What Inherent Factors Determine It?", en Krumbein, W. E.; Brimblecombe, P.; Cosgrove, D. E. y Staniforth, S., eds., *Durability and Change. The Science, Responsibility, and Cost of Sustaining Cultural Heritage*. Chichester. John Wiley and Sons.
- Oscá Pons, Julia (1998): *La consolidación de pinturas murales: la obra de Palomino en Valencia*. Tesis doctoral. Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Universidad Politécnica de Valencia. Pendiente de publicación.
- Palazzi, Sergio (1997): *Analisi chimica per l'arte e il restauro. Principi, tecniche, applicazioni*. Florencia. Nardini Editore.
- Palazzi, Sergio (1999): "Reversibility: dealing with a ghost", en Oddy, Andrew, y Carrollo, Sara, *Reversibility: Does It Exist?* Londres. British Museum.
- Panofsky, Erwin (1989): *Estudios sobre iconología*. Madrid. Alianza.
- Pascual, Ana M.^a (1999): "Nuevos 'asesinatos' en El Prado". *Tiempo*, 889: 26-38.
- Pearce, Susan M. (1990): "Objects as meaning; or narrating the past", en Pearce, Susan M., ed., *New Research in Museum Studies: Objects of Knowledge*, Londres. Athlone: 125-140.
- Pearce, Susan M. (1992): *Museums, Objects and Collections*. Leicester. Leicester University Press.
- Pearce, Susan M., ed. (1994): *Interpreting Objects and Collections*. Londres. Routledge.
- Pérez Carreño, Francisca (1996): "El signo artístico", en Bozal, Valeriano (1996): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. 2. Madrid. Visor: 58-72
- Pérez Carreño, Francisca (1988): *Los placeres del parecido. Icono y representación*. Madrid. Visor.
- Philippot, P. (1995): "L'oeuvre d'art, le temps et la restauration". *Histoire de l'art*, 32: 3-9.
- Plenderleith, Harold (1998): *A History of Conservation*, en *Studies in Conservation*, 43: 129-143.
- Plossi, M. y Santucci, L. (1969): "Resistenza e stabilità della carta. VIII. Indagini sulla collatura". *Bollettino dell'Istituto di Patologia del libro*, 28, 1-2: 97-117.
- Podany, Jerry (1994): "Restoring what wasn't there: reconsideration of the eighteenth-century restorations of the Lansdowne Herakles in the collection of the J. Paul Getty Museum", en Oddy, Andrew, ed., *Reversibility – Does it Exist?* Londres. British Museum.
- Prohaska, Sharr, "A highway as a historical resource", en AA. VV., *Old Cultures in New Worlds. ICOMOS 8th General Assembly and International Symposium Papers*, vol. 1. Washington DC. ICOMOS United States Committee.
- Prott, Lyndel V. y O'Keefe, Patrick (1986): "Cultural property". *Encyclopedia of Public International Law*, 62. Cit. en Müller, 1998.
- Ramírez, Juan Antonio (1994): *Ecosistema y explosión de las artes*. Barcelona. Anagrama.
- Reedy, Terry, y Reedy, Chandra (1992): *Principles of Experimental Design for Art Conservation Research*. Los Ángeles. Getty Conservation Institute.
- Reynolds, Donald M. (1996): "The Value of Public Monuments", en Reynolds, Donald M., ed., *'Remove Not the Ancient Landmark'. Public Monuments and Moral Values*. Amsterdam. Gordon and Breach Publishers.

- Riegl, Alois (1999): *El culto moderno a los monumentos*. Madrid. Visor.
- Rodríguez Ruiz, Delfín (1995): "Presentación", en AA.VV., *Mecenazgo y conservación del patrimonio artístico: reflexiones sobre el caso español*. S.I. Fundación Argentaria-Visor Distribuciones.
- Ruhemann, Helmut (1968): *The Cleaning of Paintings*. Nueva York. Haecker Art Books.
- Scruton, Roger (2001): *Cultura para personas inteligentes*. Barcelona. Ediciones Península.
- Schinzel, H. (1999): "Restoration –A Kaleidoscope through History", en Oddy, Andrew, and Carroll, Sara, eds., *Reversibility –Does it Exist?* Londres. British Museum.
- Shashoua, Yvonne (1997): "Leave it to the experts?", en Bradley, Susan, ed., *The Interface Between Science and Conservation*. Londres. British Museum.
- Smith, R. D. (1988): "Reversibility: a questionable philosophy". *Restaurator*, 9: 199-207.
- Smith, R. D. (1999): "Reversibility: a questionable philosophy", en Oddy, Andrew, y Carroll, Sara, eds., *Reversibility –Does it Exist?* Londres. British Museum.
- Sneathlge, E.; Wendler, E. y Sattler, L. (1991): "The application of laboratory processes to real structures", en Baer, N. S.; Sabbioni, C. y Sors, A. I., eds., *Science, Technology and European Cultural Heritage. Proceedings of the European Symposium, Bologna, Italy, 13-16 June 1989*. Oxford. Butterworth-Heinemann.
- Sola, Tomislav (1986): "Identity. Reflections on a crucial problem for museums / L'identité. Réflexions sur un problème crucial pour les musées". *IFOCOM Study Series*, 3: 15-22.
- Staniforth, Sara (1994): "Group Report: What are the appropriate strategies to evaluate change and to sustain cultural heritage?", en AA. VV., *Durability and Change: The Science, Responsibility and Cost of Sustaining Cultural Heritage*. Chichester. John Wiley&Sons.
- Staniforth, Sara (2000): "Conservation: Significance, Relevance and Sustainability". *IIC Bulletin*, 2000, 6: 3-8.
- Stoner, Joyce Hill (2001): "Conservation of Our Careers". *IIC Bulletin*, 2001, 4: 2-7.
- Stopp, Marianne P. (1996): "Cultural Bias in Heritage Reconstruction", en AA. VV., *Vestiges archéologiques: la conservation in situ. Actes du deuxième colloque international de l'ICAHM, Montréal (Québec), Canadá, 11-15 octobre 1994*. Ottawa. Publications de l'ICAHM.
- Stovel, Herb (1996): "Authenticity in Canadian conservation practice". Conferencia presentada en el "Interamerican Symposium on Authenticity in the Conservation and Management of the Cultural Heritage" (San Antonio, marzo de 1996), en <http://www.icomos.org/usicomos/authenticity/caneng.html>, 1999/08/13.
- Swade, D. (1993): "Preserving Information in a Object-centred Culture". *History and Computing*, marzo 1993: 98-102.
- Tagle, Alberto (1999): "Science at the CGI". *Conservation. The Getty Conservation Institute Newsletter*, 14, 1: 4-8.
- Talley, M. Kirby (1997): "Conservation, Science and Art: Plum, Puddings, Towels and Some Steam". *Museum Management and Curatorship*, 15, 3: 271-283.
- Taylor, Roger (1980): *El arte, enemigo del pueblo*. Barcelona. Gustavo Gili.
- Tennent, Norman H. (1994): "The Role of the Conservation Scientist in Enhancing the Practice of Preventive Conservation and the Conservation Treatment of Artifacts", en Krumbein, W. E.; Brimblecombe, P.; Cosgrove, D. E. y Staniforth, S., eds., *Durability and Change. The Science, Responsibility, and Cost of Sustaining Cultural Heritage*. Chichester. John Wiley and Sons.
- Tennent, Norman H. (1997): "Conservation science: a view from four perspectives", en Bradley, Susan, ed., *The Interface Between Science and Conservation*. Londres. British Museum.
- Thompson, M. (1994): "The filth in the way", en Pearce, Susan M., ed., *Interpreting Objects and Collections*. Londres. Routledge.
- Torraca, Giorgio (1991): "The application of science and technology to conservation practice", en Baer, N. S.; Sabbioni, C. y Sors, A. I., eds., *Science, Technology and European Cultural Heritage. Procee-*

- dings of the European Symposium, Bologna, Italy, 13-16 June 1989.* Oxford. Butterworth-Heinemann.
- Torraca, Giorgio (1996): "The Scientist's Role in Historic Preservation with Particular Reference to Stone Conservation", en Stanley Price, N.; Talley, M. K. y Melucco Vaccaro, A. (eds.), *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*. Los Ángeles. The J. Paul Getty Trust.
- Torraca, Giorgio (1999): "The Scientist in Conservation". *Conservation. The GCI Newsletter*, 14, 3: 8-11.
- UKIC (1990): *Guidance for Archaeological Conservation Practice* (revised by Karen Wardley).
- Urbani, Giovanni (1996): "The Science and Art of Conservation of Cultural Property", en Stanley Price, N.; Talley, M. K. y Melucco Vaccaro, A. (eds.), *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*. Los Ángeles. The J. Paul Getty Trust.
- Vargas, G. M.; García, C. y Jaimes, E. (1993): "Restaurar es comunicar". *ALA*, 13: 10-18.
- Wagensberg, Jorge (1994): *Ideas sobre la complejidad del mundo*. Barcelona. Tusquets.
- Wagensberg, Jorge (1998): *Ideas para la imaginación impura. 53 reflexiones en su propia sustancia*. Barcelona. Tusquets.
- Waisman, Marina (1994): "El Patrimonio en el Tiempo". *Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, 6: 10-14.
- Walden, Sarah (1985): *The Ravished Image or How to Ruin Masterpieces by Restoration*. Londres. Weinfeld and Nicolson.
- Ward, Philip (1992): *La conservación del patrimonio: carrera contra reloj*. Marina del Rey (CA). The Getty Conservation Institute.
- Washington Conservation Guild (s. f.), "Exactly what is conservation?", en http://palimpsest.stanford.edu/WCG/what_is.html, 1999/09/13.
- Walsh, K. (1992): *The Representation of the Past*. Routledge. Londres.
- Wolfe, Tom (1976): *La palabra pintada*. Barcelona. Anagrama.
- Wollheim, Richard (1972): *El arte y sus objetos*. Barcelona. Seix Barral.
- Wolterstorff, N. (1980): *Works and Worlds of Art*. Oxford. Clarendon Press.
- Yourcenar, Marguerite (1989): *El tiempo, gran escultor*. Madrid. Alfaguara.
- Zanchetti, Silvio M. y Jokilehto, Jukka (1997): "Values and Urban Planning: Some Reflections on Principles and Definitions". *Journal of Architectural Conservation*, 1: 37-51.