

# Repeticiones y variaciones en restauración

## SOBRE LA ETERNIDAD Y LA CONTINGENCIA DE LA OBRA DE ARTE

**Sergio Javier Ardohain** // Profesor de Artes Plásticas con Orientación Escultura, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Arquitecto, Universidad Católica de La Plata. Docente de Dibujo Artístico, FBA, UNLP. Completó su formación con el dibujante Osvaldo Attila, la pintora Graciela Genovés y como ayudante del escultor Ricardo Dalla Lasta.

**José Nazareno Barrera** // Licenciado en Artes Plásticas con Orientación Escultura, FBA, UNLP. Jefe de Trabajos Prácticos de Escultura, FBA, UNLP. Realizó numerosos trabajos como escultor junior y como ayudante del escultor Ricardo Dalla Lasta.

**Franco Durante** // Licenciado y Profesor de Artes Plásticas, FBA, UNLP. Docente de Escultura Básica, FBA, UNLP. Docente en escuelas dependientes de la Dirección General de Cultura y Educación de la provincia de Buenos Aires. Artista Plástico.

**Eduardo Migo** // Licenciado en Artes Plásticas, FBA, UNLP. Docente de Escultura, FBA, UNLP. Perito Provincial en diagnósticos de obras escultóricas. Escultor y diseñador de objetos. Realizó numerosos monumentos emplazados en espacios públicos.

*“Heisenberg señaló que no podemos hacer observación o medición alguna sin que se produzca un cambio en la cosa que estamos tratando de observar.*

*La observación provoca reacción en la cosa observada.”*

Hugh Grayson-Smith<sup>1</sup>

La forma musical se desarrolla a partir de repeticiones y variaciones. A estas dos partes deberíamos agregarle los contrastes, que serían algo así como variaciones completamente nuevas. En teoría musical, estos términos se usan para definir dos aspectos a primera vista antagónicos, pero que desde la práctica se complementan recíprocamente. La repetición es lo que da unidad a las formas musicales en el tiempo. Puede presentarse la repetición de la forma con algunas variaciones. El contraste supone la emergencia de una forma nueva, distinta de la original.<sup>2</sup>

Sin pretender caer en un paralelismo dramático, queremos comenzar este trabajo enunciando formas de los tiempos musicales para dar lugar a la comparación con los principales aspectos de la restauración en el tiempo de monumentos del pasado.

Las tareas de restauración y conservación de obras de arte observan siempre la finalidad de repetir las obras del pasado (llámese recuperación, recreación, etc.). Sin embargo, la repetición exacta sólo resulta posible en teoría, sea por las variaciones que el deterioro del tiempo ha causado sobre la pieza o por las variaciones introducidas en el proceso de recuperación. Los contrastes se producen cuando a la obra original, sea por obligación, necesidad o capricho, se le agregan elementos disonantes y extraños que modifican su sentido y que, al transformarse en parte de la misma, la vuelven algo distinto.

En el texto abordaremos el aspecto repetitivo de toda restauración. Desde el comienzo, la conservación y la restauración de objetos del pasado persigue el deseo de repetir esos objetos tal cual fueron germinados en su origen. No obstante, ninguna repetición es perfecta; siempre se introducen variaciones al modelo, así se pretenda la conservación más ortodoxa con la mínima intervención.

En numerosos documentos antiguos se advierten consejos y normativas sobre la intervención de obras.<sup>3</sup> Desde el siglo XIX, y sobre todo durante el siglo XX, se redactaron varios textos con la pretensión de sistematizar e institucionalizar las prácticas de conservación y restauración. A continuación, nos detendremos en aquellos que presentan una continuidad en los preceptos que fueron surgiendo desde la antigüedad hasta el presente.

### **La evolución de los criterios de restauración**

En el siglo XIX ya habían surgido algunas figuras frente al tema de la restauración. La más significativa fue la del arquitecto Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, a quien se le adjudica el nacimiento de la restauración como disciplina científica con una postura netamente intervencionista.<sup>4</sup> Se puede hallar en su pensamiento la idea de reintegrar al monumento el aspecto que disfrutó en algún momento pasado. En aquella época, el paso natural del tiempo y los distintos procesos de crisis cultural habían dejado en mal estado gran parte de

las obras medievales, góticas y renacentistas. Le-Duc restauró numerosos edificios con un criterio a favor de incorporar elementos técnicos de avanzada a las viejas construcciones. A este tipo de intervención se la llamó “restauración estilística”: pretendía devolver el esplendor del edificio reconstruyéndolo como “debía haber sido”.

Del otro lado del Canal de la Mancha, una corriente inglesa encabezada por John Ruskin se oponía a las ideas intervencionistas del arquitecto francés.<sup>5</sup> Para Ruskin, los edificios son como cualquier ser vivo: nacen, viven y mueren, y restaurarlos es sinónimo de destruirlos. Era una postura romántica que propugnaba la decadencia y la adoración de las ruinas. Un criterio absoluto de no intervención frente al que sólo se contemplaban la conservación y el mantenimiento para evitar la degradación de la obra.

Camilo Boito, considerado el padre de la restauración moderna, propone una postura intermedia. Aprueba la reintegración de las partes faltantes, pero sin copiar el estilo. Es preferible que las piezas reintegradas se diferencien de las originales. También insiste en la realización de un estudio sistemático de los datos históricos del monumento, previo a las tareas intervencionistas.

A lo largo del siglo XX se sucedieron una serie de documentos con el nombre de Cartas que fueron redactados como instrumentos de aplicación universal sobre la teoría y los procedimientos de la conservación y la restauración de monumentos antiguos. Estas Cartas se redactaron en el seno de congresos realizados en su gran mayoría en Europa, donde participaban arquitectos, artistas y personalidades de otras disciplinas comprometidas con la restauración y la conservación de bienes patrimoniales. Uno de los primeros congresos, el Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM) se realizó en un barco en aguas griegas.

La Carta de Atenas es considerada la primera en su género. Fue la consecuencia de la conferencia de Atenas de 1931. En ella se sentaron las bases de postulados como, por ejemplo, darle mayor importancia a la

conservación de la obra que a su intervención restauradora y respetar los diversos estilos de cada época en oposición a las intervenciones antojadizas. Se destaca el derecho a que los bienes patrimoniales sean de bien público, en detrimento de su propiedad privada; se propicia respetar el uso de los monumentos y, de no ser posible, que sean recuperados para uso público; y se aconseja la realización de un minucioso estudio de la obra antes de comenzar la intervención. La anastilosis<sup>6</sup> debe llevarse a cabo cuando existan los documentos que lo certifiquen. Deben ser visibles los materiales agregados no originales a la obra.

En 1938 se fundó en Roma el Istituto Centrale per il Restauro (ICR), primera entidad mundial dedicada a la restauración y la conservación de bienes patrimoniales. El ICR, considerado modelo a seguir en gran cantidad de países, fue creado como institución dedicada a coordinar los postulados teóricos referidos a la restauración con las prácticas tanto de entidades públicas como privadas.

En el II Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos, reunido en Venecia del 25 al 31 de mayo de 1964, se redactó la Carta de Venecia que amplía la Carta de Atenas. En esta Carta se hace hincapié en la relación del monumento con su historia y su entorno. Con referencia a esculturas, pinturas, cerámicas, etc., se considera que no podrán ser separadas de sus lugares originales, salvo en caso de que peligre su conservación. Se apoya el mantenimiento de las distintas intervenciones en distintas épocas en un mismo monumento y se prohíben las intervenciones hipotéticas o que no dispongan de la información suficiente.

En 1965 se instituyó el Consejo Internacional de Monumentos y Lugares (ICOMOS), una asociación informativa internacional que profesaba los postulados de la Carta de Venecia para divulgar mundialmente la disciplina y las prácticas de la conservación de monumentos arqueológicos e históricos.

Del mismo modo que la Carta de Venecia actualizaba los postulados de la Carta de Atenas, en el año 2000 se redactó la

Carta de Cracovia que continúa y desarrolla algunas ideas de la Carta de Venecia, entre ellas, la obligatoriedad de incluir disciplinas heterogéneas en todo equipo de restauración y de disponer de las nuevas tecnologías y materiales al servicio de la misma.

En la práctica estos principios entran continuamente en conflicto, ya sea por la brecha que muchas veces se abre entre el ejercicio de una disciplina y su teoría, o porque en determinados proyectos privados los gestores buscan obtener el máximo rédito económico sobre la obra intervenida.

### La repetición y el eterno retorno

En cierto sentido, “restaurar es repetir” objetos del pasado en el presente. Cuando restauramos o conservamos estos documentos de nuestra heredad lo que hacemos es repetir su existencia pasada en el presente. Se podría decir que en todo acto de restauración y conservación de obras del pasado existe un deseo de repetición de eso que fue, y que ahora ya no es o corre peligro de dejar de ser.

En el pensamiento clásico, la repetición pretende recuperar una idea (concebida como entidad real). La razón estaba enca-

minada a desentrañar las cosas del mundo del Hades, el mundo de las ideas reales eternas e infinitas de Platón. La repetición, entonces, intenta recuperar esas realidades eternas que hemos olvidado. La repetición es reminiscencia.<sup>7</sup>

Hegel vincula la repetición con el principio de identidad. La identidad es la determinación de lo simple inmediato y estático, mientras que la contradicción es la raíz de todo cambio.<sup>8</sup> La razón capta la identidad, la diferencia y la contradicción, pero no la mutación de lo uno hacia lo otro, no capta el cómo de las variaciones. Lo que cambia siempre encierra una contradicción.

Repetición fue también un texto escrito en el siglo XIX por el filósofo Søren Kierkegaard. El danés refuta a los griegos: el conocimiento ya no es reminiscencia; toda la vida es repetición.<sup>9</sup> Freud y luego Lacan harán de este concepto un punto central de sus teorías psicoanalíticas. El eterno retorno nietzscheano se opone, en cierta medida, a las ideas hegelianas:

Todo va, todo vuelve; la rueda de la existencia gira eternamente. Todo muere, todo vuelve a florecer, eternamente corren las estaciones de la existencia. Todo se destruye, todo se reconstruye; eternamente se edifica la misma casa de la existencia. Todo se se-

para, todo se salda de nuevo; el anillo de la existencia se conserva fiel a sí mismo.<sup>10</sup>

Si no se tiene el orden de la memoria o de la repetición, entonces toda la existencia se diluye en un rumor frívolo y sin sentido. Pero toda repetición entraña una novedad. Lo que se repite, lo que se restaura, es otra vez nuevo en el presente.

### Reflexión final

La repetición en el presente de objetos del pasado es sólo posible en teoría. La práctica siempre introduce variaciones al modelo original. Pero es en el grado de estas variaciones donde se observa el cumplimiento relativo de los criterios de intervención, que se convierten en objeto de sucesivas restauraciones.

Estos criterios, tan discutidos desde hace años, encierran en el fondo la expresión de un deseo universal al hombre: el deseo de que se repita lo que una vez fue. Ese pasado que nunca es el mismo cuando queremos reproducirlo en el presente, que intentamos conservar con mucho esfuerzo, que preferimos restaurar con respeto y sentido común, y que evocamos en el presente como ensoñación poética de nuestra identidad.

### Notas

1 Hugh Grayson-Smith, *Los conceptos cambiantes de la ciencia*, 1969, p. 659.

2 Michel Brenet, *Diccionario de la música. Histórico y Técnico*, 1946.

3 Ver: Marcus Pollio Vitruvio, *De Architectura libri dece*, siglo I a. C.; Giorgio Vasari, *Vite de'piú eccellenti architetti, pittori, et scultori Italiani*, Da Cimabue insino a'tempi nostri: descrite in lingua Toscana, da Giorgio Vasari Pittore Aretino, 1550; Francisco Pacheco, “A los Profesores del Arte de la Pintura” (1622), en *Arte de la Pintura*, 1649.

4 Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (París, 1814 - Lausana, 1879) fue un arquitecto, arqueólogo y escritor francés. Representa una de las más importantes figuras de la escuela racionalista francesa, que rechazó la enseñanza de la Escuela de Bellas Artes y la sustituyó por la práctica y los viajes por Francia e Italia. Se dedicó principalmente a la restauración de conjuntos monumentales medievales como la Cité de Carcasona o el Castillo de

Roquetaillade, y fue criticado por el atrevimiento de sus soluciones. Sus restauraciones buscaron recuperar, incluso mejorar, el estado original del edificio, con un interés centrado más en la estructura y en la propia arquitectura que en los elementos decorativos. Utilizó el estudio arqueológico en el examen crítico inicial de los edificios, como paso previo para conocer su realidad y defendió el uso del hierro y la coherencia de la arquitectura gótica, en contra del eclecticismo. Es importante su aportación teórica, en la que defendió el uso de una metodología racional en el estudio de los estilos del pasado, contrapuesta al historicismo romántico.

5 En su libro *Las siete lámparas de la Arquitectura*, en los apartados XIX y XX de la 6ª, la “Lámpara de la Memoria”, Ruskin advierte que nadie tiene el derecho de manipular las ruinas y más nos vale legarlas en paz, sin deformarlas ni intentar recuperarlas, algo que debieran hacer los arquitectos franceses para dignificar la Verdad del edificio.

6 Término utilizado en arqueología para definir la prácti-

ca de la reconstrucción de las obras y los monumentos del pasado fundamentada en documentos de la obra original.

7 Nicola Abbagnano, *Diccionario de Filosofía*, 1963, p. 1014.

8. Johannes Hessen, *Tratado de Filosofía*, 1970, p. 107.

9 Søren Kierkegaard, (1843) *La repetición*, 1976.

10 Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, 1988, p. 76.

## **Bibliografía**

- ABBAGNANO, Nicola: *Diccionario de Filosofía*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1963.
- BRANDI, Cesare: *Teoría de la restauración*, Madrid, Alianza Forma, 1996.
- BRENET, Michel: *Diccionario de la música. Histórico y técnico*, Barcelona, Iberia-Joaquín Gil Editores, 1946.
- GRAYSON-SMITH, Hugh: *Los conceptos cambiantes de la ciencia*, México D.F., Unión Tipográfica Editorial Hispano-Americana, 1969.
- HESSEN, Johannes: *Tratado de filosofía*, Buenos Aires, Sudamericana, 1970.
- KIERKEGAARD, Søren: (1843) *La repetición. Ensayo de psicología experimental*, Madrid, Guadarrama, 1976.
- NIETZSCHE, Friedrich: *Así habló Zaratustra*, Chile, Ercilla, 1988.
- RUSKIN, John: (1849) *Las siete lámparas de la Arquitectura*, Buenos Aires, Safian, 1955.