



REVISTA DE CONSERVACIÓN

Conversaciones...

con PAUL PHILIPPOT

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA
Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural

No.1 JULIO 2015

Conversaciones...

con
PAUL PHILIPPOT

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Rafael Tovar y de Teresa
Presidente

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

María Teresa Franco
Directora General

César Moheno
Secretario Técnico

COORDINACIÓN NACIONAL DE CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL

Valerie Magar Meurs
Coordinadora Nacional

Blanca Noval Vilar
Directora de Educación
en Conservación

María del Carmen Castro Barrera
Directora de Conservación
e Investigación

Lucía Gómez Robles
Responsable del Área de
Información y Comunicación

María Eugenia Rivera Pérez
Responsable del Área de
Enlace y Comunicación

Editores científicos

Valerie Magar Meurs
Lucía Gómez Robles

Consejo Editorial

Valerie Magar Meurs
Lucía Gómez Robles
Renata Schneider Glantz
Gabriela Peñuelas Guerrero

Consejo asesor-científico

Elsa Arroyo Lemus
María del Carmen Castro Barrera
Ilse Cimadevilla Cervera
Adriana Cruz-Lara
José de Nordenflicht
Monica Martelli Castaldi
Lorete Mattos
Thalía Velasco Castelán
Isabel Villaseñor Alonso

Diseño Editorial

Marcela Mendoza Sánchez

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

Conversaciones, año 2015, No. 1, Julio 2015, es una Publicación anual editada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, Córdoba 45, Colonia Roma, C.P. 06700, Delegación Cuauhtémoc, México, Distrito federal, www.inah.gob.mx, conversaciones.cncpc@gmail.com. Editor responsable: Valerie Magar Meurs. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo No.: 04-2015-062409382700-203, ISSN: en trámite, ambos otorgados por el Instituto Nacional de Derechos de Autor. Responsable de la última actualización de este Número: Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural, Lucía Gómez Robles, Exconvento de Churubusco, Xicoténcatl y General Anaya s/n, san Diego Churubusco, Coyoacán, 04120, México D.F., fecha de última modificación, 6 de julio de 2015.

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

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

ÍNDICE

3	EDITORIAL
7	L'œuvre d'art, le temps et la restauration PAUL PHILIPPOT
18	La obra de arte, el tiempo y la restauración PAUL PHILIPPOT
29	What is modern conservation? <i>Some thoughts about the evolution of modern conservation policies</i> JUKKA JOKILEHTO
40	¿Qué es la conservación moderna? <i>Algunas reflexiones sobre la evolución de las políticas de conservación moderna</i> JUKKA JOKILEHTO
53	Paul Philippot, o restauro arquitetônico no Brasil e o tempo BEATRIZ MUGAYAR KÜHL
66	Paul Philippot, la restauración arquitectónica en Brasil y el tiempo BEATRIZ MUGAYAR KÜHL
81	Theoretical underpinnings of conservation in India NAVIN PIPLANI
88	Fundamentos teóricos de la conservación en la India NAVIN PIPLANI
97	A la búsqueda (imposible) del tiempo perdido... <i>Reflexiones en torno a la 'reconstrucción idéntica' definida por Paul Philippot</i> ASCENSIÓN HERNÁNDEZ MARTÍNEZ
118	Bibliografía de Paul Philippot sobre conservación



ANNIE PHILIPPOT, PAUL PHILIPPOT, JOHANNES TAUBERT
Y MANUEL DEL CASTILLO NEGRETE.
Templo de Santo Domingo, Oaxaca.
México, noviembre 1969.
Imagen: P. García Fototeca CNCPC - INAH



EDITORIAL

Con el primer número de la revista *Conversaciones* la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural del Instituto Nacional de Antropología e Historia lanza un espacio para circular textos fundamentales del campo de la conservación del patrimonio cultural que han influenciado el desarrollo teórico y conceptual de la disciplina y que hasta ahora no se habían publicado en español. En esta nueva publicación, los textos, en su versión original, estarán acompañados de una traducción al español y de otros ensayos de autores invitados nacionales e internacionales que retomen, discutan y debatan temas planteados en el texto principal traducidos también al español cuando no es ésta la lengua nativa del autor.

De manera natural, se eligió dedicar el primer número de *Conversaciones* a Paul Philippot, cuya pluma clara y elegante ha inspirado a más de una generación de conservadores en el mundo entero, y a quien se le recuerda aún por su paso por México en los comienzos del Centro Churubusco, a finales de la década de 1960 e inicios de la de 1970. Autor de numerosos escritos que discurren sobre el desarrollo de la disciplina y las implicaciones de las intervenciones de conservación, así como temas específicos tales como la pátina, la limpieza y la reintegración de lagunas, al igual que numerosos textos fundamentales sobre conservación de pintura mural y sobre escultura policromada, y por último, co-autor de la *Carta de Venecia*, la elección de alguno de sus textos inéditos en español no era tarea sencilla. Al final, se eligió “*L’œuvre d’art, le temps et la restauration*”, publicado originalmente en 1995, en la revista *Histoire de l’art*, a quien agradecemos la posibilidad de replicar aquí el texto original. Este artículo abarca muchos de los temas que han marcado la producción escrita de Paul Philippot. El título hace eco al tercer capítulo de la *Teoría de la Restauración* de Cesare Brandi (1963), autor que ha influenciado también de manera decisiva el desarrollo de la disciplina en numerosos países, incluido México, pero cuyo estilo y vocabulario no siempre permiten una lectura y comprensión inmediata de sus principios y axiomas. Por ello, Philippot ha buscado, a lo largo de su vida, volver asequible y difundir de manera amplia las ideas de Brandi, aunque no se limitó a ello, y ha profundizado en el análisis y comprensión de muchos otros temas vitales en nuestro campo.

La formación universitaria de Paul Philippot, tanto en historia del arte como en leyes, aunado a su bagaje cultural familiar, al ser hijo y nieto de artistas y restauradores, y a su propio desarrollo profesional tanto en el *Institut Royal du Patrimoine Artistique* (IRPA) como en el Centro Internacional de Estudios para la Conservación y la Restauración de Bienes Culturales (ICCROM), le confirieron una visión propia, amplia, de la conservación, que ha sabido transmitir a través de un discurso crítico que entreteje sin problemas los aspectos teóricos con cuestiones prácticas. Paul Philippot ha sido por ello un autor clave para comprender el carácter único e irrepetible del patrimonio cultural, y con ello, de la necesidad fundamental de actuar con cautela y respeto en nuestro quehacer como conservadores.

Muchos de sus textos también han sido fundamentales para indagar sobre la relación entre el tiempo, el espacio y las obras de arte: Philippot nos ha ayudado a comprender la importancia de respetar la obra en el momento en que la observamos, envejecida y con frecuencia modificada, y evitar que imaginemos un estado plástico y material original al cual es imposible volver.

La conservación es primero crítica, luego técnica. Paul Philippot deriva sus principios de la naturaleza misma de las obras y nos ha transmitido la importancia de no ver la conservación como una mera actividad técnica, sino esencialmente como una acción de carácter cultural. En este proceso, ha subrayado el valor y la relevancia de la colaboración interdisciplinaria, que abre la vía para comprender y aprehender las obras en todas sus dimensiones, posibilitando la emisión de un juicio de valor específico y contundente, caso por caso, evitando generalizaciones simples. Paul Philippot también ha enfatizado la necesidad de la observación directa y acuciosa de los bienes. Sin quitarle peso o importancia a la investigación de fuentes y archivos, para él, el examen directo de los monumentos constituye el factor determinante para un acercamiento crítico sistemático.

En el texto que aquí se presenta, "*L'œuvre d'art, le temps et la restauration*", Paul Philippot inicia con una descripción de la evolución de la conservación, para llegar a su concepción actual en occidente. Philippot expone cómo fue fundamental el proceso de toma de consciencia histórica ante elementos del pasado, así como el reconocimiento específico de las obras de arte, que a través de un análisis crítico podían ser consideradas de manera especial, y por lo tanto dignas de ser conservadas. Este desarrollo ha permitido generar poco a poco conceptos que han posibilitado la formulación actual de principios. Sin embargo, no ha sido un proceso lineal ni sencillo. A lo largo de la historia han prevalecido numerosos casos de lo que Philippot denomina *restauración de fantasía* así como de reconstrucciones idénticas, que buscan abolir el efecto del tiempo, y con ello el sentido de la historia; generan falsos en los cuales se pierde la autenticidad de la obra de arte. Para evitar esto, Philippot retoma la importancia de reconocer plenamente la alteridad de las obras de arte, y distinguir los diferentes momentos o tiempos que atraviesan, como los describe Cesare Brandi en su capítulo de la *Teoría*. De esta clara distinción entre el tiempo de creación de la obra, el desarrollo de dicha obra hasta la actualidad, y el momento de su reconocimiento en la conciencia del espectador, resulta la definición legítima del tiempo para la restauración, que contempla a la obra en el presente, pero cargada de un pasado. Ilustrado con diversos ejemplos, Philippot muestra algunos errores posibles en el planteamiento de intervenciones de restauración, en diferentes momentos.

Este rico artículo abre así la puerta a un sinnúmero de reflexiones. De allí que quisiéramos en este primer número de *Conversaciones* escuchar voces provenientes de diferentes continentes. Acompañan así al texto "*L'œuvre d'art, le temps et la restauration*" aportaciones que muestran visiones a veces complementarias, a veces divergentes sobre el contenido. Jukka Jokilehto en "*¿Qué es la conservación moderna?*" se enfoca en un análisis del desarrollo histórico de la conservación y la evolución de principios que han buscado tener una aplicación universal. Los diferentes documentos normativos que se generaron sobre todo en la segunda mitad del siglo XX mostraron la necesidad de contemplar algunos principios de aplicación global, pero bajo el reconocimiento específico del significado del patrimonio a nivel local. Jokilehto analiza los planteamientos de varios de los principales documentos y convenciones que deberían aclarar el juicio crítico para la restauración de un monumento.

El texto de Navin Piplani “Fundamentos teóricos de la conservación” nos lleva al contexto de la India para contrastar ideas y concepciones del tiempo, del espacio y de la noción de autenticidad en el pensamiento oriental. Ante un tiempo eminentemente lineal en la tradición europea, contrapone un tiempo cíclico o en espiral en la tradición Hinduista, que deriva en una continuidad de las tradiciones y entre la materialidad y espiritualidad de los bienes culturales mismos. Esto incide en la noción de autenticidad, y por lo tanto en el actuar de la conservación, en donde importan tanto el bien en sí mismo, como la tradición de su proceso creativo. Piplani señala la necesidad de ser fiel y coherente a esa tradición, sin intercambiar conceptos que podrían encontrarse fuera de su contexto.

Beatriz Mugayar Kühl en “*Paul Philippot, la restauración arquitectónica en Brasil y el tiempo*” y Ascensión Hernández en “*A la búsqueda (imposible) del tiempo perdido...*” ambas se centran en la cuestión del tiempo y la problemática de las reconstrucciones tanto en Europa como en Latinoamérica. Kühl parte de un análisis acerca del valor de los documentos internacionales, un requerimiento que ya señalaba Jokilehto, en este caso en el contexto brasileño. La autora enfatiza la necesidad, tal como lo preconiza la *Carta de Venecia*, de reinterpretar y adaptar las cartas internacionales a la realidad cultural de cada país o región. Recalca también la importancia de estos documentos deontológicos, y de comprender sus enunciados, para formular propuestas y juicios críticos para la conservación del patrimonio cultural, sin los cuales se puede caer en intervenciones erradas, siguiendo esa aproximación crítica que exponía Philippot. Como ejemplo de ello, describe varios casos de intervenciones que cayeron en reconstrucciones o intervenciones que no respetan el paso del tiempo o la integridad de los monumentos. Hernández, por su parte, aborda también de manera crítica el tema de las reconstrucciones, y nos ofrece una rica discusión sobre la cuestión, a través de dos ejemplos de monumentos en Berlín, que muestran los numerosos matices y presiones que han justificado una acción tan rotundamente rechazada por los principios de la conservación, y que supone un cambio de criterio en las tendencias de la conservación en Berlín en los últimos tiempos.

La conservación del patrimonio cultural nunca va a dejar de ser un reto. Si bien los textos normativos y de principios con los que contamos son claros, llegar a un análisis crítico balanceado, que contemple el transcurrir del tiempo, la apreciación estética del bien y el respeto del contexto no es siempre sencillo. Con una noción de patrimonio cultural mucho más amplia que hace medio siglo, y con la participación cada vez más activa de la sociedad, encontrar ese balance adecuado para la conservación puede resultar complejo. La validez y vitalidad de los textos clásicos de la restauración son, sin duda, una oportunidad para revisar nuestros criterios en los nuevos contextos en los que hoy nos encontramos. Por ello, con la presentación de *Conversaciones* anhelamos abrir un foro de discusión, que pueda apoyar y enriquecer nuestro quehacer y que esperamos lean con interés.

Valerie Magar Meurs
México D.F., julio de 2015



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



L'œuvre d'art, le temps et la restauration*

PAUL PHILIPPOT

Texte original: « L'œuvre d'art, le temps et la restauration ».

Histoire de l'art. De la restauration à l'histoire de l'art.

Numéro 32, Décembre 1995, pp. 3-9.

On admet généralement aujourd'hui que la problématique moderne de la restauration s'est constituée dans le climat culturel du XVIII^e siècle, et plus précisément dans le champ de tension du rationalisme des Lumières et du sentiment préromantique et romantique.¹ C'est alors en effet qu'apparaissent les conditions d'une attitude nouvelle vis-à-vis des œuvres et des monuments du passé, qui rompt avec la continuité de la tradition jusque-là dominante et caractérisée tout à la fois par l'intégration fonctionnelle des œuvres dans le contexte social, la relation théorie-pratique sous-jacente au développement diversifié des styles et l'ancrage de la création artistique dans la production artisanale.

Le facteur déterminant de cette rupture est évidemment l'affirmation de la conscience historique moderne, qui entend poser à distance l'ensemble du passé pour se le réapproprier intellectuellement sur le mode réfléchi de la pensée critique. D'où le processus d'objectivation qui constitue les créations du passé - monuments vivants - en documents ou monuments historiques. Le terme nouveau de « monument historique », qui acquiert avec la Révolution française sa signification juridique, témoigne d'ailleurs clairement de cette prise de conscience, qu'Aloïs Riegl caractérisera plus tard par sa distinction entre monument et monument historique.²

Parallèlement et corrélativement à cette évolution, le monde de l'art découvre sa spécificité et l'esthétique accède, avec Baumgarten, au rang de discipline philosophique. Avec *l'Histoire de l'art dans l'Antiquité* de Winckelmann (1764) naît l'histoire de l'art comme histoire du style, c'est-à-dire de la forme conçue comme valeur toujours actuelle de l'œuvre d'art indépendamment de sa fonction originelle.

¹ L'histoire de la restauration dans son contexte culturel européen a fait l'objet de la thèse de Jukka Jokilehto, *A History of Architectural Conservation. The Contribution of English, French, German and Italian Thought towards an International Approach to the Conservation of Cultural Property*, 3 vol., Ph. D. Thesis. The University of York, The Institute for Advanced Architectural Studies, septembre 1986. L'ouvrage classique de Carlo Ceschi, *Storia e teoria del restauro*. Rome, Mario Bulzoni Editore, 1970, traite uniquement de l'architecture en Italie et accessoirement en France. On consultera aussi utilement, de ce point de vue, G. Bazin, *Le temps des musées*, Liège, Desoer, 1967, et surtout l'ouvrage plus récent et lumineux de Françoise Choay, *L'allégorie du patrimoine*, Paris, Seuil, 1992.

² A. Riegl, *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung*, Vienne, Braumüller, 1903, *Gesammelte Aufsätze*, Augsburg-Vienne, Dr. Benno Filser Verlag, 1929, pp. 144-193, trad. fr. par D. Wiczorek, *Le culte moderne des monuments*, intr. par F. Choay, Paris, Seuil, 1984, et F. Choay, *op. cit.*, p. 76 et suiv.

En distinguant des phases stylistiques successives dans le cours de la sculpture grecque, Winckelmann établit les bases d'une critique des « restaurations » d'antiques telles qu'elles étaient librement pratiquées par les sculpteurs depuis la Renaissance, en leur opposant l'exigence du respect de l'original et d'une intégration critique, c'est-à-dire, en l'occurrence, conforme à la phase stylistique de l'œuvre et aux connaissances archéologiques et iconographiques réunies à son sujet. Principes qui seront précisés et mis en œuvre par son ami, le sculpteur-restaurateur Cavaceppi. Des conceptions analogues sont développées à la fin du siècle dans le domaine de la peinture par Pietro Edwards, responsable de la conservation des peintures de la République de Venise.³

Ces préoccupations nouvelles sont le fruit des progrès de la critique stylistique des connaisseurs au XVIII^e siècle, qui imposent à la restauration la reconnaissance et le respect des particularités historico-stylistiques de l'original, tandis que se maintient le besoin de restituer à l'œuvre son aspect complet pour en permettre la jouissance.

Le débat s'accroît au début du XIX^e siècle dans le champ de tension du néoclassicisme et du romantisme. On sait que si Thorwaldsen accepte de restaurer selon le canon néoclassique les sculptures d'Égine récemment acquises par Louis I^{er} de Bavière, Canova, par contre, refuse de compléter les figures du Parthénon cédées par Lord Elgin au British Museum, et ce par respect pour l'œuvre inégalable de Phidias: en quoi la qualité individuelle de l'expression de l'artiste est, pour la première fois à notre connaissance, reconnue comme valeur décisive et substituée à celle, générique, de l'idéal de beauté ou du style de l'époque. Si l'on peut voir là un premier effet de la nouvelle subjectivité romantique, il n'en est pas moins significatif que ce débat critique se soit posé pour la première fois à l'occasion de la restauration d'œuvres antiques. L'Antiquité jouissait en effet de ce privilège unique de se présenter dans une distance historique évidente tout en offrant, par la beauté, la possibilité de muer la rupture vis-à-vis de la fonction originelle, depuis longtemps consommée par le christianisme, en un nouvel investissement historico-esthétique, essentiel et spécifique de la culture occidentale.

Le conflit entre ces deux positions issues d'une même prise de conscience historique et esthétique s'accroît au cours du XIX^e siècle en s'étendant au Moyen Âge, passé plus récent et chrétien, vis-à-vis duquel la distanciation se trouve confrontée à une relation aussi existentielle qu'esthétique qui rétablit le contact sur le mode de la nostalgie. La restauration stylistique positiviste de Viollet-Le-Duc, qui déduit de la connaissance archéologique des formes anciennes la possibilité de leur réutilisation actuelle sur base d'analogies typologiques, suppose, en fait, que la connaissance d'une langue morte - grammaire et lexique - permet d'en refaire, dans l'inspiration nostalgique du *Revival*, un moyen d'expression actuel.⁴ Or c'est là ce que précisément niera Ruskin, en considérant à juste titre que l'expression artistique est intrinsèquement historique et que, dès lors, son authenticité ne réside pas dans la forme stylistique abstraite, mais est inséparable de son incarnation dans les matériaux originaux et de l'altération de ceux-ci au cours des temps.⁵ En d'autres termes, une œuvre n'est authentique que dans la mesure où y subsiste l'unité originelle de la démarche mentale qui l'engendre et de sa réalisation matérielle.

³ J. Jokilehto, *op. cit.*, p. 91 et suiv.

⁴ E. Viollet-Le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Paris, 1854-1868 (V^e Restauration).

⁵ J. Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, 1859, *The Lamp of Memory*, Aphorism 31.

Cette valorisation des traces du temps sur la matière originale - de la patine – apparaît, elle aussi, dans le contexte des Lumières, vers le début du XVIII^e siècle, et suscite bientôt les oppositions qui nous sont encore familières aujourd'hui. Dès le début se distinguent donc deux formes de réaction à l'extension de la conscience historique : l'une réclame le respect des traces sensibles de l'écoulement du temps, de ce qu'on a appelé récemment l'« épaisseur historique », ou le vécu de l'objet comme inhérent à l'authenticité de sa substance historique; l'autre s'efforce d'abolir les effets du temps écoulé pour rétablir l'unité de l'œuvre primitive.

La vérité de la première position réside évidemment dans sa reconnaissance, indiscutable, de l'irréversibilité du temps, qui condamne tout ce qui la nierait à la falsification historique. La vérité de la seconde réside, quant à elle, dans une exigence profonde de la perception esthétique, laquelle est nécessairement actuelle, se fait dans le présent. Comment, dès lors, articuler ce présent de l'expérience esthétique et l'évidente historicité de l'œuvre d'art?

La contradiction ne pourra se résoudre qu'en portant l'analyse sur un plan plus profond, qui rétablisse la possibilité d'une conciliation dialectique de l'instance historique et de l'instance esthétique. C'est une telle enquête qu'a réalisée Cesare Brandi dans un chapitre central de sa théorie de la restauration.⁶ Aussi le suivrons-nous ici dans l'essentiel de sa démarche.

*

Ce qui distingue la restauration de toute réparation ou remise en état, c'est qu'elle s'adresse à une œuvre d'art. Or cette reconnaissance de l'œuvre d'art, qui fonde la restauration, est de toute évidence un moment actuel, appartient au présent historique du spectateur-recevant. L'œuvre d'art n'en est pas moins reconnue comme produit d'une activité humaine en un certain temps et en un certain lieu, et donc comme un document historique, comme un moment du passé. Présente dans l'expérience actuelle qui la reconnaît, l'œuvre ne peut donc être uniquement l'objet d'un savoir scientifique historique: elle est partie intégrante de notre présent vécu, au sein d'une tradition artistique qui nous relie à elle, et permet de la ressentir comme une interpellation venue du passé dans notre présent: une voix actuelle dans laquelle résonne ce passé.

En ce sens, la reconnaissance de l'œuvre d'art équivaut à la pré-compréhension herméneutique. Et c'est à l'intérieur de cette tradition - qui permet la compréhension - que l'œuvre se donne comme *autre*, comme passé. Il y a donc à la fois contact et distance, familiarité et étrangeté.

La vérité de la reconnaissance-compréhension exige dès lors que l'on reconnaisse pleinement l'altérité de l'œuvre, qu'on ne réduise pas l'œuvre à soi-même, c'est-à-dire l'œuvre au présent dans lequel cependant elle se manifeste. C'est tout le sens de la dialectique de l'instance esthétique et de l'instance historique comme herméneutique de la restauration. Ne pas réduire l'autre à soi-même signifie alors, pour le restaurateur, être le plus ouvert possible à l'autre: écouter l'œuvre avec le maximum de disponibilité, armé de toutes les possibilités

⁶ C. Brandi, *Teoria del restauro*, Turin, Einaudi, 1977. L'analyse de Brandi sur *Le temps, l'œuvre d'art et la restauration* (pp. 21-27) étant fondamentale pour sa théorie et peu connue, notamment du fait de l'absence de traduction française, nous nous permettons de la reprendre ici en paraphrasant à plusieurs reprises ses formulations les plus significatives.



PAUL PHILIPPOT

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

de compréhension dont il peut disposer: large réceptivité culturelle et sensible, mais aussi investigation archéologique et technologique, information actuelle en méthodologie de l'histoire de l'art. Ce qui implique un travail et n'exclut jamais des conflits. Car si l'œuvre du passé ne peut être reconnue qu'à l'intérieur de la tradition ou agit l'interprète, elle s'y oppose cependant. C'est ce qu'illustre par exemple le travail critique qu'a nécessité la récupération progressive de la notion d'ensemble, dont le sens s'était perdu au cours des temps avec l'oubli des fonctions originelles ou le matérialisme des classements positivistes (intérieurs, retables, polychromies et autres formes de *Gesamtkunstwerk* ou de certains effets esthétiques autrefois cultivés avec un sens aigu des nuances émoussé ou méconnu depuis par les transformations ultérieures de la sensibilité et des techniques (jeu varié des dorures selon la couleur du bolus, le polissage ou la matité, la présence ou non de vernis, etc.).

Le restaurateur-interprète devra donc se situer herméneutiquement vis-à-vis des traditions transmises par l'œuvre et de celle à l'intérieur de laquelle il opère. Et son intervention, qui inscrit l'œuvre dans cette problématique, sera à son tour un acte historique, un moment de la *traditio operis*. Aussi devra-t-il également veiller à permettre ou faciliter les interventions ultérieures.

Ces observations conduisent Brandi à bien distinguer les différents temps de l'œuvre d'art. Il y a d'abord le temps interne à l'œuvre, temps idéal fixé, lors de la formulation de l'image, dans la structure spatio-temporelle du rythme, fondement de la forme (déroulement linéaire mélodique du gothique international, proportionnalité perspective du Quattrocento florentin, relation directe, sans médiation, du détail de Van Eyck à l'espace ambiant infini qui l'enveloppe, etc.). Comme lors de l'exécution d'un morceau musical, ce temps-là se réactualise dans l'instant de chaque reconnaissance de l'œuvre tout en restant identique à lui-même: c'est ce que Brandi a appelé l'éternel présent de l'œuvre d'art.⁷ Chacune de ces épiphanies, cependant, se réalise dans le temps historique de sa réception.

⁷ C. Brandi, *Le due vie*, Bari, Laterza, 1966, trad. fr. par P. Philippot, *Les deux voies de la critique*, Bruxelles, Vokar/Hazan, 1989.

Le temps historique, quant à lui, s'articule en trois moments:

1. La durée de l'expression par l'artiste, de sa maturation intérieure, lente, intermittente ou soudaine, jusqu'à son extériorisation dans la formulation, qui pourra donner lieu à une chronologie de la genèse et de la réalisation de l'œuvre.
2. Le moment de la reconnaissance-actualisation de l'œuvre d'art dans la conscience du recevant: moment où l'«éternel présent», ou temps idéal, extra-temporel, de l'œuvre se manifeste dans le présent historique du spectateur qui le saisit dans son rythme fondateur, sa présence spécifique.
3. L'intervalle qui sépare la fin de la création de sa reconnaissance-réactualisation par le spectateur-recevant, intervalle pendant lequel l'œuvre non reconnue comme telle subsiste dans sa simple réalité d'objet matériel, mais peut aussi avoir connu des reconnaissances intermédiaires, dont elle peut porter les traces (modifications, additions, dégradations) comme celles de l'écoulement du temps (patine, altérations).

On est conduit dès lors à distinguer deux types d'enquêtes historiques. L'histoire du temps temporel de l'œuvre dans ses réceptions successives constituera l'histoire du goût. L'histoire de l'art, en revanche, sera celle du temps idéal, extra-temporel, de l'œuvre: la seule histoire qui, en fait, se fasse en présence de l'événement.

Ces trois acceptions du temps historique et leur distinction d'avec le temps idéal ne sont pas toujours clairement présentes à la conscience du spectateur, qui a même souvent tendance à les confondre.

Il y a deux sortes de confusions possibles entre le temps idéal de l'œuvre et le présent historique de l'artiste ou du spectateur. L'une se produit lorsqu'on considère que *l'artiste «exprime son temps» ou est exprimé par lui*, et que l'œuvre se réduit à cette valeur de reflet ou de document. S'il est évident que, dans un premier temps de sa démarche, l'artiste retient nécessairement certains éléments proposés par son temps, il n'en reste pas moins qu'au moment décisif de la formulation qui pose l'œuvre comme réalité propre, ces éléments sont transcendés par la création de la forme, du rythme. Que l'époque de l'artiste se reconnaisse dans l'œuvre n'augmente ni ne diminue sa valeur esthétique: il s'agit de sa valeur comme document historique.

À l'inverse, il y a confusion du temps idéal de l'œuvre avec le temps historique du recevant lorsque l'œuvre d'art est reçue pour être ressentie *dans une participation actuelle* - donc distincte de celle, a-temporelle, qui lui revient -, c'est-à-dire quand on la plie à une fonction de stimulus pour en donner ce que l'on a parfois appelé une interprétation suggestive. La distance est alors abolie et l'œuvre est attirée dans la sensibilité actuelle du temps vécu. On demande à l'œuvre ancienne une actualité de mode qui permette d'y reconnaître le goût de l'époque du recevant. On comprend sans peine que ce type de confusion soit fréquent chez les artistes, généralement portés à chercher dans les œuvres du passé les stimuli auxquels ils aspirent pour leurs propres créations. Loué de son temps pour son réalisme, Raphaël ne sera considéré qu'à la fin du XVI^e siècle comme paradigme du beau idéal, pour répondre à l'esthétique nouvelle de Guido Reni et de ses contemporains.⁸ Cette histoire de la fortune

⁸ G. C. Argan, *Raffaello e la critica*, dans *Classico Anticlassico. Il Rinascimento da Brunelleschi a Bruegel*, Milan, Feltrinelli, 1984, pp. 238-249.

d'un artiste appartient donc à l'histoire du goût, intéressante certes du point de vue culturel, mais distincte de l'histoire de l'art qui porte sur le moment fondateur de la réalité idéale, extra-temporelle, de l'œuvre d'art, même si celui-ci se réalise évidemment dans le temps historique.

Ce type de confusion est particulièrement fréquent en ce qui concerne les œuvres d'art contemporaines, du fait qu'elles paraissent plus que les autres indissociables de leur contexte social, commun à l'artiste et au spectateur. D'où la suggestion, souvent émise, que l'art contemporain réclame une théorie particulière de la restauration. La situation n'est cependant pas différente de celle de l'art ancien. L'œuvre contemporaine sélectionne, comme l'ancienne, des éléments de la culture du présent pour les transcender en fixant un rythme propre dans sa formulation. Pas plus que l'artiste ancien, l'artiste contemporain ne peut être jugé sur sa participation à son époque. La proximité peut, pour un temps, rendre le décalage apparemment minime, voire insensible, mais ce n'est là qu'un effet d'optique: la rupture et le décalage qui posent l'œuvre dans sa présence spécifique sont toujours de même nature et la différence, plus apparente que réelle, est quantitative, non qualitative.

L'intervalle entre la création et la recreation ou réactualisation de l'œuvre par le recevant peut apparaître comme une période vide et sans incidence. Mais ce serait là une vue inexacte. Comme l'image est incarnée dans la matière, et comme celle-ci subit des transformations avec le temps, l'intervalle a inévitablement une incidence sur l'image à sa réception, le cas le plus général et le plus simple étant celui de la patine. Ce phénomène n'est d'ailleurs pas limité aux arts plastiques; il existe aussi pour la poésie, la littérature, et même la musique.

La poésie subit en effet les conséquences de l'évolution phonétique et sémantique des mots (connotations en particulier), qui peut influencer sur sa compréhension et faire problème. Quant à la musique, l'évolution des instruments a une influence considérable sur la nature des sons.

L'intervalle a donc une incidence historique et esthétique, indépendamment des interventions intentionnelles (modifications, adaptations à de nouvelles fonctions ou de nouveaux contextes, restaurations) que l'œuvre peut avoir subies. Et c'est bien en quoi le temps est irréversible.



PAUL PHILIPPOT,
MANUEL DEL CASTILLO NEGRETE
Y JOHANNES TAUBERT.
Templo de Santo Domingo, Oaxaca.
México, noviembre 1969.
Imagen: P. García
Fototeca CNCPC - INAH



PAUL PHILIPPOT

1º Seminario Regional Latinoamericano
de Conservación y Restauración.

Departamento de Restauración del Patrimonio Cultural

"Paul Coremans" INAH - SEP. Noviembre 1973.

Imagen: Claudio Sandoval. Fototeca CNCPC - INAH

Ces considérations pourraient paraître purement théoriques. Elles sont cependant d'une grande importance parce qu'il est essentiel de bien voir dans lequel des temps de l'œuvre d'art se situe la restauration, et d'éviter à tout prix les confusions du type de celles que nous avons relevées. Or, le temps de la restauration est et ne peut être que le présent historique du recevant. Les confusions sont cependant fréquentes, et lourdes de conséquences.

Le moment de la création est, de toute évidence, clos à jamais avec l'achèvement de l'œuvre.⁹ Toute prétention de la restauration à le récupérer pour y intervenir en reprenant la démarche créatrice confond le moment de la création et celui de la réception. Ce qui conduit à divers types de situations. La première, et la plus heureuse, est celle où l'on assiste à une nouvelle création, à une reprise et une refonte de l'œuvre mutilée dans une nouvelle synthèse, comme dans le cas du *Laocoon* réinterprété par Montorsoli, dont l'image convaincante s'est imposée à l'histoire de l'art jusqu'à la découverte, dans les années 1960, du bras original. Et l'on pourrait citer d'autres statues antiques complétées aux XVI^e et XVII^e siècles par Duquesnoy, l'Algarde, le Bernin et d'autres, sur la base d'une profonde assimilation de l'esthétique classique. Souvent aussi, l'œuvre ancienne a été incorporée dans une création nouvelle où elle assume un rôle particulier, comme ces vierges gothiques enchâssées à la manière de reliques au centre d'autels baroques dans les créations de la Contre-Réforme, spécialement en Europe centrale. Mais le plus souvent, cette situation débouche, faute de réelle synthèse créatrice, sur la restauration de fantaisie, qui est la pire aberration de la restauration.

La restauration de style proposée notamment par Viollet-Le-Duc, et pratiquée dans tous les domaines, entend pouvoir compléter les lacunes sans autre base que l'extension hypothétique, par analogie, de formules typologiques propres à une époque, une région, un artiste. Lorsqu'elle se veut strictement archéologique et objective, cette conception pêche déjà en postulant une utilisation mécanique des typologies qui ignore la réalité des variations historiques individuelles. Mais le plus souvent, elle ne recherche guère une telle rigueur et fait, consciemment ou non, une place variable à l'imagination du restaurateur. Par là, elle tente une conciliation contradictoire de la distance et de la proximité caractéristique de l'historicisme du XIX^e siècle. Si l'objectivation archéologique du style en formules typologiques abstraites, réutilisables selon les besoins du cas, constitue clairement le moment intellectuel de distanciation historique, la prétention de se substituer au créateur du passé pour, en l'absence de documentation archéologique certaine, reprendre sa démarche au présent, répond, elle, à l'identification nostalgique caractéristique du *Revival*. On comprend alors la tendance naturelle du *Revival* historiciste à confondre, dans un jeu d'interférences, restauration et création, et à vicier la première par sa prétention à reprendre le processus créateur du passé, la seconde en imposant à l'expression du présent le diaphragme de codes formels du passé issus de l'archéologie.

Mais même le respect scrupuleux d'une documentation rigoureuse ne constitue pas une justification suffisante. En effet, l'intervalle entre la création et sa réception ne peut être éliminé, et l'authenticité historique exige qu'il soit reconnu. Il y a cependant une forme de restauration qui prétend précisément l'abolir pour restituer au passé une présence actuelle: c'est la reconstruction à l'identique, qui entend rétablir l'état primitif de l'œuvre comme si le temps ne s'était pas écoulé. Cette conception de la restauration est profondément ancrée dans la conscience commune, non critique, et est dès lors fortement favorisée par

⁹ Même l'artiste, lorsqu'il reprend en artiste son œuvre endommagée, crée une nouvelle œuvre ou tout au moins une nouvelle version de l'œuvre primitive.

le développement de la société de consommation. Elle révèle cependant une confusion évidente, qui vise à rendre le passé présent sans conscience de l'intervalle écoulé, ce qui équivaut à une falsification. C'est le cas, notamment - pour ne citer que deux exemples entre mille - de la stoa d'Attale à l'agora d'Athènes, entièrement reconstituée sur la base d'un minimum de fragments, ou de la façade médiévale de Santa-Maria-in-Cosmedin, dépouillée de sa version baroque et largement refaite. Mais l'exemple le plus révélateur de l'essence profonde de cette orientation est probablement la restauration complète - incluant certaines reconstructions intégrales - de l'ensemble impressionnant de Colonial Williamsburg près de Philadelphie, ancien siège du gouverneur anglais avant l'indépendance des Etats-Unis. Le souci de rendre présent le passé par l'abolition de l'intervalle tend en effet ici à s'étendre à tout le contexte de la ville, reconstruite en musée de plein air. (Mais comment ne pas voir que la distance historique censée abolie par la reconstruction à l'identique reparait aussitôt sous une nouvelle forme dans l'objectivation qui fait, précisément, de la ville vivante ce musée en plein air ?) Le personnel des restaurants et les surveillants y officient en costume d'époque, comme les cochers qui transportent en calèche les visiteurs, les artisans qui illustrent les techniques anciennes, les cuisiniers noirs, etc. Le développement extrême de cette tendance dans certains musées américains a été admirablement analysé dans *La guerre du faux* par Umberto Eco, qui ne manque pas de constater que cette actualisation du passé rend le public de plus en plus passif et, en abolissant la distance, finit par abolir le sens même de l'histoire, qui est conscience de la distance et prise en charge de celle-ci par la pensée critique et l'imagination.¹⁰ En fait, on assiste ici à une extension à l'histoire de la formule muséologique parfaitement légitime du diorama, bien connue des musées d'histoire naturelle où ils servent à suggérer efficacement un milieu. Mais la substitution de la visualisation d'une connaissance à la présence authentique de l'objet conduit inévitablement à l'abolition des dimensions essentielles de l'œuvre d'art: authenticité esthétique et historique - d'où la falsification.

Curieusement, cette tendance peut rejoindre dans ses résultats - mais non dans ses intentions - la situation de cultures qui espèrent pouvoir apporter, au service d'une restauration dans le style, un artisanat resté traditionnel malgré un contexte qui se modernise. Malheureusement, cet espoir paraît bien condamné à être déçu, la survivance *post mortem* de l'artisanat privé du contexte social originel dont il était l'expression spontanée et authentique glissant irrévocablement vers un *kitsch* pour touristes, a moins d'être récupérée *comme technique* au service des conceptions modernes de la restauration.

Ce dernier cas soulève un problème très vaste et actuel : jusqu'où l'artisanat est-il - ou mieux, peut-il rester - esthétiquement l'expression authentique d'une société? La réponse est à chercher, comme l'a montré Giulio Carlo Argan pour l'Europe, dans l'histoire des rapports de l'art avec les modes de production de son temps.¹¹ C'est l'industrialisation qui a mis fin en Europe au statut traditionnel de l'artisanat comme mode fondamental de production et base de l'art, qui en constituait la pointe qualitative - d'où la crise dans laquelle il est entré au XIX^e siècle. Le problème est appelé à devenir mondial avec l'invasion inéluctable des sociétés traditionnelles par l'industrialisation, d'autant plus durement que le choc est plus brutal.

¹⁰ U. Eco, *La guerre du faux*, Paris, Grasset et Fasquelle, Le Livre de poche, 1985.

¹¹ G. C. Argan, *Progetto e destino*, Milan, Il Saggiatore, 1965.

Reste à considérer la restauration dite archéologique, strictement limitée à la conservation des restes anciens. Si elle est méritoire par son respect scrupuleux de la substance historique - y compris les apports significatifs du temps -, elle n'offre cependant pas de réponse dans le cas d'autres séries d'œuvres d'art, dont la nature et l'état présentent une unité potentielle dont la conscience esthétique réclame le rétablissement, celui-ci étant possible par un travail d'intégration exempt de toute falsification. Il ne s'agit pas en effet, dans de tels cas, de restituer une œuvre complète, mais de réduire le trouble apporté par les lacunes afin de rendre à l'original subsistant le maximum de présence et d'unité dont il est susceptible.

L'unique temps légitime de la restauration comme réponse aux exigences esthétiques et historiques qui sont les siennes est donc le présent de la conscience du spectateur regardant, le moment de la réception de l'œuvre d'art comme telle, de sa reconnaissance. Ce moment est, évidemment, dans l'histoire, et reconnaît l'œuvre *dans le présent*. Mais il la reconnaît aussi *comme passé*. Le respect de cette perception complexe est la condition de l'authenticité de la restauration. Celle-ci ne peut ni considérer le temps comme réversible, ni abolir l'histoire. Ce qui, en pratique, implique d'une part qu'elle respecte les traces de cette histoire - patine et modifications significatives de l'objet - dans une conciliation dialectique des instances esthétique et historique selon les exigences de chaque cas d'espèce, d'autre part qu'elle reconnaisse sa propre historicité en tant que moment de la *traditio operis*. Ceci concerne en particulier le rétablissement de l'unité potentielle, qui devra s'opérer de telle manière que l'intégration des lacunes, destinée à rendre à l'original son maximum de présence, reste toujours aisément identifiable et se donne clairement pour ce qu'il est: une interprétation critique actuelle, et non une prétention à reprendre la démarche créatrice et à abolir le temps écoulé.

Paul Philippot
Professeur émérite
de l'Université Libre de Bruxelles

NOTE

* Ce texte est issu d'une conférence présentée le 7 octobre 1994 pour la séance de rentrée de l'I.F.R.O.A. consacrée au thème « Science et conscience », proposé par Georges Brunel, conservateur en chef du patrimoine, objets d'art des églises de la Ville de Paris, chef des enseignements historiques à l'I.F.R.O.A., dans le souci de souligner que la formation du restaurateur ne se limite pas à une activité technique spécialisée, mais implique également une culture critique qui le prépare à assumer les choix intellectuels et les devoirs moraux impliqués par l'exercice responsable de sa profession. L'expression « Science et conscience » a connu un succès significatif puisque la Direction du patrimoine l'a reprise comme titre de ses « entretiens » annuels : « Science et conscience du patrimoine », Paris, 28-30 novembre 1994.



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

Versión del texto
en ESPAÑOL

La obra de arte, el tiempo y la restauración

PAUL PHILIPPOT

Texto original: « L'œuvre d'art, le temps et la restauration ».

Histoire de l'art. De la restauration à l'histoire de l'art,

Numéro 32, Décembre 1995, pp. 3-9.

Traducción de Valerie Magar Meurs

Hoy en día se admite generalmente que la problemática moderna de la restauración se generó en el clima cultural del siglo XVIII, y más precisamente dentro el marco de tensión entre el racionalismo del Siglo de las Luces y el movimiento prerromántico y romántico.¹ En efecto, en ese momento aparecen las condiciones para una nueva actitud hacia las obras y los monumentos del pasado, que rompe con la continuidad de la tradición hasta entonces dominante y caracterizada por la integración funcional de las obras dentro de su contexto social, por la relación teórico-práctica subyacente al desarrollo diversificado de los estilos y por el anclaje de la creación artística dentro de la producción artesanal.

El factor determinante de esta ruptura es evidentemente la afirmación de la conciencia histórica moderna, que busca colocar una cierta distancia con el conjunto del pasado para reapropiárselo intelectualmente con el modo de reflexión del pensamiento crítico. De allí el proceso de objetivación que constituye a las creaciones del pasado - monumentos vivos - en documentos o monumentos históricos. El término novedoso de "monumento histórico", que adquiere con la Revolución Francesa su significado jurídico, testimonia además claramente esa toma de conciencia que Alois Riegl caracterizará más tarde con su distinción entre monumento y monumento histórico.²

De manera paralela y correlativa a esta evolución, el mundo del arte descubre su especificidad y la estética accede, con Baumgarten, al rango de disciplina filosófica. Con la *Historia del arte de la Antigüedad* de Winckelmann (1774) nace la historia del arte como una historia del estilo, es decir de la forma concebida como valor siempre actual de la obra de arte independientemente de su función original.

¹ La historia de la restauración dentro del contexto cultural europeo fue el tema de tesis de Jukka Jokilehto, *A history of Architectural Conservation. The Contribution of English, French, German and Italian Thought towards an International Approach in the Conservation of Cultural Property*, 3 vol., Ph. D. Thesis, The University of York, The Institute for Advanced Architectural Studies, Septiembre de 1986. La obra clásica de Carlo Ceschi, *Storia e teoria del restauro*, Roma, Mario Bulzoni Editore, 1970, trata únicamente de la arquitectura en Italia y de manera accesoria en Francia. Se puede también consultar útilmente a G. Bazin, *Le temps des musées*, Liege, Desoer, 1967, y sobre todo la obra más reciente y luminosa de Françoise Choay, *L'allégorie du patrimoine*, Paris, Seuil, 1992.

² A. Riegl, *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung*, Viena, Braumüller, 1903, *Gesammelte Aufsätze*, Augsburg-Viena, Dr. Benna Filser Verlag, 1929, pp. 144-193, trad. al francés por D. Wiczeorek, *Le culte moderne des monuments*, introducción por F. Choay, Paris, Seuil, 1984 y F. Choay, *op. cit.*, p. 76 y siguientes.

Al distinguir fases estilísticas sucesivas en la escultura griega, Winckelmann establece la base de una crítica de las “restauraciones” de obras de la antigüedad, tales como las que practicaban libremente los escultores desde el Renacimiento, al oponerles la exigencia del respeto del original y de una integración crítica, es decir, en ese caso, conforme a la fase estilística de la obra y a los conocimientos arqueológicos e iconográficos reunidos sobre la obra. Principios que serán precisados y puestos en obra por su amigo, el escultor-restaurador Cavaceppi. Se desarrollarán conceptos análogos a finales del siglo en el área de la pintura por Pietro Edwards, responsable de la conservación de pinturas en la República de Venecia.³

Esas nuevas preocupaciones son el fruto del progreso de la crítica estilística de los conocedores del siglo XVIII, que imponen a la restauración el reconocimiento y el respeto de las particularidades histórico-estilísticas del original, mientras que se mantiene la necesidad de restituirla a la obra su aspecto completo para permitir su apreciación y gozo.

El debate se acentúa a principios del siglo XIX por la tensión entre el neoclasicismo y el romanticismo. Se sabe que si bien Thorwaldsen acepta restaurar las esculturas de Egina recientemente adquiridas por Luis I de Bavaria de acuerdo al canon neoclásico, Canova en cambio se rehusa a completar las figuras del Partenón cedidas por Lord Elgin al Museo Británico, en gran medida por respeto por la obra inigualable de Fidias; con ello la calidad individual de la expresión del artista es, por primera vez que sepamos, reconocida como valor decisivo, y sustituida a aquella, genérica, del ideal de belleza o de estilo de la época. Se puede ver allí un primer efecto de la nueva subjetividad romántica, pero no deja de ser significativo que ese debate crítico se haya planteado por primera vez con motivo de la restauración de obras antiguas. La Antigüedad gozaba en efecto de ese privilegio único de presentarse con una distancia histórica evidente, al mismo tiempo que ofrecía, por su belleza, la posibilidad de transformar la ruptura con respecto a su función original, desde hacía tiempo consumada por el cristianismo, en una nueva inversión histórico-estética, esencial y específica de la cultura occidental.

El conflicto entre esas dos posiciones que salieron de una misma toma de conciencia histórica y estética se acentúa durante el siglo XIX al extenderse a la Edad Media, pasado más reciente y cristiano, hacia el cual la distanciaci3n se encuentra confrontada con una relaci3n tanto existencial como est3tica, que restablece un contacto m3s orientado hacia la nostalgia. La restauraci3n estilística positivista de Viollet-Le-Duc, quien deduce del conocimiento arqueol3gico de las formas antiguas la posibilidad de su reutilizaci3n actual con base en analogías tipol3gicas, supone de hecho que el conocimiento de una lengua muerta - gramática y léxico - permite volver a utilizarla como modo de expresi3n actual, inspirándose en el *Revival*.⁴ Sin embargo, es eso justamente lo que negará Ruskin, al considerar de manera justa que la expresi3n artística es intrínsecamente histórica y que por lo tanto, su autenticidad no reside en la forma estilística abstracta, sino que es inseparable de su encarnaci3n en los materiales originales y en la alteraci3n de éstos en el curso del tiempo.⁵ En otros términos, una obra no es auténtica m3s que en la medida en que subiste la unidad original del procedimiento mental que la generó y de su realizaci3n material.

³ J. Jokilehto, *op. cit.*, p. 91 y siguientes.

⁴ E. Viollet-Le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Paris, 1854-1868 (V^e Restauration).

⁵ J. Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, 1859, *The Lamp of Memory*, Aphorism 31.

Esta valoración de las huellas del pasado sobre la materia original -de la pátina- aparece también dentro del contexto del Siglo de las Luces, hacia inicios del siglo XVIII, y suscita rápidamente las oposiciones que nos son familiares hoy en día. Desde el principio se distinguen dos formas de reacción ante la extensión de la conciencia histórica: una reclama el respeto de las huellas sensibles del transcurrir del tiempo, de lo que se ha llamado recientemente el “espesor histórico” o la parte vivida de un objeto como inherente a la autenticidad de su sustancia histórica; la otra se esfuerza por abolir los efectos del tiempo transcurrido para restablecer la unidad de la obra primitiva.

La verdad de la primera posición reside evidentemente en el reconocimiento, indiscutible, de la irreversibilidad del tiempo, que condena todo aquello que lo negaría a una falsificación histórica. La verdad de la segunda reside en cambio en una exigencia profunda de la percepción estética, necesariamente actual, y que se hace en el presente. ¿Cómo entonces articular ese presente de la experiencia estética y la evidente historicidad de la obra de arte?

La contradicción solo podrá resolverse llevando el análisis a un plano más profundo, que restablezca la posibilidad de una conciliación dialéctica de la instancia histórica y de la instancia estética. Ese fue el procedimiento que realizó Cesare Brandi en un capítulo central de su teoría de la restauración.⁶ Lo seguiremos por ello en lo esencial de su procedimiento.

*

Lo que distingue a la restauración de cualquier reparación es que se dirige a una obra de arte. Sin embargo ese reconocimiento de la obra de arte, que funda a la restauración, es claramente un momento actual, que pertenece al presente histórico del espectador-receptor. La obra de arte no deja por ello de ser reconocida como producto de una actividad humana en un tiempo dado y en un lugar dado, y por lo tanto, como un documento histórico, como un momento de pasado. Al estar presente en la experiencia actual que la reconoce como tal, la obra no puede por lo tanto ser únicamente el objeto de un conocimiento científico histórico: forma parte integrante de nuestro presente vivido, dentro de una tradición artística que nos une a ella, y permite sentirla como una interpelación del pasado dentro de nuestro presente: una voz actual en la cual resuena ese pasado.

En este sentido, el reconocimiento de la obra de arte equivale a la pre-comprensión hermenéutica. Y es dentro de esa tradición -que permite la comprensión- que la obra se entrega como *otra*, como pasado. Hay por lo tanto a la vez contacto y distancia, familiaridad y extrañeza.

La verdad del reconocimiento-comprensión exige entonces que se reconozca plenamente la alteridad de la obra, que no se reduzca la obra a uno mismo, es decir, la obra en el presente en el cual sin embargo se manifiesta. Ese es todo el sentido de la dialéctica de la instancia estética y de la instancia histórica como hermenéutica de la restauración. No reducir al otro a uno mismo significa entonces, para el restaurador, estar lo más abierto posible al otro: escuchar la obra con el máximo de disponibilidad, armado con todas las posibilidades de comprensión de las cuales puede disponer: una amplia receptividad cultural

⁶ C. Brandi, *Teoría del restauro*, Turin, Einaudi, 1977. Siendo el análisis de Brandi sobre *El tiempo, la obra de arte y la restauración*, pp. 21-27) fundamental para su teoría y poco conocido, nos permitimos aquí de retomarla, parafraseando en varias ocasiones sus formulaciones más significativas.



PAUL PHILIPPOT Y JOHANNES TAUBERT CON ALUMNOS

Jardín del Departamento de Catálogo y Restauración del Patrimonio Artístico, INAH - SEP.
Octubre 1969. Imagen: Claudio Sandoval. Fototeca CNCPC - INAH

y sensible, pero también una investigación arqueológica y tecnológica, información actual en metodología de historia del arte. Esto implica un trabajo y no excluye posibles conflictos. Ya que si la obra del pasado no puede ser reconocida más que al interior de la tradición en donde actúa el intérprete, sin embargo se le opone. Es lo que ilustra por ejemplo el trabajo crítico que necesitó la recuperación progresiva de la noción de conjunto, cuyo sentido se había perdido al paso del tiempo con el olvido de las funciones originales o del materialismo de las clasificaciones positivistas (interiores, retablos, policromías y otras formas de *Gesamtkunstwerk* o de ciertos efectos estéticos que antes se cultivaban con un agudo sentido de los matices, y que se perdió o se desconoció después por las transformaciones de la sensibilidad y de las técnicas (juego variado de dorados según el color del bol, un terminado mate o brillante, la presencia o ausencia de barniz, etc.).

El restaurador-intérprete deberá entonces colocarse hermenéuticamente frente a las tradiciones transmitidas por la obra y con aquellas en las cuales él opera. Y su intervención, que inscribe a la obra en esta problemática, será a su vez un acto histórico, un momento de la *traditio operis*. Por lo tanto, también deberá estar atento a permitir o facilitar las intervenciones posteriores.

Esas observaciones conducen a Brandi a hacer una buena distinción entre los diferentes tiempos de la obra de arte.

Está primero el tiempo interno de la obra, un tiempo ideal fijado durante la formulación de la imagen, en la estructura espacio-temporal del ritmo, fundamento de la forma (desarrollo lineal melódico del gótico internacional, proporcionalidad perspectiva del *Quattrocento* florentino, relación directa, sin mediación, del detalle de Van Eyck con un espacio ambiental infinito que lo envuelve, etc.). Al igual que para la ejecución de una pieza musical, ese tiempo se reactualiza en el instante de cada reconocimiento de la obra, pero permanece idéntica a él mismo: es lo que Brandi llamó el eterno presente de la obra de arte.⁷ Sin embargo, cada una de esas epifanías se realiza en el tiempo histórico de su recepción.

⁷ C. Brandi, *Le due vie*, Bari, Laterza, 1966, trad. por P. Philippot, *Les deux voies de la critique*, Bruxelles, Vokar/Hazan, 1989.

El tiempo histórico, por su parte, se articula en tres momentos:

1. La duración de la expresión por el artista, de su maduración interior, lenta, intermitente o súbita, hasta su exteriorización en la formulación, que podrá dar lugar a una cronología de la génesis y realización de la obra.
2. El momento del reconocimiento-actualización de la obra de arte en la conciencia del receptor: momento en donde el "eterno presente" o tiempo ideal, extra-temporal, de la obra se manifiesta en el presente histórico del espectador que lo toma en su ritmo fundador, su presencia específica.
3. El intervalo que separa el final de la recepción-reactualización por el espectador-receptor, intervalo durante el cual la obra no reconocida como tal subsiste en su simple realidad de objeto material, pero también puede haber conocido reconocimientos intermedios y de los cuales puede ostentar trazas (modificaciones, adiciones, degradaciones) como las del transcurrir del tiempo (pátina, alteraciones).

Esto nos conduce entonces a distinguir dos tipos de investigaciones históricas. La historia del tiempo temporal de la obra en sus recepciones sucesivas constituirá la historia del gusto. La historia del arte, en cambio, será la del tiempo ideal, extra-temporal de la obra: la única historia que, de hecho, se hace en presencia del evento.

Esas tres acepciones del tiempo histórico y de su distinción con el tiempo ideal no están siempre claramente presentes en la conciencia del espectador, que frecuentemente tiende incluso a confundirlas.

Existen dos tipos de confusiones posibles entre el tiempo ideal de la obra y el presente histórico del artista o del espectador. Una se produce cuando se considera que el artista "expresa su tiempo" o es expresado por éste y que la obra se reduce a ese valor de reflejo o de documento. Si bien es evidente que en un primer tiempo de su quehacer el artista retiene necesariamente ciertos elementos propuestos por su tiempo, no es menos cierto que en el momento decisivo de la formulación que plantea a la obra como realidad propia, esos elementos son transcendidos por la creación de la forma, del ritmo. El hecho de que la época del artista se reconozca en la obra no aumenta ni disminuye su valor estético: se trata de su valor como documento histórico.

Por el contrario, hay una confusión de tiempo ideal de la obra con el tiempo histórico del receptor cuando la obra de arte se recibe para ser experimentada como *una participación actual* -y por lo tanto distinta de aquella a-temporal, que le es propia-, es decir cuando se somete a una función de un estímulo para generar lo que a veces se ha llamado una interpretación sugestiva. La distancia queda entonces abolida y la obra es atraída en la sensibilidad actual del tiempo vivido. Se le pide a la obra antigua una actualidad de moda que permite reconocer en ella el gusto de la época del receptor. Comprendemos sin dificultad que este tipo de confusión sea frecuente en los artistas, que tienden a buscar en las obras del pasado los estímulos a los cuales aspiran para sus propias creaciones. Alabado en su época por su realismo, Rafael sólo será considerado a fines del siglo XVI como paradigma de la belleza ideal, para responder a la nueva estética de Guido Reni y de sus contemporáneos.⁸

⁸ G. C. Argan, *Raffaello e la critica*, en *Classico Anticlassico. Il Rinascimento da Brunelleschi a Bruegel*, Milan, Fetrinelli, 1984, pp. 238-249.

Esa historia de la fortuna de un artista pertenece por lo tanto a la historia del gusto, ciertamente interesante desde el punto de vista cultural, pero distinto de la historia del arte que se basa en el momento fundador de la realidad ideal, extra-temporal, de la obra de arte, incluso si éste se realiza evidentemente en el tiempo histórico.

Ese tipo de confusión es particularmente frecuente en las obras de arte contemporáneas, debido a que parecen ser, más que las otras, indisociables de su contexto social, común al artista y al espectador. De allí la sugerencia frecuentemente emitida de que el arte contemporáneo requiere una teoría de la restauración específica. La situación sin embargo no es diferente de la del arte antiguo. La obra de arte contemporánea selecciona, al igual que la antigua, algunos elementos de la cultura del presente para trascenderlos, fijando un ritmo propio en su formulación. Al igual que el artista antiguo, el artista contemporáneo no puede ser juzgado por su participación en su época. La proximidad puede, por un tiempo, volver el desfase aparentemente mínimo, o incluso insensible, pero ese no es más que en efecto de óptica: la ruptura y el desfase que plantean a la obra en su presencia específica son siempre de la misma naturaleza y la diferencia, más aparente que real, es cuantitativa, no cualitativa.

El intervalo entre la creación y la recreación o reactualización de la obra por el receptor puede aparecer como un periodo vacío y sin incidencia. Pero esa sería una visión inexacta. Debido a que la imagen queda encarnada en la materia, y debido a que ésta sufre transformaciones con el tiempo, el intervalo tiene inevitablemente una incidencia sobre la imagen en su recepción, el caso más general y más sencillo siendo el de la pátina. Ese fenómeno no se limita a las artes plásticas: existe también para la poesía, la literatura e incluso la música.

La poesía sufre en efecto las consecuencias de la evolución fonética y semántica de las palabras (las connotaciones en particular), que pueden influir en su comprensión y crear un problema. En cuanto a la música, la evolución de los instrumentos tiene una influencia considerable sobre la naturaleza de los sonidos.

El intervalo tiene por lo tanto una incidencia histórica y estética, independientemente de las intervenciones intencionales (modificaciones, adaptaciones a nuevas funciones o a nuevos contextos, restauraciones) que la obra puede haber sufrido. Y es justamente en eso en lo que hace al tiempo irreversible.



MANUEL DEL CASTILLO NEGRETE,
JOHANNES TAUBERT, ANNIE PHILIPPOT
Y PAUL PHILIPPOT.
Visita de expertos a Mitla, Oaxaca
México, Noviembre 1969.
Imagen: P. García
Fototeca CNCPC - INAH

Esas consideraciones podrían parecer puramente teóricas. Son sin embargo de una gran importancia porque es esencial ver bien en cuál de los tiempos de la obra de arte se sitúa la restauración y evitar a cualquier precio las confusiones como las que se acaban de mencionar. Sin embargo, el tiempo de la restauración es y no puede ser más que el presente histórico de receptor. Las confusiones son sin embargo frecuentes, y cargadas de consecuencias.

Evidentemente el momento de la creación se cierra para siempre cuando se termina la obra.⁹ Cualquier pretensión de la restauración de recuperarlo para intervenir retomando el acto creador confunde el momento de la creación con el de la recepción. Esto conduce a diversos tipos de situaciones. La primera, y la mejor, es aquella en la que se asiste a una nueva creación, en donde se retoma y se vuelve a fundir la obra mutilada en una nueva síntesis, como en el caso del *Laocoonte* reinterpretado por Montorsoli, cuya imagen convincente se impuso a la historia del arte hasta el descubrimiento, en la década de 1960, del brazo original. Y se podrían citar otras estatuas de la antigüedad clásica completadas en los siglos XVI y XVII por Duquesnoy, Algardi y Bernini entre otros, con base en una profunda asimilación de la estética clásica. Frecuentemente también, la obra antigua se incorporó en una creación nueva en donde asumió un papel particular, como aquellas vírgenes góticas en las creaciones de la Contra-Reforma, especialmente en Europa central. Pero más frecuentemente, esa situación desemboca, por falta de una real síntesis creadora, en la restauración de fantasía, que es la peor aberración de la restauración.

La restauración estilística propuesta por Viollet-Le-Duc, y practicada en todas las áreas, implica poder completar las lagunas sin otra base que la extensión hipotética, por analogía, de fórmulas tipológicas propias de una época, una región, o un artista. Cuando quiere ser estrictamente arqueológica y objetiva, esta concepción peca ya al postular una utilización mecánica de las tipologías que ignora la realidad de las variaciones históricas individuales. Pero más frecuentemente, no busca tal rigor y deja, conscientemente o no, un lugar variable a la imaginación del restaurador. Con ello, intenta una conciliación contradictoria de la distancia y de la proximidad característica del historicismo del siglo XIX. Si la objetivación arqueológica del estilo en fórmulas tipológicas abstractas, reutilizables según las necesidades del caso, constituye claramente el momento intelectual de distanciación histórica, la pretensión de sustituirse al creador del pasado para, en la ausencia de documentación arqueológica cierta, retomar su quehacer en el presente, responde a la identificación nostálgica característica del *Revival*. Se comprende entonces la tendencia natural del *Revival*/historicista de confundir, en un juego de interferencias, restauración y creación, y de viciar la primera por su pretensión de retomar el proceso creador del pasado, y la segunda al imponer a la expresión del presente el diafragma de códigos formales del pasado que emergen de la arqueología.

Pero incluso el respeto escrupuloso de una documentación rigurosa no constituye una justificación suficiente. En efecto, el intervalo entre la creación y su recepción no se puede eliminar, y la autenticidad histórica exige que sea reconocido. Hay sin embargo una forma de restauración que pretende precisamente abolirlo para restituir al pasado una presencia actual: es la reconstrucción idéntica, que pretende restablecer el estado primitivo de la obra como si el tiempo no hubiera transcurrido. Esa concepción de la restauración está profundamente anclada en la consciencia común, no crítica y es fuertemente favorecida por el desarrollo de la sociedad de consumo. Revela sin embargo una confusión evidente, que busca volver el pasado presente sin consciencia del intervalo transcurrido, lo cual equivale

⁹ Incluso el artista, cuando vuelve a retomar su obra dañada como artista, crea una nueva obra o por lo menos una nueva versión de la obra primitiva.

a una falsificación. Es el caso, -por citar sólo dos ejemplos entre mil- de la Estoa de Átalo en el ágora de Atenas, completamente reconstruida con base en un mínimo de fragmentos, o de la fachada medieval de Santa-Maria-in-Cosmedin, despojada de su versión barroca y ampliamente rehecha. Pero el ejemplo más revelador de la esencia profunda de esa orientación es probablemente la restauración completa -incluyendo ciertas reconstrucciones integrales- del conjunto impresionante de Colonial Williamsburg cerca de Filadelfia, antiguo sitio del gobernador inglés antes de la Independencia de los Estados Unidos. La preocupación de volver presente el pasado por la abolición de intervalo tiende aquí a extenderse a todo el contexto de la ciudad, reconstruida como museo al aire libre. (Pero ¿cómo no ver que la distancia histórica que supuestamente quedó abolida por la reconstrucción idéntica reaparece de inmediato bajo una nueva forma en la objetivación que convierte, precisamente, a la ciudad viviente en museo al aire libre?). El personal de los restaurantes y los vigilantes operan en trajes de la época, al igual que los cocheros que pasean a los visitantes en calesa, los artesanos que ilustran las técnicas antiguas, los cocineros negros, etc. El desarrollo extremo de esta tendencia en ciertos museos norteamericanos fue admirablemente analizado en *La guerre du faux* de Umberto Eco, quien no deja de constatar que esa actualización del pasado vuelve al público de más en más pasivo y, al abolir la distancia, termina por abolir el sentido mismo de la historia, que implica una toma de conciencia de la distancia y asumirla a través del pensamiento crítico y de la imaginación.¹⁰ De hecho, asistimos aquí a una extensión hacia la historia, de la fórmula museológica perfectamente legítima del diorama, muy conocida en los museos de historia natural, en donde sirve para sugerir de manera eficaz un ambiente. Pero la substitución de la visualización de un conocimiento a la presencia auténtica del objeto conduce inevitablemente a la abolición de las dimensiones esenciales de la obra de arte: autenticidad estética e histórica de allí la falsificación.

Curiosamente, esa tendencia puede unirse en sus resultados -pero no en sus intenciones- a la situación de las culturas que esperan poder aportar, al servicio de una restauración estilística, a artesanos que han mantenido sus tradiciones a pesar de un contexto que se moderniza. Desgraciadamente, esa esperanza parece condenada a la decepción, ya que la supervivencia *post mortem* de ciertos oficios, privados de su contexto social original del cual eran la expresión espontánea y auténtica, tiende irrevocablemente hacia un *kitsch* para turistas, a menos de ser recuperada *como técnica* al servicio de las concepciones modernas de la restauración.

Esta último caso levanta un problema muy vasto y actual ¿hasta dónde los oficios son -o pueden permanecer- estéticamente la expresión auténtica de una sociedad? La respuesta debe buscarse, como lo mostró Giulio Carlo Argan para Europa, en la historia de la relaciones entre el arte y los modos de producción de su tiempo.¹¹ Fue la industrialización quien puso fin en Europa al estatuto tradicional de los oficios como modo fundamental de producción y como base del arte, que constituía su punta cualitativa - de allí la crisis en la cual entró en el siglo XIX. El problema se volvió mundial con la invasión ineludible de la industrialización en las sociedades tradicionales, más dura cuando el choque fue más brutal.

¹⁰ U. Eco, *La guerre du faux*, Paris, Grasset et Fasquelle, Le livre de poche, 1985.

¹¹ G.C. Argan, *Progetto e destino*, Milan, Il Saggiatore, 1965.

Queda por considerar a la restauración llamada arqueológica, estrictamente limitada a la conservación de vestigios antiguos. Si es meritoria por su respeto escrupuloso de la sustancia histórica -incluyendo los aportes significativos del tiempo-, no ofrece sin embargo una respuesta en el caso de series de obras de arte, cuya naturaleza y estado presentan una unidad potencial cuya conciencia estética reclama el restablecimiento, y cuando éste es posible mediante un trabajo de integración libre de toda falsificación. No se trata en estos casos de restituir una obra completa, sino de reducir la molestia ocasionada por las lagunas con el fin de conferirle al original que subsiste el máximo de presencia y de unidad del que sea susceptible.

El único tiempo legítimo de la restauración como respuesta a las exigencias estéticas e históricas que le son propias es por lo tanto el presente de la conciencia del espectador-observador, el momento de recepción de la obra de arte como tal, de su reconocimiento. Ese momento está, evidentemente, en la historia, y reconoce a la obra *en el presente*. Pero la reconoce también *como pasado*. El respeto de esa percepción compleja es la condición de la autenticidad de la restauración. Esta no puede considerar al tiempo como reversible, ni abolir la historia. En la práctica, esto implica por una parte que respete las huellas de la historia -pátina y modificaciones significativas del objeto- en una conciliación dialéctica de las instancias estética e histórica según las exigencias de cada caso, y por otra parte que reconozca su propia historicidad como momento de la *traditio operis*. Esto concierne en particular al restablecimiento de la unidad potencial, que deberá operarse de tal manera que la integración de las lagunas, destinada a conferirle al original su máximo de presencia, sea siempre fácilmente identificable y aparezca claramente como lo que es: una interpretación crítica actual, y no una pretensión de retomar el quehacer creador y abolir el tiempo transcurrido.

Paul Philippot
Profesor emérito
de la Universidad Libre de Bruselas

NOTA

* Este texto surgió de una conferencia presentada el 7 de octubre de 1994 para la sesión de ingreso del I.F.R.O.A., dedicada al tema "Ciencia y consciencia", propuesto por Georges Brunel, conservador en jefe del patrimonio, objetos de arte de iglesias de la Ciudad de París, jefe de enseñanzas históricas en el I.F.R.O.A., con el objetivo de subrayar que la formación del restaurador no se limita a una actividad técnica especializada, sino que implica también una cultura crítica que lo prepara para asumir las decisiones intelectuales y los deberes morales implicados por un ejercicio responsable de su profesión. La expresión "Ciencia y consciencia" tuvo un éxito significativo, ya que la Dirección de Patrimonio la retomó como título de uno de sus encuentros anuales: "Science et conscience du patrimoine", París, 28-30 de noviembre de 1994.



JUKKA JOKILEHTO



JUKKA JOKILEHTO

Arquitecto y urbanista. Se graduó en arquitectura por la Universidad Politécnica de Helsinki (Finlandia) y se doctoró en historia y filosofía de la conservación por la Universidad de York (Reino Unido). Actualmente es Consultor especial del Director General de ICCROM, profesor de la Universidad de Nova Gorica (Eslovenia), Profesor Visitante Honorario de la Universidad de York y consultor internacional de UNESCO, ICOMOS y varias instituciones nacionales.

Portada interior: **GRUTAS DE YUNGANG**. Shanxi (China). 2010. Detalle. *Imagen: Aída Gómez Robles*

What is modern conservation?

*Some thoughts about the evolution of modern conservation policies **

JUKKA JOKILEHTO

Conservation architect
Special Advisor to the Director-General, ICCROM

** This text was prepared in 2013.*

Abstract

The modern approach to the identification and safeguarding of heritage has had a major development from the second half of the 20th century. Starting from the definition of the work of art and monuments in the aftermath of the Second World War, the notions have broadened into creative cultural expression and cultural landscape. At the same time, increasing attention has been given to heritage in its widest dimension, involving local communities in the conservation and management, respecting human rights, and taking into account the social and economic factors. This implies that heritage cannot be seen or preserved in isolation. Nor can it be the sole responsibility of the authority. Understanding heritage, cultural and natural, in its context is a learning process that has become a fundamental part of modern conservation practice.

Keywords: Heritage conservation - significance - cultural expression - cultural diversity - international doctrine.

Recognition of heritage

In 1963, the publication of the *Teoria del restauro* by Cesare Brandi anticipated the 2nd International Congress of Architects and Technicians of Historic Monuments, which met in Venice from May 25th to 31st 1964. In his *Theory*, Brandi referred to the text by John Dewey in his *Art as experience*:

A work of art, no matter how old or Classic, is actually and not just potentially a work of art when it lives in some individualized experience. As a piece of parchment, of marble, of canvas, it remains (subject, however, to the ravages of time) self-identical throughout the ages. But as a work of art, it is recreated every time it is aesthetically experienced. (Dewey, 1934, quoted as Dewey, 1951: 130 in Brandi 1963)

Brandi noted that once this statement was accepted, it was not surprising that it would lead to the following corollary: *"any way of acting in relation to the work of art, including restoration treatment, depends on its being recognized as a work of art"* (Brandi, 2005: 48). Such a recognition makes the restoration of a work of art different compared to the general understanding of restoration of other types of products that did not have recognized artistic or heritage qualities. Brandi starts the first chapter of his *Theory*: *"Restoration is generally understood to mean any intervention that permits a product of human activity to recover its function"* (Brandi, 2005: 45). In relation to works of art, instead, Brandi concludes: *"Restoration consists of the methodological moment in which the work of art is recognized in its physical being and in its dual aesthetic and historical nature, in view of its transmission to the future."* (Brandi, 2005: 48). So, the question remains: what can be considered a work of art?



ISLA DE SAN GIORGIO
MAGGIORE
Venecia (Italia), 2009
Imagen:
Valerie Magar Meurs

In 1972, the same year when the *World Heritage Convention* was adopted, Brandi was one of the principal protagonists in the preparation of the Italian *Carta del Restauro*.¹ In the preface, the charter declares:

*La coscienza che le opere d'arte, intese nell'accezione più vasta che va dall'ambiente urbano ai monumenti architettonici a quelli di pittura e scultura, e dal reperto paleolitico alle espressioni figurative delle culture popolari, debbano essere tutelate in modo organico e paritetico, porta necessariamente alla elaborazione di norme tecnico-giuridiche che sanciscano i limiti entro i quali va intesa la conservazione, sia come salvaguardia e prevenzione, sia come intervento di restauro propriamente detto.*²

If we look at the *International Charter for the conservation and restoration of monuments and sites*, the *Venice Charter*, adopted in 1964, we can note that the principal subject of conservation is here defined generally as monument:

(Art. 1) The concept of a historic monument embraces not only the single architectural work but also the urban or rural setting in which is found the evidence of a particular civilisation, a significant development or a historic event. This applies not only to great works of art but also to more modest works of the past which have acquired cultural significance with the passing of time.

To take these notions a step further, the 1976 UNESCO *Recommendation concerning the safeguarding and contemporary role of historic areas* declares:

(Art. 3) Every historic area and its surroundings should be considered in their totality as a coherent whole whose balance and specific nature depend on the

¹ The Ministry of Education diffused this Charter of Restoration 1972 (*Carta del Restauro*) with a circular letter n. 117 of 6 April 1972 to all Superintendence offices and heads of autonomous institutions in Italy with the obligation to follow the instructions in a scrupulous manner in the restoration of any works of art.

² *(All works of art, in their broadest meaning - from the urban environment to architectural monuments, paintings and sculptures, and from Palaeolithic remains to figurative expressions of folk cultures, need to be safeguarded in an organized and unbiased manner. This recognition necessarily leads to the preparation of technical-juridical norms that establish the limits within which conservation should be intended, whether as safeguard and prevention or restoration proper).* (Translation by the author).

fusion of the parts of which it is composed and which include human activities as much as the buildings, the spatial organization and the surroundings. All valid elements, including human activities, however modest, thus have a significance in relation to the whole which must not be disregarded.

At the same time, the cultural references for heritage were gradually further expanding. In November 1994, in the context of the *World Heritage Convention*, an expert meeting took place in Nara (Japan), and adopted the *Nara Document on Authenticity*. The main issue that came out from this meeting was perhaps not so much the clearer definition of “authenticity” (i.e. truthfulness), but rather the recognition of cultural diversity and heritage diversity.

(Art. 5) The diversity of cultures and heritage in our world is an irreplaceable source of spiritual and intellectual richness for all humankind. (...)

(Art. 7) All cultures and societies are rooted in the particular forms and means of tangible and intangible expression which constitute their heritage, and these should be respected.

The identification of something as a work of art depends on the recognition by an individual. As we have seen in the Italian *Charter of 1972*, the notion of work of art can however be associated with many types of resources, which are not necessarily considered ‘works of art’ in the common understanding. Indeed, instead of work of art, we could update this concept and speak of cultural expressions, as it has been defined by UNESCO in the Convention on the protection and promotion of the diversity of cultural expressions, adopted in Paris at the 33rd session of the General Conference of UNESCO in 2005. This convention declares in its introduction:

Affirming that cultural diversity is a defining characteristic of humanity,

Conscious that cultural diversity forms a common heritage of humanity and should be cherished and preserved for the benefit of all,

Being aware that cultural diversity creates a rich and varied world, which increases the range of choices and nurtures human capacities and values, and therefore is a mainspring for sustainable development for communities, peoples and nations, (...)

Taking into account that culture takes diverse forms across time and space and that this diversity is embodied in the uniqueness and plurality of the identities and cultural expressions of the peoples and societies making up humanity, (...)

Being convinced that cultural activities, goods and services have both an economic and a cultural nature, because they convey identities, values and meanings, and must therefore not be treated as solely having commercial value, (...)

Furthermore, the *2005 Convention* also includes various principles that need to be taken into account in modern conservation, such as the respect of human rights, and the principle of complementarity of economic and cultural aspects of development. What is heritage today is the result of a process of recognition, based on the communication between local communities and the international framework. It is in such context that each individual community will recognize what they consider their heritage, cultural and natural, as well as tangible and intangible.

The international conservation doctrine proposes guiding principles that should be applicable in the different cultures. Indeed, the concept of universality is a fundamental precondition for all international conservation doctrine. Such doctrine is the result of consultation processes at the international level. At the same time, nevertheless, as has been recognized in the 1994 *Nara Document on Authenticity* and in the *UNESCO 2005 Convention*, each heritage resource has its specific character and qualities. Therefore, modern conservation is necessarily based on the application of some universal principles, on the one hand, and on the recognition of the specific heritage significance at the local level, on the other hand. These are all issues that form part of the notion of modern conservation as already stated in the preface of the *Venice Charter*.

It is essential that the principles guiding the preservation and restoration of ancient buildings should be agreed and be laid down on an international basis, with each country being responsible for applying the plan within the framework of its own culture and traditions.

These two dimensions of the modern conservation are only apparently in contrast with each other. However, perhaps it is due to this apparent contrast that there are often different and even conflicting value judgements in specific cases.

Values and Significance

It is indeed in the second half of the 20th century that modern conservation has become more fully recognized by the international community. This is best seen in the number of States that have ratified the *1972 World Heritage Convention*, rising to 190 by 23 November 2011, when Palestine ratified. This is a lot compared to the 195 Member States of UNESCO.³ Thus, nearly the entire world has recognized that heritage in all its diversity is valuable and that it is important to take measures for its protection and conservation.

What is then a value? Indeed, this is not a small question. Value theory or axiology is the branch of philosophy concerned with the nature of value and with what kinds of things have value (Audi, 1995). We can note that values can be seen as the result of recognition and consequent association of qualities to things, a recognition that is, at the same time, the result of comparison with other things with similar qualities. There are certainly many types of values, which vary subject to local customs and traditions, as well as (today) due to the impact of increasing globalisation, which tends to contaminate authentic cultural traditions.

What has been discussed above is related to the recognition of particular qualities in something that we recognize as our heritage - and thus worthy of conservation. Often, values are seen in two categories, ones associated with the thing itself, an object worth for its own sake, i.e. intrinsic, and others associated with the object as a means to obtain something else, i.e. instrumental. We could see that an ancient monument, such as the Parthenon in Athens, has intrinsic value as a celebrated historic-artistic object; it has instrumental value being capable of generating economic return through various types of activities, such as cultural tourism. Values can also be identified under two main headings (Feilden and Jokilehto, 1998: 18-20):

- a) **Cultural values:** *Identity value (based on recognition)*, Relative artistic or technical value (based on research), and Rarity value (based on statistics), as well as
- b) **Contemporary socio-economic values:** Economic value, Functional value, Educational value, Social value, Political value.

³ In March 2015, the number of States that have ratified the convention is 191.

By now, this relationship has already been recognized by economists who claim that cultural heritage can be a lever for economic and social development (Grefe, n.d.). Sometimes, this is interpreted in the restricted form of cultural tourism and cultural industries. However, it can also be seen in a broader sense. In its etymology, the word economy derives from: "οἶκος" (house) and "νέμω" (manage; distribute). Therefore: "οἰκονομία" means "household management". It is the system established by a community to provide the desired quality of life, a system within which a community arranges its resource management over time. The etymology of the word culture, instead, can be referred to the Latin word: "colere" (colo), which means: cultivate, take care, pay respect to. The meanings of culture range from cultivation and agriculture to maintenance and learning, as well as to worship and cult. Culture is the intrinsic driving force for establishing and improving the quality of life of a community. Culture generates the economic framework in a community, and then also becomes the necessary reference for further cultural development over time. Therefore there is a close interaction between culture and economy. Culture is the generator and a product of development within the evolving framework of the economy of a community (Jokilehto, 2012: 58-67).

When the World Heritage Global Strategy Expert Meeting was held in Amsterdam in 1998, the question of Outstanding Universal Value (OUV) was one of the topics that were discussed, and resulted in the following definition:

The requirement of outstanding universal value characterising cultural and natural heritage should be interpreted as an outstanding response to issues of universal nature common to or addressed by all human cultures. In relation to natural heritage, such issues are seen in bio-geographical diversity; in relation to culture in human creativity and resulting cultural diversity (UNESCO, 1998: 15).

This means that there must be some themes that are common to or shared by all human cultures, and that define what a particular property signifies. This question is obviously associated with the economy that characterises a particular site or property, and the cultural specificity that reflects human creative capacity. The question was taken up by ICOMOS dealing with the analysis of the World Heritage List (ICOMOS). This study resulted in the identification of three general frameworks: a) Typological Framework, b) Chronological Framework, and c) Thematic Framework. Of these the Thematic Framework was directly associated with the Amsterdam definition of OUV, and could be taken as the starting point for understanding what should be protected and conserved in each case. The Thematic Framework was articulated under six main themes, which could have different subheadings (ICOMOS, 2005: 73-80).

- **Expressions of Society** (such as interacting and communicating; cultural associations; developing knowledge)
- **Creative Responses and Continuity** (articulation of the different types of functions generating and developing monuments, groups of buildings, and sites)
- **Spiritual responses** (ancient and indigenous belief systems and religions, such as Hinduism, Buddhism, Taoism, Judaism, Christianity, Islam)
- **Utilising natural resources** (agriculture, mining, manufacturing)
- **Movement of peoples** (migration, colonisation, nomadism; cultural routes, transport)
- **Developing technologies** (converting and utilising energy; processing information, technology of urban community)

The next question therefore is: what are the different elements or issues that represent a particular theme or significance? This question is directly referred to the **integrity** of the property that is recognized as heritage, and what are consequently the elements that together contribute to its significance. In the *Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention*, the definition of the Outstanding Universal Value of a particular property requires the respect of the condition of integrity, defined as “a measure of the wholeness and intactness of the natural and/or cultural heritage and its attributes”. (UNESCO, 2012a: 23). It is further noted that:

Examining the conditions of integrity, therefore requires assessing the extent to which the property: a) includes all elements necessary to express its Outstanding Universal Value; b) is of adequate size to ensure the complete representation of the features and processes which convey the property's significance; c) suffers from adverse effects of development and/or neglect. (UNESCO, 2012a: 23)

The notion of integrity can be referred to several different aspects of the heritage resource. The **social-functional integrity** of a place is referred to the identification of the elements and issues that represent the functions and processes on which the establishment and development of a place has been based. The above ICOMOS study can be taken as a guideline for their identification. The spatial identification of the elements that document such functions and processes and their state of conservation helps to define the **historical-structural integrity** of the place. This can refer to what has survived from past evolution as well as identifying the current situation. These elements provide testimony to the creative response and continuity in building the structures and give sense to the spatial-environmental integrity of the area. The notion of **visual integrity**, instead, is not only a question of aesthetics. Rather, it means the definition of the overall visual result of developments related to a particular function and historical behaviour that characterises a place. In the end, in any case, all these aspects of integrity should be taken as part of the overall assessment of the place in relation to the recognized significance. It is also against this background that one can then assess the impact of changes that are consistent with the chosen theme, or that result in conflict with the same.

Modern Conservation

What is then modern conservation? The simple answer is: modern conservation refers to the policies and strategies of conservation and development of heritage sites that characterise the present-day heritage attitudes of the society. As a matter of fact, however, the question is complex and it can have many references. Conservation of cultural heritage is a learning process. We can identify several creative moments in this process during the second half of the 20th century. The first moment certainly is in the period immediately following the Second World War, which also marks the real beginnings of international collaboration in the protection of heritage. While the *Venice Charter* still reflects the notions of “*monuments and sites*”, various speakers at the same Venice meeting already anticipated the need to start taking care of historic urban areas.

The second moment is in the 1970s, when these issues come up more forcefully because the post-war urban development trends threatened to destroy historic urban centres. This topic is discussed in numerous conferences during the European Architectural Heritage Year of 1975, when the Council of Europe adopted first a *Charter on European Architectural Heritage*, and then the *Declaration of Amsterdam* at the concluding conference in Amsterdam.

These recommendations proposed the notion of **integrated conservation**, implying that protection should not be limited to sole monuments, but should also take into account larger historic areas. In the same line, the following year, UNESCO adopted the *Recommendation concerning the safeguarding and contemporary role of historic areas* (1976).

The requirement of integrated conservation of historic areas has continued to be in the focus of international debate, and an increasing number of ever larger historic areas have been inscribed on the World Heritage List. At the same time, the regional differences started coming a point of focus. Already in 1979, the Australian ICOMOS had adopted the first version of the *Burra Charter*, the Australia ICOMOS *Charter for the Conservation of Places of Cultural Significance* (ICOMOS Australia, 1999), as an attempt to adopt the *Venice Charter* to the more specifically Australian situation. This *Charter* has become popular particularly outside Europe, and in 2000, the Chinese ICOMOS promoted the preparation of the *Principles for the Conservation of Heritage Sites in China* in collaboration with the Getty Conservation Institute and the State Administration of Cultural Heritage of China (SACH) (Agnew and Demas, 2002). It was adopted in 2002.



GRUTAS DE YUNGANG
Shanxi (China). 2010
Acceso a la Cueva 6
Imagen: Aída Gómez Robles

In July 1987, the first Brazilian seminar about the preservation and revitalization of historic centres adopted a set of basic principles in the *Carta de Petropolis* (ICOMOS Brasil, 1987). This charter stressed that “*Urban historical sites are part of a wider totality, comprising the natural and the built environment and the everyday living experience of their dwellers as well*”, and that such sites are “*permanently undergoing a dynamic process of successive transformations*”, where new urban spaces may be considered as “*environmental evidences in their formative stages*”.

In 2000, the Japanese National Committee of ICOMOS adopted the *Machinami Charter for the Conservation of Historic Towns and Settlements of Japan*. Here, the Japanese word *machinami* refers to historic areas in relation to their surrounding natural and cultural environment. It applies to buildings as well as people, to tangible and intangible, physical and spiritual aspects in a kind of spiritual bond or relationship.

In 2004, the Indian National Trust for Art and Cultural Heritage, INTACH, adopted the *Charter for the conservation of unprotected architectural heritage and sites in India*. It is noted that the majority of India’s architectural heritage remains unprotected. Indeed, most protection is focused on archaeological sites that are under the care of the Archaeological Survey of India, ASI. The *INTACH Charter* stresses that the objective of conservation is to maintain the significance of the heritage, and that significance is constituted in both tangible and intangible forms. The *Charter* emphasizes the importance of traditional knowledge systems, which are represented for example in crafts traditions, and the need to take into account the specific character and qualities of each region and cultural landscape.

If we compare the situation of 2013 with that of fifty years earlier, i.e. the 1960s, it is easy to observe that there have been major changes in the attitudes. There has been an increasing trend to identify ever larger areas as cultural heritage. This has included particularly the recognition of cultural landscapes, a concept that was adopted by the World Heritage Committee in 1992, and by the Council of Europe in 1995. Indeed, the World Heritage Committee, together with the Advisory Bodies composed by ICOMOS, ICCROM and IUCN, and with the World Heritage Centre of UNESCO have become the guiding force in promoting the recognition of new types of places as heritage and improved forms of protection and management. This has been accompanied by the rapprochement of culture and nature, once fairly far apart, and an increasing interest in the intangible cultural heritage, as defined in the *UNESCO Convention* in 2003.

In the first decade of the 21st century, attention has been drawn to the many problems that are associated with planning and management of heritage sites. Indeed, the requirement of the preparation and implementation of a Management Plan has become an obligation since 2005 for any new properties nominated for World Heritage listing. One of the questions discussed relates to the limits of change in an existing site, particularly in reference to its authenticity and integrity. This problem is often raised due to unsympathetic modern buildings raised either within or just outside World Heritage areas.

Another question is the issue of the limits of reconstruction. A recent example is the case of Bagrati Cathedral, built around 1000, destroyed by an army in late 17th century, and under reconstruction since the 1950s. It was inscribed on the World Heritage List in 1994, when it was already in an advanced state of rebuilding. However, when the State Party later proposed to continue the rebuilding, this was not considered acceptable. Indeed, in 2013, the site risks being delisted. At the same time, many ruined structures have been rebuilt and accepted to the World Heritage List. For example, the St. Dormition Cathedral, in Kiev, was accepted to the World Heritage List after its reconstruction, as was the Old Bridge of Mostar.

The question about the meaning and limits of reconstruction is certainly one of the issues that can and should be raised, particularly in relation to the notions of authenticity and integrity. This question has already been raised in China (Qufu Declaration, 2005), where building practitioners are debating on the right to rebuild weathered and damaged ancient temples, as well as in the Baltic countries that are still dealing with the remains of war-damaged monuments (*Riga Charter*, 2000).

In 2005, an international conference in Vienna discussed the introduction of modern architecture into an historic context, resulting in the *Vienna Memorandum*. This document was later also adopted by the World Heritage Committee, and it became a starting point and reference for the process of drafting the UNESCO *Recommendation on Historic Urban Landscapes*, which was adopted by the General Conference of UNESCO in November 2011. Rather than proposing another heritage category, this policy document aims at improving the management of the context where heritage resources have been identified. Indeed, it means that conservation has now been integrated into the general planning and management of the built environment, not only in a limited area but as one of the pillars on which modern territorial policies and planning strategies need to be built in the future.

These advancements have not come without problems. While the number of States Parties has increased, and when the World Heritage List, in 2013, is approaching the magic number of 1000, the political pressures are beginning to have an impact, which is not necessarily playing in favour of the credibility of the List.

In November 2012, Japan hosted the Closing Event of the Celebrations of the 40th Anniversary of the World Heritage Convention. The conference adopted *The Kyoto Vision*, which noted the achievements of the World Heritage Convention over its four decades of history (UNESCO, 2012b). Attention was given to the role of World Heritage in contributing to a sustainable earth, as well as stressing the fundamental importance of the Role of Community in conservation. Indeed, modern conservation can no more be considered in a lonely ivory tower guarded by specialists. It has become part of the everyday life and everyday reality. As a result, conservation necessarily also has to meet the challenges that life is proposing.

We can say that modern conservation is *in fieri*, i.e. in the course of execution. What it means is that we should all be involved in recognizing our heritage and building together our capacity to take care of it. The challenge, on behalf of the international community, is to make sure that the doctrinal texts and principles are truly universal and capable of being applied in the local contexts. At the same time, it is the responsibility of each place and local community to recognize the specificity of its heritage, and to understand how this should make part of the integrated conservation within the culturally and environmentally sustainable development, avoiding the symptoms and misguided illusions offered by globalisation.

*

References

- Agnew, Neville and Martha Demas (eds.) (2002) *Principles for the conservation of heritage sites in China*, English edition, The Getty Conservation Institute, Los Angeles. [http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/china_prin_2english.pdf] [accessed 18 January 2015]
- Audi, Robert (1995) "Value theory" in *The Cambridge dictionary of philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Brandi, Cesare (1963) *Teoria del restauro*. Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- Brandi, Cesare (2005) *Theory of restoration*. Nardini Editore, Firenze.
- Carta del restauro (1972).
- Council of Europe (1975) *Charter on European architectural heritage*.
- Declaration of Amsterdam (1975)*, concluding document adopted at the Congress on the European architectural heritage, 21 - 25 October 1975. [<http://www.icomos.org/en/charters-and-texts/179-articles-en-francais/ressources/charters-and-standards/169-the-declaration-of-amsterdam>] [accessed 15 March 2015]
- Dewey, John (1934) *Art as experience*, Balch, New York.
- Dewey, John (1951) *L'arte come esperienza*, La Nuova Italia, Firenze.
- Feilden, Bernard. M. and Jukka Jokilehto (1998) *Management guidelines for World Cultural Heritage Sites*, ICCROM, Rome.
- Grefe, Xavier. n.d. *The economic value of heritage*, Paper presented at the University of Sorbonne, Paris [<http://www.planningstudies.org/pdf/Raphael%20Grefe-%20E%20%28formatted%29.pdf>] [accessed 30 December 2012]
- ICOMOS (1994) *Nara document on authenticity*. [<http://www.icomos.org/charters/nara-e.pdf>] [accessed 30 December 2012]
- ICOMOS Australia (1999) *Burra Charter*. The Australia ICOMOS Charter for places of cultural significance. ICOMOS Australia. [http://australia.icomos.org/wp-content/uploads/BURRA_CHARTER.pdf] [accessed 30 December 2012]
- ICOMOS Brasil (1987) *Carta de Petropolis*. [portal.iphan.gov.br/baixaFedAnexo.do?id=257] [accessed 30 December 2012]
- ICOMOS Japanese National Committee (2000) *Machinami Charter for the conservation of historic towns and settlements of Japan*. Unpublished document adopted by the Japanese National Committee of ICOMOS (English translation by Dr. Yumi Isabelle Akieda).
- ICOMOS (2005) *The World Heritage List: filling the gaps - an action plan for the future*, Jukka Jokilehto (comp.) ICOMOS Monuments and Sites XII, Munich.
- INTACH (2004) *Charter for the conservation of unprotected architectural heritage and sites in India*. India Natural Trust for Art and Cultural Heritage. New Delhi.
- Jokilehto, Jukka (2012) Culture as a factor of development. *Territori della Cultura*, Ravello, numero 8, pp. 58-67. [http://quotidianoarte.it/Territori_della_Cultura_8/territori_della_cultura_8.html] [accessed 30 December 2012]
- Qufu Declaration (2005) *Consensus on the China-specific conservation theory and practices of historic buildings*. Unpublished document, adopted at the conclusion of a national conference on the Conservation theory and practice of historic buildings in China, Qufu, 2005.
- Riga Charter (2000) *Riga Charter on authenticity and historical reconstruction in relationship to cultural heritage*. ICOMOS Latvia, ICCROM.
- UNESCO (1972) *Convention concerning the protection of the World Cultural and Natural Heritage*. UNESCO, Paris.
- UNESCO (1976) *Recommendation concerning the safeguarding and contemporary role of historic areas*. UNESCO, Paris.
- UNESCO (1998) Reference document of the UNESCO World Heritage Session: WHC-98/CONF.201/INF.9. UNESCO, Paris. [<http://whc.unesco.org/archive/1998/whc-98-conf201-inf9e.pdf>] [accessed 15 March 2015]
- UNESCO (2003) *Convention for the safeguarding of the intangible cultural heritage*. UNESCO, Paris.
- UNESCO (2005) *Convention on the protection and promotion of the diversity of cultural expressions*. UNESCO, Paris.
- UNESCO (2011) *Recommendation on historic urban landscapes*. UNESCO, Paris.
- UNESCO (2012a) *Operational guidelines for the implementation of the World Heritage Convention*. UNESCO, World Heritage Centre, Paris.
- UNESCO (2012b) *The Kyoto vision*, concluding document adopted by the participants of the Conference in Kyoto, November 2012 to celebrate the 40th anniversary of the World Heritage Convention [<http://whc.unesco.org/en/news/953>] [accessed 18 January 2015]
- Venice Charter (1964) *Charter for the conservation and restoration of monuments and sites*. ICOMOS, Paris. [http://www.international.icomos.org/charters/venice_e.pdf] [accessed 18 January 2015]
- Vienna Memorandum (2005) Concluding document of the Conference on "World Heritage and Contemporary Architecture" held in Vienna from 12-14 May 2005 [whc.unesco.org/document/115812] [accessed 15 March 2015]

Versión del texto
en ESPAÑOL

GRUTAS DE YUNGANG
Shanxi (China). 2010
Detalle
Imagen: Aída Gómez Robles

¿Qué es la conservación moderna?

*Algunas reflexiones sobre la evolución de las políticas * de conservación moderna*

JUKKA JOKILEHTO

Arquitecto conservador

Asesor especial del Director General, ICCROM

Traducción de Mar Gaitán Salvatella, Lucía Gómez Robles y Valerie Magar Meurs

* Texto preparado 2013.

Resumen

El acercamiento moderno para la identificación y salvaguarda del patrimonio ha tenido un desarrollo importante en la segunda mitad del siglo XX. Empezando con la definición de obra de arte y monumentos después de la Segunda Guerra Mundial, se han ampliado las nociones para incluir las expresiones culturales creativas y los paisajes culturales. Al mismo tiempo, se ha puesto una atención cada vez mayor al patrimonio en su sentido más amplio, involucrando a comunidades locales en la conservación y gestión, respetando los derechos humanos y tomando en cuenta factores sociales y económicos. Esto implica que el patrimonio no puede verse o preservarse en aislamiento. Tampoco puede ser únicamente responsabilidad de las autoridades. La comprensión del patrimonio, natural y cultural, en su contexto, es un proceso de aprendizaje que se ha convertido en una parte fundamental de la práctica moderna de la conservación.

Palabras clave: Conservación del patrimonio - significado - expresión cultural - diversidad cultural - doctrina internacional.

Reconocimiento del patrimonio

En 1963, la publicación de la *Teoría del restauro* de Cesare Brandi anticipó el Segundo Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos que tuvo lugar en Venecia, del 25 al 31 de mayo de 1964. En su *Teoría*, Brandi citaba el texto de John Dewey, *El arte como experiencia*:

Una obra de arte, no importa cuán antigua o clásica, es en realidad y no sólo potencialmente una obra de arte cuando pervive en alguna experiencia individualizada. Como fragmento de pergamino, de mármol, de lienzo, permanece (objeto, no obstante, de las devastaciones del tiempo) idéntica a sí misma a través de los años. Pero como obra de arte, es recreada cada vez, es estéticamente experimentada. (Dewey, 1980: 122, citado como Dewey, 1951: 130 en Brandi, 1963)

Brandi observó que, una vez que queda aceptada esta declaración, no sorprendía que condujese al siguiente corolario: *“cualquier comportamiento hacia la obra de arte, incluida la intervención de la restauración, depende de que se haya producido o no ese reconocimiento de la obra de arte como tal* (Brandi, 1995: 14). Dicho reconocimiento hace diferente la restauración de una obra de arte comparada con el entendimiento general de la restauración de otro tipo de productos que no tienen cualidades artísticas o patrimoniales reconocidas. Brandi comienza el primer capítulo de su *Teoría*: *“Comúnmente se entiende por restauración cualquier intervención dirigida a devolver la eficiencia a un producto de la actividad humana”* (Brandi, 1995: 13). En relación con las obras de arte, en cambio, Brandi concluye: *“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, 1995: 15). Así que la pregunta permanece: ¿qué puede ser considerado una obra de arte?

En 1972, el mismo año en que se adoptó la *Convención de Patrimonio Mundial*, Brandi fue uno de los principales protagonistas en la preparación de la *Carta del Restauro* italiana.¹ En el prefacio, la *Carta* declara:

*La coscienza che le opere d'arte, intese nell'accezione più vasta che va dall'ambiente urbano ai monumenti architettonici a quelli di pittura e scultura, e dal reperto paleolitico alle espressioni figurative delle culture popolari, debbano essere tutelate in modo organico e paritetico, porta necessariamente alla elaborazione di norme tecnico-giuridiche che sanciscano i limiti entro i quali va intesa la conservazione, sia come salvaguardia e prevenzione, sia come intervento di restauro propriamente detto.*²

Si miramos la *Carta internacional de conservación y restauración de sitios y monumentos*, o *Carta de Venecia*, adoptada en 1964, podemos notar que el sujeto principal de la conservación se define generalmente como monumento:

(Art. 1) La noción de monumento histórico comprende la creación arquitectónica aislada así como el conjunto urbano o rural que da testimonio de una civilización particular, de una evolución significativa, o de un acontecimiento histórico. Se refiere no sólo a las grandes creaciones sino también a las obras modestas que han adquirido con el tiempo una significación cultural.

Para llevar estas nociones un paso más allá, la *Recomendación relativa a la salvaguardia de los conjuntos históricos o tradicionales y su función en la vida contemporánea* de 1976 de la UNESCO declara:

(Art.3) Cada conjunto histórico y su medio deberían considerarse globalmente como un todo coherente cuyo equilibrio y carácter específico dependen de la síntesis de los elementos que lo componen y que comprenden tanto las actividades humanas como los edificios, la estructura espacial y las zonas circundantes. Así pues, todos los elementos válidos, incluidas las actividades humanas (por modestas que sean), tienen en relación con el conjunto, un significado que procede respetar.

Al mismo tiempo, las referencias culturales para el patrimonio fueron expandiéndose gradualmente. En noviembre de 1994, en el contexto de la *Convención del Patrimonio*

¹ El Ministerio de Educación turnó la Carta de Restauración 1972 (*Carta del Restauro*) con el número de oficio 117 del 6 de abril de 1972 a todas las dependencias y cuerpos directivos de las instituciones autónomas en Italia, haciendo obligatorio seguir escrupulosamente sus instrucciones en cuanto a la restauración de cualquier obra de arte.

² *La conciencia de las obras de arte entendidas en la acepción más amplia, va desde el ambiente urbano a los monumentos arquitectónicos, a los de pintura y escultura, desde los hallazgos del paleolítico a las expresiones figurativas de las culturas populares deben ser tuteladas de forma orgánica e igualitaria, lleva necesariamente a la elaboración de normas técnico-jurídicas que sancionen los límites dentro de los cuales debe entenderse la conservación, ya sea como salvaguardia y prevención, ya como intervención de restauración propiamente dicha. N. de T. La traducción se ha tomado del documento traducido por María José Martínez Justicia, disponible en [http://ipce.mcu.es/pdfs/1972_Carta_Restauro_Roma.pdf.] [consultado el 17 de diciembre de 2014.]*

Mundial, tuvo lugar en Nara (Japón) una reunión de expertos que adoptó el *Documento de Nara sobre la Autenticidad*. La cuestión principal que resultó de esta reunión fue quizás, no tanto una definición más clara de autenticidad (es decir veracidad), sino más bien el reconocimiento de la diversidad cultural y de la diversidad del patrimonio.

(Art. 5) La diversidad de culturas y patrimonio cultural es una fuente irremplazable de riqueza espiritual e intelectual para toda la humanidad. (...)

(Art. 7) Todas las culturas y sociedades están arraigadas en formas particulares y en medios de expresión tangible e intangible, que constituyen su herencia, y éstos deben respetarse.

La identificación de algo como obra de arte depende de su reconocimiento por un individuo. Como hemos visto en la *Carta* italiana de 1972, la noción de obra de arte puede sin embargo estar asociada con muchos tipos de recursos, que no son necesariamente considerados “obras de arte” en el entendimiento común. Efectivamente, en vez de obra de arte, podríamos actualizar este concepto y hablar de expresiones culturales, como ha sido definido por la UNESCO en la *Convención sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales*, adoptada en París en la XXXIII Sesión de la Conferencia General de la UNESCO, en 2005. Esta Convención declara en su introducción:

Afirmando que la diversidad cultural es una característica esencial de la humanidad,

Consciente de que la diversidad cultural constituye un patrimonio común de la humanidad que debe valorarse y preservarse en provecho de todos,

Consciente de que la diversidad cultural crea un mundo rico y variado que acrecienta la gama de posibilidades y nutre las capacidades y los valores humanos, y constituye, por lo tanto, uno de los principales motores del desarrollo sostenible de las comunidades, los pueblos y las naciones, (...)

Considerando que la cultura adquiere formas diversas a través del tiempo y el espacio y que esta diversidad se manifiesta en la originalidad y la pluralidad de las identidades y en las expresiones culturales de los pueblos y sociedades que forman la humanidad, (...)

Persuadida de que las actividades, los bienes y los servicios culturales son de índole a la vez económica y cultural, porque son portadores de identidades, valores y significados, y por consiguiente no deben tratarse como si sólo tuviesen un valor comercial, (...)

Además, la *Convención de 2005* también incluye varios principios que necesitan tomarse en cuenta en la conservación moderna, como el respeto a los derechos humanos y el principio de complementariedad de los aspectos económicos y culturales del desarrollo. Lo que hoy es patrimonio es el resultado de un proceso de reconocimiento basado en la comunicación entre las comunidades locales y el marco internacional. Es en este contexto donde cada comunidad reconocerá lo que considera su patrimonio, cultural y natural, así como tangible e intangible.



TODAI-JI
O GRAN TEMPLO ORIENTAL
Nara (Japón), 2004
Imagen: Valerie Magar Meurs

La doctrina internacional de conservación propone principios rectores que deberían ser aplicables en las diferentes culturas. Efectivamente, el concepto de universalidad es una condición previa fundamental para toda la doctrina internacional de conservación. Dicha doctrina es el resultado de procesos colegiados a nivel internacional. Al mismo tiempo, sin embargo, como se reconoció en el *Documento de Nara sobre la Autenticidad* en 1994 y en la *Convención de la UNESCO de 2005*, cada recurso patrimonial tiene su carácter y cualidades específicos. Por lo tanto, la conservación moderna está necesariamente basada en la aplicación de algunos principios universales, por un lado, y en el reconocimiento de la significación patrimonial específica a nivel local, por otro. Estas son todas cuestiones que forman parte de la noción de conservación moderna como se declaró en el prefacio de la *Carta de Venecia*:

Es esencial que los principios que deben presidir la conservación y la restauración de los monumentos sean establecidos de común y formulados en un plan internacional dejando que cada nación cuide de asegurar su aplicación en el marco de su propia cultura y de sus tradiciones.

Estas dos dimensiones de la conservación moderna están sólo aparentemente en oposición entre ellas. Sin embargo, quizás es debido a esta aparente oposición que hay a menudo juicios de valor diferentes e incluso en conflicto, en casos específicos.

Valores y Significado

Es de hecho en la segunda mitad del siglo XX cuando la conservación moderna ha sido más plenamente reconocida por la comunidad internacional. Esto se aprecia mejor en el número de Estados que han ratificado la *Convención del Patrimonio Mundial* de 1972, elevándose a 190 el 23 de noviembre de 2011, cuando Palestina la ratificó. Esto es mucho comparado con los 195 Estados Miembros de la UNESCO.³ Así pues, prácticamente el mundo entero ha reconocido que el patrimonio en toda su diversidad es valioso y que es importante tomar medidas para su protección y conservación.

³ En marzo de 2015, el número de estados que han ratificado la *Convención* es de 191.

¿Qué es entonces un valor? Efectivamente, esta no es una pregunta menor. La teoría del valor o axiología es la rama de la filosofía que se ocupa de la naturaleza del valor y qué tipo de cosas tienen valor (Audi, 1995). Podemos observar que los valores pueden verse como el resultado del reconocimiento y la consiguiente asociación de cualidades a las cosas, un reconocimiento que es, al mismo tiempo, el resultado de la comparación con otras cosas con cualidades similares. Ciertamente existen muchos tipos de valores, que pueden variar en función de las costumbres y tradiciones locales, así como (hoy en día) debido al impacto de la globalización creciente, que tiende a contaminar las tradiciones culturales auténticas.

Lo que se ha discutido antes está relacionado con el reconocimiento de cualidades específicas en algo que reconocemos como nuestro patrimonio - y por tanto digno de conservarse. A menudo, los valores se ven en dos categorías, unos asociados al objeto mismo, un objeto valioso por sí mismo, es decir intrínseco, y otros asociados con el objeto como un medio para obtener algo más, es decir instrumental. Podemos ver que un monumento antiguo, como el Partenón en Atenas, tiene un valor intrínseco como un objeto histórico-artístico célebre; tiene un valor instrumental por ser capaz de generar beneficios económicos a través de varios tipos de actividades, tales como el turismo cultural. Los valores también pueden identificarse bajo dos grupos principales (Feilden y Jokilehto, 2003: 18-20):

a) **Valores culturales:** el Valor de la identidad (basado en el reconocimiento), valor relativo artístico o técnico (basado en investigación), y el Valor de la singularidad (basado en estadísticas), así como

b) **Valores contemporáneos socio-económicos:** Valor económico, Valor funcional, Valor educativo, Valor social y Valor político.

Por ahora, esta relación ya ha sido reconocida por economistas que afirman que el patrimonio cultural puede ser un detonador para el desarrollo económico y social (Grefe, s/f). A veces, esto se interpreta de manera restringida considerando al turismo y a las industrias culturales. Sin embargo, también se puede ver en un sentido más amplio. En su etimología, la palabra economía deriva de: "οἶκος" (casa) y "νέμω" (gestionar, distribuir). Por lo tanto: "οἰκονομία" significa "administración del hogar". Es el sistema establecido por una comunidad para proveer la calidad de vida deseada, un sistema dentro del cual una comunidad organiza la gestión de sus recursos a lo largo del tiempo. La etimología de la palabra cultura, en cambio, puede referirse a la palabra latina: "colere" (cultivar, cuidar, tener respecto por). Los significados de cultura oscilan desde el cultivo y agricultura hasta mantenimiento y aprendizaje, así como la adoración y el culto. La cultura es la fuerza motriz intrínseca para establecer y mejorar la calidad de vida de una comunidad. La cultura genera el marco económico dentro de una comunidad, y entonces también se convierte en la referencia necesaria para el posterior desarrollo cultural a lo largo del tiempo. Por lo tanto existe una estrecha interacción entre cultura y economía. La cultura es el generador y un producto del desarrollo en el marco evolutivo de la economía de una comunidad (Jokilehto, 2012: 58-67).

Cuando se llevó a cabo la Reunión de Expertos para la Estrategia Global para el Patrimonio Mundial en Amsterdam en 1998, la cuestión del Valor Universal Excepcional (VUE) fue uno de los temas que se discutió, y que dio lugar a la siguiente definición:

The requirement of outstanding universal value characterising cultural and natural heritage should be interpreted as an outstanding response to issues of

universal nature common to or addressed by all human cultures. In relation to natural heritage, such issues are seen in bio-geographical diversity; in relation to culture in human creativity and resulting cultural diversity (UNESCO, 1998: 15).⁴

Esto significa que debe haber algunos temas que son comunes o compartidos por todas las culturas humanas, y que definen lo que significa un bien particular. Esta cuestión está obviamente asociada con la economía que caracteriza un sitio o bien particular, y la especificidad cultural que refleja la capacidad creativa humana. La cuestión fue retomada por ICOMOS, con el análisis de la Lista de Patrimonio Mundial (ICOMOS, 2005). Este estudio tuvo como resultado la identificación de tres marcos generales a) Marco Tipológico, b) Marco Cronológico y c) Marco Temático. De éstos, el Marco Temático fue directamente asociado con la definición de Ámsterdam del VUE, y podría considerarse como el punto de partida para el entendimiento de qué debería protegerse y conservarse en cada caso. El Marco Temático se articuló bajo seis temas principales, que podrían tener diferentes subtemas (ICOMOS, 2005: 73-80):

- **Expresiones de la sociedad** (tales como la interacción y la comunicación, asociaciones culturales; desarrollo del conocimiento)
- **Respuestas creativas y continuidad** (la articulación de diferentes tipos de funciones que generan y desarrollan monumentos, grupos de edificios y sitios)
- **Respuestas espirituales** (sistemas de creencias y religiones antiguas e indígenas, tales como el Hinduismo, el Budismo, el Taoísmo, el Judaísmo, el Cristianismo, el Islam)
- **Uso de recursos naturales** (agricultura, minería, manufactura)
- **Movimientos poblacionales** (migración, colonización, nomadismo, rutas culturales, transporte)
- **Tecnologías en desarrollo** (conversión y utilización de la energía; tratamiento de la información, tecnología de la comunidad urbana)

La siguiente pregunta entonces es: ¿cuáles son los diferentes elementos o cuestiones que representan un tema o significado particular? Esta pregunta está directamente relacionada con la **integridad** del bien que es reconocido como patrimonio, y los que consecuentemente son los elementos que conjuntamente contribuyen a su significado. En las *Directrices Prácticas para la aplicación de la Convención del Patrimonio Mundial*, la definición de Valor Universal Excepcional de un bien particular requiere el respeto de la condición de integridad, definida como “*el carácter unitario e intacto del patrimonio natural y/o cultural y de sus atributos*” (UNESCO, 2005: 57).

⁴ (Los requerimientos del valor universal excepcional que caracterizan el patrimonio cultural y natural deberían ser interpretados como una respuesta excepcional a cuestiones de una naturaleza universal común a o abordados por todas las culturas humanas. En relación con el patrimonio natural, estas cuestiones se ven en la diversidad biogeográfica, y en relación con la cultura en la creatividad humana y la diversidad cultural derivada).

Se añade además que:

(. . .) para examinar las condiciones de integridad es preciso evaluar en qué medida el bien: a) posee todos los elementos necesarios para expresar su Valor Universal Excepcional; b) tiene un tamaño adecuado que permita la representación completa de las características y los procesos que transmiten la importancia del bien; c) Acusa los efectos adversos del desarrollo y/o las negligencias (UNESCO, 2005: 57).

La noción de integridad puede referirse a varios aspectos diferentes del recurso patrimonial. La **integridad socio-funcional** de un lugar está relacionada con la identificación de los elementos y aspectos que representan las funciones y procesos en los que se han basado el establecimiento y desarrollo de un lugar. El estudio ya mencionado de ICOMOS puede tomarse como directriz para su identificación. La identificación espacial de los elementos que documentan tales funciones y procesos así como su estado de conservación ayudan a definir la **integridad histórico-estructural** del lugar. Esto puede hacer referencia a lo que ha sobrevivido a la evolución del pasado, así como a la identificación de su situación actual. Estos elementos dan testimonio de la respuesta creativa y la continuidad en la construcción de las estructuras y dan sentido a la integridad espacial-ambiental del área. La noción de **integridad visual**, en cambio, no es sólo una cuestión de estética. Más bien implica la definición del resultado visual general de desarrollos relacionadas con una función específica y un comportamiento histórico que caracterizan un lugar. Al final, en cualquier caso, todos estos aspectos de la integridad deberán tomarse como parte de la evaluación general de un sitio en relación con el significado reconocido. En función de los antecedentes, es posible entonces evaluar el impacto de los cambios que son congruentes con el tema elegido, o que resultan en conflicto con el mismo.

Conservación Moderna

¿Qué es entonces la conservación moderna? La respuesta más sencilla es: la conservación moderna se refiere a las políticas y estrategias de conservación y desarrollo de sitios patrimoniales que caracterizan las actitudes actuales de la sociedad hacia el patrimonio. Sin embargo, la cuestión es de hecho compleja y puede tener muchas referencias. La conservación del patrimonio cultural es un proceso de aprendizaje. Podemos identificar varios momentos creativos en este proceso durante la segunda mitad del siglo XX. El primer momento sin duda es el período inmediatamente posterior a la Segunda Guerra Mundial, que también marca el comienzo real de la colaboración internacional en la protección del patrimonio. Mientras la *Carta de Venecia* aún refleja las nociones de "*monumentos y sitios*", varios ponentes en la misma reunión de Venecia ya habían anticipado la necesidad de empezar a cuidar las áreas urbanas históricas.

El segundo momento es en la década de 1970, cuando estas cuestiones surgieron con mayor fuerza debido a que las tendencias de desarrollo urbano de la posguerra amenazaron con destruir los centros históricos urbanos. Este tema se discute en numerosos congresos durante el Año Europeo del Patrimonio Arquitectónico de 1975, cuando el Consejo de Europa adoptó primero la *Carta sobre patrimonio arquitectónico europeo*, y posteriormente la *Declaración de Ámsterdam*, (1975) en la conferencia de clausura en Ámsterdam. Estas recomendaciones propusieron la noción de **conservación integral**, lo que implica que la protección no debería limitarse sólo a los monumentos sino que también debería tomar en cuenta áreas históricas más amplias. En la misma línea, al año siguiente, la UNESCO adoptó la *Recomendación relativa a la salvaguardia de los conjuntos históricos o tradicionales y su función en la vida contemporánea* (1976).



CATEDRAL DE BAGRATI
Bagrati (Georgia)
Imagen: Valerie Magar Meurs

El requisito de la conservación integral de las áreas históricas ha seguido en el foco del debate internacional, y un creciente número de áreas históricas cada vez más amplias se han inscrito en la Lista del Patrimonio Mundial. Al mismo tiempo, las diferencias regionales comenzaron a ser un foco de atención. Ya en 1979, el ICOMOS *australiano* había adoptado la primera versión de la *Carta de Burra*, la *Carta del ICOMOS Australia para Sitios de Significación Cultural* (ICOMOS Australia, 1999), como un intento de adoptar la *Carta de Venecia* de manera específica en el contexto australiano. Esta *Carta* se ha vuelto popular sobre todo fuera de Europa, y en 2000, el ICOMOS chino, promovió la elaboración de los *Principios para la conservación del patrimonio en China* en colaboración con el Instituto de Conservación Getty y la Administración Estatal de Patrimonio Cultural de China (SACH) (Agnew y Demas, 2002). Se adoptaron en 2002.

En julio de 1987, el primer seminario de Brasil sobre la preservación y revitalización de centros históricos adoptó un conjunto de principios básicos en la *Carta de Petrópolis* (ICOMOS Brasil, 1987). Esta carta destacó que “*O sitio histórico urbano - SHU- é parte integrante de um contexto amplo que comporta as paisagens natural e construída, assim como a vivência de seus habitantes...*”⁵ y que esos sitios están “*...em processo dinâmico de transformação...*”⁶ donde los nuevos espacios urbanos pueden ser considerados como “*...testemunhos ambientais em formação*”.⁷

⁵ (los sitios urbanos históricos forman parte de una totalidad más amplia, que comprende el entorno natural y construido, así como la experiencia de la vida cotidiana de sus habitantes).

⁶ (en proceso dinámico de transformación).

⁷ (testimonios ambientales en formación).

En 2000, el Comité nacional japonés de ICOMOS adoptó la *Carta Machinami para la Conservación de Ciudades Históricas y Asentamientos de Japón*. Aquí, la palabra japonesa *machinami* se refiere a las áreas históricas en relación con su entorno natural y cultural. Se aplica tanto a los edificios como a las personas, a los aspectos tangibles e intangibles, físicos y espirituales en una especie de relación o lazo espiritual.

En 2004, el Fondo Nacional Indio para el Arte y Patrimonio Cultural, INTACH, adoptó la *Carta para la conservación del patrimonio arquitectónico y sitios no protegidos de la India*. Se indica que la mayoría del patrimonio arquitectónico de la India permanece sin protección. En efecto, la mayor parte de la protección se centra en los sitios arqueológicos que están bajo el cuidado del Servicio Arqueológico de la India, ASI. La *Carta INTACH* enfatiza que el objetivo de la conservación es mantener el significado del patrimonio, y que ese significado está constituido tanto por formas tangibles como intangibles. Esta *Carta* resalta la importancia de los sistemas tradicionales de conocimiento, que están representados, por ejemplo, en las tradiciones artesanales, así como la necesidad de tener en cuenta el carácter y cualidades específicos de cada región y paisaje cultural.

Si comparamos la situación de 2013 con la de cincuenta años antes, es decir, los años sesenta, es fácil observar que ha habido importantes cambios de actitud. Ha habido una creciente tendencia a identificar áreas cada vez mayores como patrimonio cultural. Esto ha incluido particularmente el reconocimiento de paisajes culturales, un concepto que fue adoptado por el Comité del Patrimonio Mundial en 1992, y por el Consejo de Europa en 1995. De hecho, el Comité del Patrimonio Mundial, junto con los Órganos Consultivos conformados por ICOMOS, ICCROM y la UICN, junto con el Centro del Patrimonio Mundial de la UNESCO se han convertido en la fuerza rectora para la promoción del reconocimiento de nuevos tipos de lugares como patrimonio y han mejorado las formas de protección y gestión. Esto ha ido acompañado por el acercamiento de cultura y naturaleza, bastante alejadas en el pasado, y por un creciente interés en el patrimonio cultural intangible, según lo definido en la *Convención de la UNESCO* en 2003.

En la primera década del siglo XXI, se ha atraído la atención hacia los muchos problemas que están asociados con la planificación y gestión de los sitios de patrimonio. En efecto, el requisito de la preparación e implementación de un Plan de Manejo se ha convertido en una obligación desde 2005 para cualquier nuevo bien propuesto para la Lista del Patrimonio Mundial. Una de las cuestiones discutidas se refiere a los límites de cambio en un sitio existente, particularmente en lo referente a su autenticidad e integridad. Este problema se plantea a menudo debido a los edificios modernos poco compatibles, edificados dentro o al borde de las áreas del Patrimonio Mundial.

Otra cuestión a tratar es el problema de los límites de la reconstrucción. Un ejemplo reciente es el caso de la Catedral de Bagrati, construida alrededor del año 1000, destruida por un ejército a finales del siglo XVII, y en reconstrucción desde la década de 1950. Fue inscrito en la Lista del Patrimonio Mundial en 1994, cuando ya se encontraba en un estado avanzado de reconstrucción. Sin embargo, cuando el Estado Parte propuso después continuar la reconstrucción, esto no se consideró aceptable. De hecho, en 2013, el sitio corría el riesgo de ser rayado de la lista. Al mismo tiempo, muchas estructuras en ruinas se han reconstruido y se han aceptado en la Lista del Patrimonio Mundial. Por ejemplo, la Catedral de Santa Dormición, en Kiev, fue aceptada en la Lista del Patrimonio Mundial después de su reconstrucción, del mismo modo que el Puente Viejo de Mostar.

La pregunta sobre el sentido y los límites de la reconstrucción es sin duda una de las cuestiones que pueden y deberían plantearse, particularmente en relación con las nociones de autenticidad e integridad. Este tema ya ha sido planteado en China (Qufu Declaration, 2005), donde los constructores están debatiendo sobre el derecho a la reconstrucción de templos antiguos erosionados y dañados, así como en los países bálticos que aún se encuentran lidiando con los restos de monumentos dañados por la guerra (Riga Charter, 2000).

En 2005, en un congreso internacional en Viena, se discutió la introducción de la arquitectura moderna en un contexto histórico, lo que dio lugar al *Vienna Memorandum*. Este documento también fue adoptado más tarde por el Comité del Patrimonio Mundial, y se convirtió en un punto de partida y de referencia para el proceso de redacción de la *Recomendación de la UNESCO sobre paisajes históricos urbanos* que fue aprobada por la Conferencia General de la UNESCO en noviembre de 2011. Más que proponer otra categoría de patrimonio, este documento normativo tiene como objetivo mejorar la gestión del contexto en el que se han identificado los recursos patrimoniales. Efectivamente, esto significa que la conservación se ha integrado ahora en la planificación general y en la gestión del entorno construido, no sólo en un área limitada, sino como uno de los pilares en los que las políticas territoriales modernas y estrategias de planificación necesitan construirse en el futuro.

Estos avances no se han logrado sin problemas. Mientras que el número de Estados Parte ha aumentado, y con la Lista del Patrimonio Mundial acercándose, en 2013, a la cifra mágica de 1000 *, las presiones políticas están comenzando a tener impacto, cuestión que no juega necesariamente a favor de la credibilidad de la Lista.

En noviembre de 2012, Japón fue sede del Acto de Clausura de las Celebraciones del 40 Aniversario de la Convención del Patrimonio Mundial. La Conferencia adoptó la *Kyoto Vision*, que tomó nota de los logros de la Convención del Patrimonio Mundial en a través de sus cuatro décadas de historia (UNESCO, 2012). Se prestó atención al papel de Patrimonio de la Humanidad al contribuir hacia un planeta sostenible, así como a enfatizar la importancia fundamental del Papel de la Comunidad en la conservación. En efecto, la conservación moderna no puede ser ya considerada como una torre de marfil solitaria custodiada por especialistas. Se ha convertido en parte de la vida cotidiana y la realidad cotidiana. Como resultado, la conservación necesariamente también tiene que responder a los retos que la vida está proponiendo.

Podemos decir que la conservación moderna es *in fieri*, es decir, en curso de ejecución. Lo que significa es que todos deberíamos estar involucrados en el reconocimiento de nuestro patrimonio y en la construcción conjunta de nuestra capacidad para cuidar de él. El reto, en nombre de la comunidad internacional, es asegurarse de que los textos y principios doctrinales sean verdaderamente universales y capaces de ser aplicados en los contextos locales. Al mismo tiempo, es responsabilidad de cada lugar y comunidad local reconocer la especificidad de su patrimonio, y entender cómo éste debería ser parte de la conservación integral dentro del desarrollo cultural y ambiental sostenible, evitando los síntomas y las ilusiones equivocadas que ofrece la globalización.

*

* Esta cifra se superó, y en marzo de 2015 asciende a 1007.

Referencias

- Agnew, Neville and Martha Demas (eds.) (2002) *Principles for the conservation of heritage sites in China*, English edition, The Getty Conservation Institute, Los Angeles. [http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/china_prin_2english.pdf] [consultado el 18 de enero de 2015]
- Audi, Robert (1995) "Value theory" en *The Cambridge dictionary of philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Brandi, Cesare (1963) *Teoría del restauro*. Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- Brandi, Cesare (1995) *Teoría de la restauración*. Trad. María Ángeles Tojas Roger. Alianza Editorial. Madrid.
- Carta del restauro (1972)
- Carta de Venecia (1964) Carta internacional sobre la conservación y la restauración de monumentos y sitios. ICOMOS París [www.icomos.org/mx/venecia.php] [consultado el 23 de marzo de 2015]
- Council of Europe (1975) *Charter of European architectural heritage*.
- Declaration of Amsterdam* (1975), concluding document adopted at the Congress on the European architectural heritage, 21 - 25 October 1975. [<http://www.icomos.org/en/charters-and-texts/179-articles-en-francais/ressources/charters-and-standards/169-the-declaration-of-amsterdam>] [consultado el 15 de marzo de 2015]
- Dewey, John (1951) *L'arte come esperienza*, La Nuova Italia, Firenze.
- Dewey, John (2008) *El arte como experiencia*. Trad. y prólogo de Jordi Claramonte. Paidós, Barcelona.
- Feilden, Bernard M. y Jukka Jokilehto (2003) *Manual para el manejo de los sitios del Patrimonio Mundial cultural*, ICCROM, Rome.
- Grefe, Xavier. s/f. *The economic value of heritage*. [<http://www.planningstudies.org/pdf/Raphael%20Grefe-%20E%20%28formatted%29.pdf>] [consultado el 30 de diciembre de 2012]
- ICOMOS (1994) *Documento de Nara sobre la autenticidad*. [http://ipce.mcu.es/pdfs/1994_Documento_Nara.pdf] [consultado el 18 de diciembre de 2014]
- ICOMOS Australia (1999) *Burra Charter. The Australia ICOMOS Charter for places of cultural significance*. ICOMOS Australia. [http://australia.icomos.org/wp-content/uploads/BURRA_CHARTER.pdf] [consultado el 30 de diciembre de 2012]
- ICOMOS Brasil (1987) Carta de Petropolis. [portal.iphan.gov.br/baixaFedAnexo.do?id=257] [consultado el 23 de marzo de 2015]
- ICOMOS Japanese National Committee (2000) *Machinami Charter for the conservation of historic towns and settlements of Japan*. Unpublished document adopted by the Japanese National Committee of ICOMOS (English translation by Dr. Yumi Isabelle Akieda).
- ICOMOS (2005) *The World Heritage List: Filling the gaps - an action plan for the future*. Jukka Jokilehto (comp) ICOMOS Monuments and Sites XII, Munich.
- INTACH (2004) *Charter for the conservation of unprotected architectural heritage and sites in India*. India Natural Trust for Art and Cultural Heritage. New Delhi.
- Jokilehto, Jukka (2012) Culture as a factor of development. In *Territori della Cultura*, Ravello, numero 8, pp. 58-67. [http://quotidianoarte.it/Territori_della_Cultura_8/territori_della_cultura_8.html] [consultado el 30 de diciembre de 2012]
- Qufu Declaration (2005) *Consensus on the China-specific conservation theory and practices of historic buildings*. Unpublished document, adopted at the conclusion of a national conference on the "conservation theory and practice of historic buildings in China", Qufu, 2005.
- Riga Charter (2000) *Riga Charter on authenticity and historical reconstruction in relationship to cultural heritage*. ICOMOS Latvia, ICCROM.
- UNESCO (1972) *Convención sobre la protección del patrimonio mundial cultural y natural*. UNESCO, Paris.
- UNESCO (1976) *Recomendación relativa a la salvaguarda de los conjuntos históricos o tradicionales y su función en la vida contemporánea*. UNESCO, Paris. [http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID13133&URL_DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html] [consultado el 18 de diciembre de 2014]
- UNESCO (1998) Reference document of the UNESCO World Heritage session: WHC-98/CONF.201/INF.9. UNESCO, Paris. [<http://whc.unesco.org/archive/1998/whc-98-conf201-inf9e.pdf>]
- UNESCO (2003) *Convención sobre la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial*. UNESCO, Paris.
- UNESCO (2005) *Convención sobre la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales*. UNESCO, Paris. [<http://www.unesco.org/news/es/culture/themes/cultural-diversity/diversity-of-cultural-expressions/the-convention/convention-text/>] [consultado el 18 de diciembre de 2014]
- UNESCO (2005) *Directrices prácticas para la aplicación de la Convención de Patrimonio Mundial*. [<http://whc.unesco.org/archive/opguide05-es.pdf>] [consultado el 23 de diciembre de 2014]
- UNESCO (2011) *Recommendation on historic urban landscapes*. UNESCO, Paris.
- UNESCO (2012) *The Kyoto vision*. [http://www.mofa.go.jp/policy/culture/coop/unesco/c_heritage/40th_vision.html] [consultado el 18 de enero de 2015]
- Vienna Memorandum (2005) Concluding document of the Conference on "World Heritage and Contemporary Architecture" held in Vienna from 12-14 May 2005 [whc.unesco.org/document/115812] [accessed 15 March 2015] [consultado el 15 de marzo de 2015]



BEATRIZ MUGAYAR KÜHL



BEATRIZ MUGAYAR KÜHL

Arquitecta y urbanista graduada por la *Universidade de São Paulo*. Posee una maestría en ciencias de la conservación arquitectónica en la *Katholieke Universiteit Leuven*, un doctorado en arquitectura y urbanismo por la *Universidade de São Paulo* y un postdoctorado por la *Università degli Studi di Roma "La Sapienza"*. Actualmente es profesora asociada de la *Faculdade de Arquitetura e Urbanismo* de la *Universidade de São Paulo*.

Portada interior: ESTACIÓN DE LUZ. Ciudad de Sao Paulo. Brasil 2001. Detalle. *Imagen de la autora*

Paul Philippot, o restauro arquitetônico no Brasil e o tempo

BEATRIZ MUGAYAR KÜHL

Doutorado em Arquitetura e Urbanismo

Pesquisadora Associada do Núcleo de Apoio à Pesquisa – São Paulo: cidade, espaço e memória

Universidade de São Paulo

Abstract

This paper aims at reflecting on some relevant issues for present conservation by means of an analysis of some aspects of Paul Philippot's thought, especially his considerations regarding the role of time in conservation. Therefore, the text focuses on the following aspects: subjects related to the interpretation of theoretical references in the field of restoration in Brazil; the importance of discussing those references to analyse the role of time in conservation; issues resulting from the fact of not considering the passing of time in recent interventions made in that country; finally, as a conclusion, a reflection on the traces of time in the work of art, i.e. patina.

Keywords: Paul Philippot - restoration - conservation - theory of restoration - time

Resumo

Este artigo tem por intuito refletir sobre alguns temas relevantes para a preservação hoje, por meio da análise de aspectos do pensamento de Paul Philippot, em especial no que diz respeito ao papel do tempo na restauração. Para tanto, o texto enfatiza os seguintes aspectos: questões relacionadas à interpretação dos referenciais teóricos do campo disciplinar do restauro no Brasil; a importância de discutir esses referenciais para analisar o papel do tempo na restauração; alguns problemas resultantes do fato de não considerar a passagem do tempo em intervenções recentes no país; por fim, como conclusão, uma reflexão sobre as marcas do tempo na obra, a pátina.

Palavras-Chave: Paul Philippot - restauração - preservação - teoria da restauração - tempo

Introdução

Paul Philippot é um intelectual de grande envergadura, autor de textos relevantes, verdadeiros marcos na abordagem de determinados problemas do restauro, desenvolvendo seus temas com grande clareza e profundidade. Sua produção, no entanto, é pouco conhecida no Brasil. Talvez seu escrito mais difundido seja *Historic preservation: philosophy, criteria, guidelines*, originalmente publicado em 1976, mas republicado no volume organizado pelo *Getty Conservation Institute* (Philippot, 1996).¹ Isso não significa, porém, que o pensamento do autor seja de fato explorado pela produção científica no país.

¹ Minha primeira aproximação ao pensamento de Philippot foi ao ver sua conferência "Les couleurs de Rome" no colóquio *Les Couleurs et la Ville*, realizado em Mons, Bélgica, com organização do ICOMOS-Wallonie em 28 de outubro de 1989. Nela o autor tratou de forma aprofundada a questão da cor em Roma; chamou atenção para a imagem da cidade que se transforma e se consolida com o desenrolar do tempo, enfatizando a necessidade de trabalhar com planos de cor que respeitem essa imagem estratificada. A ressonância de suas palavras e ideias foi tão grande que, desde então, acompanho sua produção científica. Para reflexões sobre o tema da cor em Roma ver: Philippot et al., 1986.

A publicação do artigo de Philippot nesta revista é extremamente oportuna por possibilitar uma difusão mais ampla de suas ideias. O texto, prova do refinamento intelectual de Philippot, explora a questão do tempo na restauração, retomando variadas propostas que se sedimentaram a partir de meados do século XVIII, principalmente em função da afirmação da consciência histórica. Evidencia distintas percepções sobre as marcas do tempo na matéria original, com uma corrente que exige o respeito dos traços que qualificam o transcurso da obra ao longo do tempo, reconhecendo sua irreversibilidade, e a outra, que quer abolir os efeitos do tempo decorrido, buscando restabelecer a unidade da obra primitiva, como exigência profunda da percepção estética atual. A partir da constatação dessas posturas contraditórias, Philippot estrutura seu pensamento de modo a mostrar que esse embate só poderá ser enfrentado a partir de análises num plano mais profundo, ao se admitir a possibilidade de conciliação através da relação dialética entre as instâncias histórica e estética, como proposto por Cesare Brandi. Esse tema é desenvolvido por Brandi na *Teoria da Restauração*, de 1963, em especial no capítulo 4 (Brandi, 2004: 53-62), que Philippot perscruta em grande profundidade.

As minuciosas análises de Philippot sobre o tempo, ancoradas numa reflexão sobre os desdobramentos do campo do restauro ao longo de vários séculos, assumem uma importância muito grande nos dias de hoje, pois corremos o risco de recair num cômodo relativismo que consente que qualquer coisa seja feita numa obra considerada de interesse cultural, sem se preocupar com aquilo que de fato estrutura o pensamento no campo do restauro e sem consciência da responsabilidade cultural envolvida (Philippot, 1996).

Questões relacionadas à interpretação dos referenciais teóricos do restauro no Brasil

É muito comum no Brasil, e, talvez, também em outros ambientes latino-americanos, considerar as formulações teóricas relacionadas ao campo da restauração como eurocêntricas. No Congresso que deu origem à *Carta de Veneza*², por exemplo, houve a participação de poucos representantes do Brasil. Isso por si só qualificaria aquele documento como eurocêntrico, impositivo, e sem relação com os problemas de restauro em nosso país.

Trata-se de uma visão muito simplista do problema. De fato, as formulações contidas na *Carta* são devidoras, principalmente, do pensamento europeu que se desdobra no segundo pós-guerra. No entanto, a esse documento é atribuída características equivocadas. Entre elas, considerar que a *Carta de Veneza* tenha um caráter impositivo e incidência direta no âmbito legislativo dos vários países. Cartas internacionais, como a de Veneza, não podem ter caráter normativo, pois suas indicações devem ser reinterpretadas e aprofundadas para as diversas realidades culturais de cada país, podendo, ou não, ser absorvidas em sua construção normativa; isso está explícito no preâmbulo da *Carta de Veneza*, que tem uma redação muito inclusiva.³ As cartas internacionais, se devidamente reinterpretadas para as realidades locais, podem ter papel muito importante na discussão de princípios e, inclusive, repercutir na legislação relacionada à preservação dos bens culturais. No entanto, a discussão fundamentada dos princípios teórico-metodológicos que guiam a restauração

² Para análises sobre o papel da *Carta de Veneza* no Brasil e possíveis formas de interpretação ver Kühl, 2010.

³ Há um rascunho do preâmbulo da *Carta de Veneza*, muito semelhante à versão definitiva, escrito de próprio punho por Philippot; está guardado nos Arquivos de Raymond Lemaire, na *Katholieke Universiteit Leuven*, Bélgica (ICCROM, 2009: 9).

é tema pouco enfrentado no Brasil e não há nada, em nossa norma, que trate do assunto. Algo que ocorre com frequência em nosso meio é retirar uma frase de uma carta (sem remeter ao artigo em sua inteireza, nem ao conteúdo da carta como um todo), associá-la a outros trechos de outras cartas, ou a frases retiradas da produção de algum autor de relevo, para construir uma pseudo-justificativa feita de retalhos teóricos, que recorre a esses escritos para conferir autoridade a uma opinião pessoal que não se sustenta à luz de uma crítica epistemológica. As cartas patrimoniais são fruto da discussão de um determinado momento e não têm a pretensão de ser um sistema teórico desenvolvido de maneira extensa, nem de expor toda a fundamentação do período. São documentos concisos, que sintetizam os pontos a respeito dos quais foi possível obter consenso, oferecendo indicações que não são de fácil interpretação se não for conhecido o âmbito de discussão que lhe deu origem. Não são, ademais, receituário de utilização simples, nem de relação mecânica causa-efeito. Para poder interpretar e utilizar as proposições contidas na *Carta de Veneza*, por exemplo, que se equipara a uma norma deontológica (Carbonara, 1995: 68), é necessário compreender sua natureza, as discussões que estão em sua base, os modos como suas indicações foram apreendidas e incorporadas na prática ao longo do tempo, para poder interpretar esses postulados com rigor metodológico. Para tanto, é essencial conhecer o debate sobre o restauro no período em que foi redigida, as razões que levaram a determinadas formulações naquela época, e a própria transformação do campo do restauro ao longo do tempo. As atas completas são essenciais para conhecer as discussões ocorridas e a fundamentação teórica em debate. É necessário, ainda, ler o texto da *Carta*, sempre, em sua inteireza; ou seja, interpretar seus artigos em relação ao conjunto das propostas contidas na *Carta*, e não tirar frases do contexto, desconsiderando o restante do documento, pois isso pode levar a conclusões paradoxais. É importante ter em mente, sempre, que a *Carta* contém uma série de princípios-guia, que é algo muito diferente de regras e de um receituário para a sua aplicação. Esses princípios devem ser reinterpretados, para cada caso particular de aplicação, em função das colocações gerais contidas na *Carta* e da discussão que a embasa.

Essa questão é aqui evidenciada pois, por vezes, a *Carta de Veneza* e outros textos teóricos, como a própria *Teoria da Restauração* de Cesare Brandi, são invocados para justificar algo que não se coaduna com seus princípios; outras vezes, são desqualificados sem maior argumentação por serem tachados de eurocêtricos ou ultrapassados. Em outros setores relacionados à arquitetura e urbanismo – como avaliações pós-ocupação ou o planejamento participativo situacional, por exemplo –, é inconcebível fazer análises ou propostas que não sejam baseadas, a partir de uma leitura crítica rigorosa, nos instrumentos teóricos e metodológicos desenvolvidos no campo específico, sem que esses instrumentos sejam taxados de exógenos e desvinculados da realidade brasileira. Mas não é o que ocorre na restauração em geral e, em especial, na restauração arquitetônica, em que a base teórico-metodológica é frequentemente desconsiderada ou desqualificada.

Não se trata, como pode parecer a alguns, de obediência cega a referenciais exógenos e sem relação com a cultura brasileira da atualidade; trata-se de aproveitar um arcabouço teórico construído ao longo de séculos, e não simplesmente negá-los ou deformá-los segundo os próprios interesses. É necessário interpretá-los de modo metodologicamente rigoroso, com base na gnosiologia, de forma a refletir sobre instrumentos consistentes que existem no campo do restauro – assim como faz Philippot no artigo aqui traduzido – e que podem ser úteis se reinterpretados para a realidade brasileira, assim como ocorre em vários outros campos do conhecimento em geral, e da arquitetura e urbanismo em particular. Mas o fato é que, na prática, temos constantemente desconsiderado os referenciais teóricos e agido de modo unicamente empírico, ou segundo as conveniências do momento. As consequências podem ser graves, como bem adverte Philippot em seu artigo.

A pertinência de pensar os referenciais teóricos para a análise do tempo no restauro

Uma das formas de desqualificação dos referenciais teóricos do restauro, como mencionado, é taxa-los de eurocentrismo, deixando de perceber que as questões ligadas ao tempo e à relação do tempo com a matéria, como expressas no texto de Philippot aqui publicado (e na *Carta de Veneza*) não são prerrogativas unicamente europeias. Na verdade, essa visão sobre o tempo tem relações profundas com a realidade brasileira, e de outros países latino-americanos, por existirem raízes culturais comuns, por se utilizar a memória, do ponto de vista psicossocial, apesar das muitas especificidades dos vários ambientes, de maneira semelhante, pelo fato de vários dos grupos socioculturais presentes na América serem filiados a uma noção linear do tempo, de raízes judaico-cristãs.⁴

Desde a conferência de Nara sobre a autenticidade, de 1994, é recorrente remeter ao caso da reconstrução dos templos de Ise, no Japão, como modo de justificar outras formas de se relacionar com a materialidade das obras no Brasil, como no caso da destruição da Catedral, católica, da cidade de São Luiz do Paraitinga, no interior do Estado de São Paulo. A igreja foi recentemente reconstruída, com forma semelhante mas com outros materiais, depois da destruição do edifício original por uma enchente em janeiro de 2010.

Durante a conferência de Nara, foram discutidas diferentes aproximações ao problema, pois algumas manifestações culturais pautadas pela noção de circularidade do tempo não são contempladas pelos postulados da Carta de Veneza, nem, teoricamente, poderiam ser aceitas pelas diretrizes de autenticidade da UNESCO então vigentes. Foram feitos, de modo legítimo, ainda que tardio, esforços para reconhecer artefatos relacionados a outras visões de tratamento do tempo e da matéria, para poder incluí-los na lista do Patrimônio Mundial. Há, no entanto, uma enorme diferença entre reconhecer no seio dos organismos internacionais formas distintas de variadas culturas se relacionarem com o tempo e, portanto, também com a matéria, e acolher essa diversidade, e a frouxidão teórica e metodológica que muitas vezes é associada ao problema. Um dos argumentos levantados em relação à Catedral de São Luiz do Paraitinga foi: se japonês pode reconstruir templos, porque nós não podemos? Várias questões devem aqui ser pontuadas. A primeira delas é que nossa tradição cultural é bastante diversa da do Japão, não obstante o importantíssimo papel desempenhado pela imigração japonesa no Brasil, em especial no Estado de São Paulo. Depois, nem todo japonês reconstrói templos, havendo posturas distintas no próprio país; os templos budistas, por exemplo, não passam por reconstruções rituais. Além disso, a reconstrução dos templos de Ise é fruto de profundas razões culturais e religiosas, sendo motivada por questões de purificação da matéria de que é feito o templo e do sítio onde está, não se tratando de opção voluntarista. As reconstruções, ademais, são limitadas aos templos dedicados a deusa-sol Amaterasu, que se acredita ser ancestral da família imperial (e não são extensivas a todos os templos xintó).

A filiação a uma noção de linearidade ou circularidade temporal, e a consequente relação com a materialidade das obras, não é intercambiável ao sabor dos ventos; é fator ligado a raízes culturais profundas e sobre elas devemos meditar com acuidade. É o que Philippot faz em seu artigo ao explorar com sagacidade as consequências da percepção do tempo que não volta atrás sobre a matéria de que são feitos os bens culturais.

⁴ Note-se que a linearidade do tempo deve ser entendida aqui como contraposição à visão de circularidade; ou seja, uma noção de temporalidade associada à ideia de que o tempo não volta atrás, e não como percepção "achatada" da temporalidade, de mera sucessão cronológica (Le Goff, 2003).

No caso específico de São Luiz do Paraitinga, tratou-se da perda de importante elemento de identidade para a comunidade, traumatizada pela tragédia que se abateu sobre a cidade. A questão deveria ter sido tratada de modo mais matizado, em vez de uma solução apressada e redutora: basicamente optou-se pela reconstrução da Catedral por ser algo que acalma mais facilmente os anseios, sem maiores polêmicas. Deveriam, em primeiro lugar, ser atendidas as necessidades emergenciais da comunidade, oferecendo condições e tempo para população elaborar suas perdas. Depois, com a ferida em processo de cicatrização, deveriam ser debatidos modos variados de lidar com a destruição, evidenciar os problemas relacionados com as reconstruções, apresentar outras alternativas prospectivas e respeitadas. Somente então deveria ter sido decidido o que fazer com relação à catedral, mesmo que a escolha fosse de fato reconstruí-la; escolha de que não compartilho, mas que, em caso de trauma dessa natureza, deve ser respeitada se tomada de maneira coletiva, informada e consciente em relação aos problemas e limites relacionados às reconstruções, alguns dos quais serão tratados adiante.

É ainda interessante notar que quando os templos de Ise são invocados num caso como esse, isso é feito sem que sejam taxados de ser referenciais exógenos, enquanto os princípios teóricos contidos na *Teoria da Restauração* de Brandi ou na *Carta de Veneza* são acusados de eurocêntricos.

Outra forma comum de desqualificação dos referenciais teóricos do restauro, em especial da *Carta de Veneza* e da *Teoria brandiana*, é decretá-los superados, sem notar que continuam a ser interpretados e aplicados de modo válido nos dias de hoje (Carbonara, 2006). Algo diverso é reconhecer que podem existir, e sempre existiram, variadas tendências no campo. Qualquer ação em bens culturais deveria ser justificável do ponto de vista daquilo que motiva a preservação, e são esses motivos que alicerçam os princípios teóricos do restauro, campo disciplinar com referenciais teórico-metodológicos e técnico-operacionais próprios, construídos culturalmente ao longo de muitos séculos. Preservamos por razões culturais, entendidas num sentido muito alargado, contemplando aspectos materiais e de conformação (como alterados pelo tempo), documentais, simbólicos e memoriais; científicas, pelo fato de os bens culturais serem portadores de conhecimento em vários campos do saber; e éticas, intimamente relacionadas às anteriores, por não termos o direito de apagar ou alterar aleatoriamente os traços de gerações passadas e privar o presente e as gerações futuras da possibilidade de conhecimento de que os bens culturais são portadores e de seu papel simbólico e de suporte da memória coletiva. Apesar das diferentes linhas de pensamento, aquelas que são realmente calcadas na visão do restauro como ato de cultura, estão ancoradas na aquisição da consciência histórica e no respeito pelos aspectos documentais da obra, de sua materialidade e conformação, como transformadas pelo tempo, como modo de assegurar que os bens desempenhem, de modo legítimo e não deformado, seu papel memorial e simbólico. Isso ajuda a circunscrever um campo de pertinência das ações, separando daquilo que exorbita completamente das motivações e objetivos do restauro.

Outro ponto sobre o qual Philippot insiste em seu artigo é o tempo legítimo da intervenção, que é o presente, que exige o respeito pelo passado, pelos traços da história, incorporando as modificações significativas e preconiza, em caso de necessidade de alteração ou do restabelecimento da unidade potencial, uma interpretação crítica atual.

É um ato que se coloca como “*hipótese crítica*”⁵ —ou seja, não é uma tese, que se quer demonstrar a todo custo às expensas do documento histórico—, voltada para a transmissão do bem, da melhor maneira possível, para as próximas gerações. É, portanto, ato de respeito pelo passado, feito no presente, e que mantém o futuro no horizonte de suas reflexões.

Por ser ato histórico-crítico, a restauração possui pertinência relativa, em relação aos parâmetros culturais (e socioeconômico-políticos etc.) de cada época e também no que se refere àqueles de épocas passadas e posteriores. Não é possível prever quais serão os critérios empregados no futuro que, com toda certeza, serão diversos dos atuais. A preservação de bens culturais deve, por isso, ser discutida e enfrentada com os instrumentos e vinculada à realidade de cada época. O fato de, no futuro, as posturas serem diversas não exime, no presente, qualquer grupo social da responsabilidade pela preservação de seus bens culturais (Brandi, 1950: 8) e evidencia, ainda mais, a necessidade de agir, em relação ao legado de outras épocas, de modo embasado nos instrumentos disponíveis no próprio presente. É imperioso que a intervenção seja fundamentada, para evitar arbitrariedades, pois somos responsáveis pelos nossos atos perante o presente e perante as gerações futuras.

Alguns problemas decorrentes de desconsiderar o tempo que se entrelaça com a obra

Existem, no Brasil, muitos problemas no modo de atuar nos bens culturais: em vez de as ações externarem uma base coerente, pautada nos motivos que nos levam a preservar, várias acabam por ser aleatórias; e, em especial no que respeita ao tempo e à materialidade, são muito problemáticas. Tomem-se como exemplo edifícios relativamente recentes (de finais do século XIX até os anos 1960), caso de representantes da arquitetura do processo de industrialização, do ecletismo, do historicismo tardio, ou, mesmo, de obras vinculadas ao modernismo ainda não devidamente apreciadas pela historiografia. O seu reconhecimento, de fato, como bem cultural é muito difícil; mesmo quando são obras protegidas por lei, suas características e especificidades materiais, formais e documentais recorrentemente não têm tido respeitadas nas intervenções.

Um exemplo é a Estação da Luz na cidade de São Paulo, construída entre 1895 e 1901, a partir de projeto elaborado na Inglaterra. Relevante exemplar da arquitetura vitoriana em São Paulo, a estação é protegida como patrimônio histórico nas esferas federal, estadual e municipal. Ainda assim, em intervenções realizadas entre 2004 e 2006, sofreu alterações radicais em seu interior, com extensas demolições e subversão de sua organização espacial. No tratamento de suas fachadas, em vez de se optar por uma limpeza controlada e por consolidações do existente, promovendo as pontuais e necessárias integrações, foi feito um repinte total da superfície de massa e limpeza a fundo dos tijolos. Foram impingidas tonalidades vibrantes sem relação com a composição do edifício e com sua estratificação ao longo da história, ademais sem respaldo conclusivo por parte de estudos estratigráficos (pois a intenção era voltar ao estado “original” da estação), reinserindo, de forma inadequada e brutal, uma nova imagem da estação na cidade (Kühl, 2009: 181-197).

⁵ Philippot, Albert e Paul (1959: 11), ao analisar as lacunas e os procedimentos para tratá-las, afirmam que o retoque *reste essentiellement une hypothèse critique, une proposition toujours modifiable, sans altération de l'original, lorsqu'une critique mieux éclairée le jugera nécessaire* (permanece essencialmente uma hipótese crítica, uma proposta sempre modificável, sem alteração do original, até quando uma crítica mais bem esclarecida o julgar necessário) (Tradução da autora).



ESTAÇÃO DA LUZ . Cidade de São Paulo (Brasil) antes da intervenção, 2001. Imagem da autora

Se de fato considerarmos a preservação como ato de cultura, a intervenção deveria ter sido fundamentada na análise aprofundada do complexo e no respeito por seu estado consolidado; caso contrário, e foi o que ocorreu, *“otherwise, restoration will unavoidably give way to exercises in modern architecture made at the expense of old buildings”*⁶ (Philippot, 1996: 363). A restauração deve, ao contrário, ser um exercício de arquitetura contemporânea para valorizar os edifícios históricos e o conjunto de que fazem parte, que precisam ser escrutinados e compreendidos em profundidade, através de estudos multidisciplinares e de uma visão histórica.

Essa dificuldade em respeitar os aspectos materiais, de conformação e documentais dos bens culturais, e de conduzir a proposta pelos princípios consolidados no campo do restauro, ocorre até mesmo em relação a obras consideradas canônicas do modernismo, em geral muito valorizadas pela historiografia e crítica da arquitetura no Brasil e pelos órgãos de preservação. Seu tratamento tem alternado entre repristinações —refazimentos parciais na tentativa de conduzi-las a um suposto estado originário idealizado— e atualizações desinibidas.

Exemplo de atualização desinibida foram as obras realizadas no Palácio do Planalto, de Oscar Niemeyer, sede da Presidência da República, em Brasília em 2009-2010, com projeto do próprio Niemeyer. A edificação havia passado por variadas alterações, muitas das quais para responder a questões imediatistas, a exemplo da colocação, sem maiores cuidados, de paredes divisórias que não valorizavam a leitura do espaço; esses elementos poderiam ser tratados legitimamente como remoção de adição. Além do mais, havia toda uma série de patologias a serem enfrentadas, como infiltrações e desgaste de materiais, e uma necessária renovação das instalações elétrica e hidráulica.

⁶ (a restauração dará, inevitavelmente, lugar a exercícios de arquitetura moderna feitos em detrimento de edifícios antigos) (Tradução da autora).

O canteiro de obras teve diversos problemas por conta da qualidade da execução, que gerou contestações do próprio representante do escritório de Niemeyer em Brasília, Carlos Magalhães (Mendes, 2010). Os aspectos mais contestáveis, porém, foram decorrentes da postura de projeto. Como bem explicitado no artigo de Philippot (na nota 9), Niemeyer passa a atuar na própria obra como se fosse uma nova criação, reestruturando completamente o andar superior: rompe a lógica de leitura do espaço e não leva em conta o papel das obras de arte integradas, em especial os painéis de azulejo do artista plástico Athos Bulcão, que compunham um jardim interno no quarto pavimento do edifício, que foi suprimido. No Brasil, em vários edifícios relevantes do modernismo, havia uma preocupação com a articulação das artes, sendo comum a integração do projeto arquitetônico ao paisagismo e a outras manifestações artísticas, como pinturas murais ou painéis de azulejos. O argumento apresentado por Magalhães para a remoção dos painéis é bastante cavilosa: tornar a obra de Bulcão mais acessível ao público, ao realocá-la no átrio da escada, em vez de deixá-la no interior do gabinete de ministros (Goulart, 2009). Apesar da alteração radical, o projeto recebeu o aval do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN); o então superintendente regional do IPHAN, Alfredo Gastal, manifestou-se do seguinte modo: *“É absolutamente incoerente que isso esteja sendo feito desta forma. Mas o IPHAN se detém hoje por um problema ético, pois o projeto é do próprio Niemeyer”* (Goulart, 2009).

Um dos aspectos problemáticos desse caso é crer que se possa limitar a questão ética à vontade do arquiteto, deixando de apreciar o valor que a obra assumiu para a sociedade brasileira. Houve falta de clareza entre uma devida consulta ao arquiteto, e a exigência do respeito pela obra historicizada como algo de interesse público. Se o direito autoral tem por intuito, também, proteger a obra de transformações que a deformem, cabe aos organismos de patrimônio, na defesa do interesse público, não deixar que os próprios autores desrespeitem a obra protegida. Além do mais, do ponto de vista institucional, é muito problemático que um órgão de estado, que tem por finalidade específica proteger o patrimônio cultural brasileiro, dê respostas distintas para uma mesma pergunta, dependendo de quem faça a pergunta: pelas declarações de Gastal, é possível depreender que se projeto similar fosse apresentado por outro arquiteto, teria sido rechaçado. Mas a remoção dos azulejos, ademais, era bastante difícil do ponto de vista técnico e comportaria altos custos e, por isso:

Em frente aos elevadores foi instalada uma réplica do painel de Athos Bulcão, com apenas uma coluna da obra original. Na reforma, o painel original foi destruído e poucas peças puderam ser reaproveitadas. Por conta da massa utilizada, na época da construção, para colar os azulejos, os operários levaram dois meses para retirar 54 peças. A Fundação Athos Bulcão, então, autorizou a confecção de réplicas (Damé e Gois, 2010).

Ou seja, além de romper a lógica espacial e a articulação entre as artes, a intervenção teve por saldo a destruição extensa de um painel original e sua substituição por uma réplica. Note-se a grande dificuldade de entender a obra como historicizada, de reconhecer a articulação das artes como uma característica intrínseca da obra e de respeitar seus elementos caracterizadores.

Outro tema recorrente associado às obras arquitetônicas mais recentes é —pelo fato de a documentação ser mais conspícua e, em muitos casos, ainda existir o projeto executivo— considerar legítimas a volta a um suposto estado originário, a construção de obras nunca realizadas ou a reconstrução de obras desaparecidas. Existem várias ordens de problemas relacionados a esse pensamento, alguns deles evidenciados a seguir.

Todos os que já trabalharam diretamente com obras arquitetônicas sabem que o projeto executivo, por mais detalhado que seja, jamais corresponde exatamente àquilo que foi construído, pois sempre são feitos ajustes e modificações no canteiro de obras. Ou seja, é impossível replicar a obra como era originalmente de fato (ou como teria sido, se tivesse sido construída). Mesmo se a construção for feita de elementos pré-fabricados, ou ela toda pré-fabricada, uma reprodução desconsidera o fato que a partir do momento em que a obra passa a existir, ela tem incidências na realidade que, por sua vez, repercute na própria obra: as transformações do entorno, o envelhecimento da matéria pela ação do tempo etc. Portanto, mesmo que o projeto tenha sido feito para ser reproduzido diversas vezes, na medida em que o edifício se materializa, existe um processo de simbiose com o ambiente em que está, impossível de ser repetido. Qualquer edificação, não importa a técnica utilizada em sua feitura e nem se foi feita para ser replicada, está relacionada com o espaço (e com a sociedade) em que está inserida, e é elemento partícipe das transformações ao longo do tempo, sendo parte integrante da percepção da realidade.

Muitas obras modernas tinham problemas de construção –por serem feitas com materiais ou técnicas experimentais, por falhas no canteiro de obras, por divergências com a legislação então em vigor etc.–, ou até mesmo de concepção de projeto, que, em geral são eliminados nesse tipo de proposta. Desse modo, o passado é refeito a partir de uma imagem idealizada, suprimindo suas contradições. Essas cópias podem sim ter um papel didático, a ser explorado com muita cautela, como admite o próprio Brandi (2004: 88-89), desde que as obras reproduzidas não sejam tomadas por aquelas que lhes deram origem, nem tenham a função de substituir o original. A questão é que essas propostas não mais se atêm ao estado de fato da obra como concebida ou construída, mas se voltam a uma versão idealizada, acentuando um caráter icônico que nunca existiu, passando por cima dos fatos. Isso conduz ao achatamento e idealização da história, procedimento que não é inócuo e cujas consequências podem ser gravíssimas.

O que se questiona aqui é a falta de problematização de um dado essencial: a relação tempo-matéria nas nossas próprias raízes culturais. Como aponta Philippot, as reconstituições ao idêntico, remetendo a um suposto estado original ou anterior, eliminam o intervalo entre a criação da obra e o presente. Ou seja, eliminam o tempo e as incidências do tempo sobre a materialidade da obra.

Outro problema associado às reconstruções, cópias, ou novas construções a partir de projetos executivos querendo passar-se pela obra original, é reduzir a arquitetura a uma experiência sensorial quase unicamente visual. A percepção da arquitetura, porém, não se dá apenas pela visão, assim como a memória não é mobilizada unicamente pela visão, mas pelo conjunto dos sentidos, como nos recorda, por exemplo, Proust. Faz parte o tato, com a percepção das texturas dos materiais, a sensação de temperatura no ambiente; a audição, pois a acústica é distinta se os materiais forem diferentes; o olfato, pois cada edifício tem odores muito característicos, relacionados aos seus materiais e aos usos, num processo paulatino de transformação e estratificação ao longo do tempo. Mesmo os aspectos visuais são achatados numa cópia, pois muitas vezes as superfícies tornam-se por demasiado regulares, faltando vibração; falta, também, a pátina, o que acaba por comprimir a obra unicamente no tempo presente.



ESTAÇÃO DA LUZ . Cidade de São Paulo, (Brasil) depois da intervenção, 2004. *Imagem da autora*

À guisa de conclusão. O tempo sobre a obra: a pátina

A pátina, como enfatiza Philippot (1966: 139), não é mero problema técnico, mas é também, e talvez sobretudo, crítico. Pode ser considerada como o depositar do tempo na superfície de uma obra, portando consigo valores plásticos e simbólicos que têm sido apreciados por autores variados, há muito tempo:

“L’idée de l’ancienneté imprime aux monuments, comme aux hommes, un caractère de respect et de vénération. Nous admirons en eux cette prédilection du sort qui les a sauvés de la main du temps ; ils nous semblent privilégiés; le fait seul de leur conservation les rend pour nous des objets merveilleux. L’imagination rassemble facilement sur eux un nombre infini de rapports qui nous transportent presque en réalité à l’époque reculée qui les vit naître. Ce n’est point tout-à-fait une illusion de l’esprit; il y a du vrai dans ce rapprochement. Mes yeux voient ce qui fut vu par Périclès, par Platon, par César. Horace et Virgile passèrent devant ces colonnes que j’admire. Nous avons donc admiré les mêmes objets, touché les mêmes beautés. (...)”

Ce charme de la vétusté tient donc à la certitude, mais aussi à l’apparence de la vétusté. Voilà pourquoi il est si précieux aux yeux de l’amateur, ce vernis du temps, que l’on cherche si souvent à contrefaire. Redonner à ces restes mutilés une menteuse intégrité, effacer et faire disparaître des ouvrages antiques l’empreinte de l’antiquité, et leur redonner un faux air de jeunesse, c’est leur enlever en partie leur valeur et leur beauté, et cette espèce d’invulnérabilité qui les défendait des attaques de l’esprit de critique” (Quatremère de Quincy, 1815: 85-86).⁷

⁷ (A ideia de ancianidade imprime nos monumentos, assim como nos homens, um caráter de respeito e de veneração. Admiramos neles essa predileção da sorte que os salvou da mão do tempo; eles nos parecem privilegiados; só o fato de se conservarem os tornam objetos maravilhosos para nós. A imaginação congrega facilmente neles um número infinito de relações que nos transportam quase realmente para a época recuada que os viu nascer. Não é absolutamente apenas uma ilusão do espírito; existe uma verdade nessa aproximação. Meus olhos veem aquilo que foi visto por Péricles, por Platão, por César. Horácio e Virgílio passaram de frente a essas colunas que admiro. Admiramos, portanto, os mesmos

As modificações impostas pelo tempo nem sempre são danosas; ao contrário, muitas vezes são valor que se agrega à obra, conferindo uma diferenciada beleza que se reconhece na superfície dos bens culturais naquilo que é denominado pátina. De modo semelhante ao que se passa com a análise da edificação como um todo, é necessário reconhecer aquilo que pode ser considerado como incidência positiva do tempo sobre a obra, como a pátina, e aquilo que, ao contrário, deve ser visto como incidência negativa, a exemplo de sujeiras e patologias. São coisas distintas, que devem ser encaradas e tratadas de modo diverso. Desse modo, é necessário preservar o que existe, sem procurar regularizar e “embelezar”. Philippot (1966: 139), trabalhando com a questão da pátina nas pinturas, pensamento que pode ser estendido a outras formas de manifestação artística, mostra que aquilo que se deve buscar numa restauração é revelar o estado atual das matérias originais e jamais pretender restabelecer seu estado original —ademais impossível de ser demonstrado objetivamente— numa tentativa de abolir o tempo atravessado pela obra. O interesse pela preservação dessas marcas da translação da obra no tempo não é mero ruïnismo ou necrolatria; é uma apreciação estética, crítica e histórica que não considera o tempo como reversível.

Nos dias de hoje, nós vivemos cada vez mais comprimidos num presente imediato. Augé (2011: 55) nos lembra que necessitamos do passado e do futuro para sermos contemporâneos, mas que vivenciamos um presente “n’est plus issue de la lente maturation du passé, ne laisse plus transparaître les linéaments possibles futurs, mais s’impose comme un fait accompli, accablant, dont le surgissement soudain escamote le passé et sature l’imagination de l’avenir”⁸ (Augé, 2011: 105).

Os bens culturais, portadores das marcas de sua translação no tempo, tornam-se, também por essa razão, cada vez mais importantes; permitem que nos ancoremos no presente com a possibilidade de perceber um tempo dilatado, passado e presente —pois diferentes estratos temporais vibram ao mesmo tempo—, proporcionando uma compreensão ampliada do próprio presente e a possibilidade de vislumbrar o futuro.

*

(Esse encanto da vetustez deve-se, pois, à certeza, mas, também, à aparência da vetustez. Eis por que é tão precioso aos olhos do amador esse verniz do tempo, que se busca frequentemente desfazer. Dar de novo a esses restos mutilados uma mentirosa integridade, apagar e fazer desaparecer das obras antigas a marca da antiguidade e dar-lhes um falso ar de juventude, é tirar delas, em parte, seu valor e sua beleza, e essa espécie de inviolabilidade que as protegia dos ataques do espírito de crítica) (Tradução da autora).

⁸ *(não mais saído de uma lenta maturação do passado, [que] não mais deixa transparecer os lineamentos possíveis do futuro, mas se impõe como um fato consumado, esmagador, cujo emergir repentino escamoteia o passado e satura a imaginação do futuro).* (Tradução da autora).

Referências

- Augé, Marc (2011) *Où est passé l'avenir?* Éditions du Seuil, Paris
- Brandi, Cesare (1950) Il fondamento teorico del restauro. *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro*, numero 1, pp. 5-12.
- Brandi, Cesare (2004) *Teoria da restauração*. Ateliê Editorial, Cotia.
- Carbonara, Giovanni (1995) I trent'anni di una buona carta del restauro. *Restauro*. Volume 24, numero 131-132, pp. 57-60.
- Carbonara, Giovanni (2006) Brandi e a restauração arquitetônica hoje. *Desígnio*. Número 6, pp. 35-47.
- Carta de Veneza (1964)
- Damé, Luiza; Chico de Gois (2010) Lula volta a despachar no Palácio do Planalto após reforma que durou um ano e meio. *O Globo*. 24 de agosto de 2010. Disponível em: [http://oglobo.globo.com/politica/lula-volta-despachar-no-palacio-do-planalto-apos-reforma-que-durou-um-ano-meio-2960773] [acesso em 12 de novembro de 2014]
- ICCROM (2009). *ICCROM Newsletter*. Number 35, October 2009, p. 9.
- Goulart, Guilherme (2009) Reforma do Palácio do Planalto prevê a remoção de painéis de Athos Bulcão. *Correio Brasiliense* [On Line] 6 de maio de 2009. [http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2009/05/06/interna_cidadesdf,105685/index.shtml] [acesso em 12 de novembro de 2014]
- Kühl, Beatriz M. (2009) *Preservação do patrimônio arquitetônico da industrialização*. Ateliê Editorial, São Paulo.
- Kühl, Beatriz M. (2010) "Notas sobre a Carta de Veneza" em *Anais do Museu Paulista*. Volume 18, número 2. Julho-dezembro 2010, pp. 287-320. Também disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142010000200008&lng=pt&nrm=iso]
- Le Goff, Jacques (2003) *História e memória*. Editora Unicamp, Campinas.
- Mendes, Fabiana (2010) Reforma estaria com falhas. *Jornal de Brasília* [On Line] 13 de julho de 2010. Disponível em: [http://www.jornaldebrasilia.com.br/noticias/cidades/288680/reforma-com-falhas-no-palacio-do-planalto/] [acesso em 12 de novembro de 2014]
- Philippot, Albert and Paul Philippot (1959) Le problème de l'intégration des lacunes dans la restauration des peintures. *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*. Volume 2, pp. 5-18.
- Philippot, Paul (1966) La notion de patine et le nettoyage des peintures. *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*. Volume 9, pp. 138-143.
- Philippot, Paul (1996) "Historic preservation: philosophy, criteria, guidelines" in Stanley Price, Nicholas, Talley, M. Kirby and Melucco Vaccaro, Alessandra (eds.) *Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage*. Getty Conservation Institute, Los Angeles, pp. 268-274; 358-364.
- Philippot, Paul, Laura Mora, e Paolo Mora (1986) Il restauro degli intonaci colorati in architettura: L'esempio di Roma e la questione di metodo. *Bollettino d'Arte*, suplemento al numero 35-36, pp. 139-141.
- Quatremère de Quincy, Antoine (1815) *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*. Le Clere, Paris.



Versión del texto
en ESPAÑOL

ESTACIÓN DE LUZ.
Ciudad de Sao Paulo. Brasil 2001.
Detalle
Imagen de la autora

Paul Philippot, la restauración arquitectónica en Brasil y el tiempo

BEATRIZ MUGAYAR KÜHL

Doctora en arquitectura y urbanismo

Investigadora Asociada del Núcleo de Apoyo a la Investigación - Sao Paulo: ciudad, espacio y memoria
Universidad de Sao Paulo

Traducción: Lourdes Eced Minguillón

Resumen

Este artículo tiene por objetivo reflexionar sobre algunos temas relevantes para la conservación actual, por medio del análisis de aspectos del pensamiento de Paul Philippot, en especial lo que dice respecto al papel del tiempo en la restauración. Por tanto, el texto enfatiza los siguientes aspectos: cuestiones relacionadas con la interpretación de referencias teóricas del campo de la restauración en Brasil; la importancia de discutir esas referencias para analizar el papel del tiempo en la restauración; algunos problemas resultantes del hecho de no considerar el paso del tiempo en intervenciones recientes en ese país; por último, como conclusión, una reflexión sobre las marcas del tiempo en la obra, la pátina.

Palabras clave: Paul Philippot - restauración - conservación - teoría de la restauración - tiempo

Introducción

Paul Philippot es un intelectual de gran prestigio, autor de textos relevantes, verdaderos hitos en el abordaje de determinados problemas de la restauración, que desarrolla sus temas con gran claridad y profundidad. Su producción, sin embargo, es poco conocida en Brasil. Tal vez, su escrito más difundido sea *Historic preservation: philosophy, criteria, guidelines*, originalmente publicado en 1976 y reeditado en el volumen organizado por el Instituto de Conservación Getty (Philippot, 1996).¹ Ello no significa, sin embargo, que el pensamiento del autor se esté contemplando en la producción científica en el país.

La publicación del artículo de Philippot en esta revista es extremadamente oportuna, al posibilitar una difusión más amplia de sus ideas. El texto, prueba del refinamiento intelectual de Philippot, explora la cuestión del tiempo en la restauración, retomando varias propuestas que sedimentaron a partir de mediados del siglo XVIII, principalmente en función de la afirmación de la conciencia histórica. Refleja distintas percepciones sobre las huellas del tiempo en la materia original, con una corriente que exige el respeto de los rasgos que cualifican el transcurso de la obra a lo largo del tiempo, reconociendo su irreversibilidad, y la otra, que quiere abolir los efectos del tiempo transcurrido, buscando restablecer la unidad

¹ Mi primera aproximación al pensamiento de Philippot se produjo tras la asistencia a su conferencia "Les couleurs de Rome" en el coloquio *Les Couleurs et la Ville*, realizado en Mons, Bélgica, y organizado por ICOMOS-Wallonie el 28 de octubre de 1989. En ella, el autor trató de forma consistente la cuestión del color en Roma; llamó la atención sobre la imagen de la ciudad que se transforma y se consolida con el paso del tiempo, enfatizando la necesidad de trabajar con planos de color que respeten esa imagen estratificada. El impacto de sus palabras e ideas fue tan grande que, desde entonces, acompaño su producción científica. Para reflexiones sobre el tema del color en Roma ver: Philippot et al., 1986.

de la obra primitiva como exigencia profunda de la percepción estética actual. A partir de la constatación de estas posiciones contradictorias, Philippot estructura su pensamiento con el objetivo de mostrar que ese embate sólo se podrá afrontar a partir del análisis en un plano más profundo, al admitir la posibilidad de conciliación a través de la relación dialéctica entre las instancias histórica y estética, tal como fue propuesto por Cesare Brandi. Este tema es desarrollado por Brandi en *Teoría de la Restauración*, de 1963, en especial en el capítulo 4 (Brandi, 1988: 27-34), que Philippot examina en profundidad.

Los minuciosos análisis de Philippot sobre el tiempo, anclados en una reflexión sobre los desdoblamientos del campo de la restauración a lo largo de varios siglos, asumen una importancia muy grande en la actualidad. Ciertamente, corremos el riesgo de recaer en un cómodo relativismo que consiente que se haga cualquier cosa en una obra considerada de interés cultural, sin atender a lo que estructura la teoría en el campo de la restauración y sin consciencia de la responsabilidad cultural implicada (Philippot, 1996).

Cuestiones relacionadas con la interpretación de los referentes teóricos de la restauración en Brasil

Es muy común en Brasil, y tal vez también en otros ámbitos latino-americanos, considerar las formulaciones teóricas relacionadas con el campo de la restauración como eurocéntricas. En el Congreso que dio origen a la *Carta de Venecia*², por ejemplo, hubo pocos representantes de Brasil. Ello, por sí mismo, calificaría este documento como eurocéntrico, impositivo y sin relación con los problemas de restauración en nuestro país.

Se trata de una visión muy simplista del problema. De hecho, las formulaciones contenidas en la Carta son deudoras, principalmente, del pensamiento europeo que se desdobra en la segunda posguerra. Sin embargo, a ese documento se le atribuyen características erradas. Entre ellas, considerar que la *Carta de Venecia* tiene un carácter impositivo e incidencia directa en el ámbito legislativo de los diferentes países. Cartas internacionales, como la de Venecia, no pueden tener carácter normativo, ya que sus indicaciones deben ser reinterpretadas y adaptadas en profundidad a las diversas realidades culturales de cada país, pudiendo, o no, ser absorbidas en su construcción normativa; ello está explícito en el preámbulo de la *Carta de Venecia*, que tiene una redacción muy inclusiva.³ Las cartas internacionales, si son debidamente reinterpretadas en cuanto a las realidades locales, pueden tener un papel muy importante en la discusión de principios e, incluso, repercutir en la legislación relacionada con la preservación de los bienes culturales. Sin embargo, la discusión fundamentada de los principios teórico-metodológicos que guían la restauración es un tema poco tratado en Brasil, y no hay nada en nuestra normativa que trate del asunto.

Algo que ocurre con frecuencia en nuestro medio, es sacar una frase de una carta (sin remitir al artículo en su totalidad, ni al contenido de la carta como un todo), asociarla a otros fragmentos de otras carta, o a frases retiradas de la producción de algún autor de relieve, para construir una pseudo-justificación construida con retazos teóricos; esta pseudo-

² Para el análisis sobre el papel de la *Carta de Venecia* en Brasil y posibles formas de interpretación ver Kühl, 2010.

³ Hay un borrador del preámbulo de la *Carta de Venecia*, muy semejante a la versión definitiva, escrito de puño y letra de Philippot; está guardado en los Archivos de Raymond Lemaire, en la *Katholieke Universiteit Leuven*, Bélgica (ICCROM, 2009: 9).

justificación recurre a esos escritos para conferir autoridad a una opinión personal que no se sostiene a la luz de una crítica epistemológica. Las cartas patrimoniales son fruto de la discusión de un determinado momento, y no tienen la pretensión de ser un sistema teórico desarrollado de manera extensa, ni de exponer toda la fundamentación del período. Son documentos concisos, que sintetizan los puntos respecto a los cuales fue posible obtener consenso, ofreciendo indicaciones que no son de fácil interpretación si no se conoce el ámbito de discusión que le dio origen. No son, tampoco, un recetario de utilización simple, ni de relación mecánica causa-efecto. Para poder interpretar y utilizar las proposiciones contenidas por ejemplo en la *Carta de Venecia*, que se equipara a una norma deontológica (Carbonara, 1995: 68), es necesario comprender su naturaleza, las discusiones que están en su base y las maneras en que sus indicaciones fueron aprehendidas e incorporadas en la práctica a lo largo del tiempo. Todo ello es necesario para poder interpretar esos postulados con rigor metodológico. Por ello, es esencial conocer el debate sobre la restauración en el período en que fue redactada, las razones que llevaron a determinadas formulaciones en esa época y la propia transformación del campo de la restauración a lo largo del tiempo. Las actas completas son esenciales para conocer las discusiones planteadas y la fundamentación teórica en debate. Es necesario, además, leer el texto de la *Carta* siempre en su totalidad; es decir, interpretar sus artículos en relación al conjunto de las propuestas contenidas en la *Carta*, y no sacar frases de contexto, desechando el resto del documento, ya que ello puede llevar a conclusiones paradójicas. Es importante tener en mente, siempre, que la *Carta* contiene una serie de principios-guía, que es algo muy diferente de reglas y de un recetario para su aplicación. Estos principios deben ser reinterpretados para cada caso particular de aplicación, en función de los planteamientos generales contenidos en la *Carta* y de la discusión que la sustenta.

Esta cuestión se pone de manifiesto ya que, a veces, la *Carta de Venecia* y otros textos teóricos, como la propia *Teoría de la Restauración* de Cesare Brandi, son invocados para justificar algo que no concuerda con sus principios; otras veces, son descalificados sin mayor argumentación por ser tachados de eurocéntricos o superados. En otros sectores relacionados con la arquitectura y el urbanismo —como evaluaciones pos-ocupación o la planificación participativa situacional, por ejemplo—, es inconcebible hacer análisis o propuestas que no estén basadas, a partir de una lectura crítica rigurosa, en los instrumentos teóricos y metodológicos desarrollados en el campo específico, sin que esos instrumentos sean tachados de exógenos y desvinculados de la realidad brasileña. Pero no es lo que ocurre en la restauración en general y, en especial, en la restauración arquitectónica, en que la base teórico-metodológica es frecuentemente ignorada o descalificada.

No se trata, como pueda parecer a ciertas personas, de obediencia ciega a referentes exógenos y sin relación con la cultura brasileña de la actualidad; se trata de aprovechar un andamiaje teórico construido a lo largo de siglos, y no simplemente de negarlos o deformarlos según los propios intereses. Es necesario interpretarlos con una metodología rigurosa, con base en la gnoseología, con el objetivo de reflexionar sobre instrumentos consistentes que existen en el campo de la restauración, tal como hace Philippot en el artículo aquí traducido. Tales instrumentos pueden ser útiles si son reinterpretados para la realidad brasileña, así como ocurre en otros campos del conocimiento en general, y de la arquitectura y urbanismo en particular. Pero el hecho es que, en la práctica, hemos dejado de lado constantemente los referentes teóricos y actuado de modo únicamente empírico, o según las conveniencias del momento. Las consecuencias pueden ser graves, como bien advierte Philippot en su artículo.

La pertinencia de pensar los referentes teóricos para el análisis del tiempo en la restauración

Una de las formas de descalificación de los referentes teóricos de la restauración, como se ha mencionado, es tacharlos de eurocentrismo, renunciando a percibir que las cuestiones ligadas al tiempo y a la relación del tiempo con la materia, tal como se expresan en el texto de Philippot aquí publicado (y en la *Carta de Venecia*), no son prerrogativas únicamente europeas. En realidad, esta visión sobre el tiempo tiene relaciones profundas con la realidad brasileña y de otros países latino-americanos, ya que existen raíces culturales comunes y se utiliza la memoria desde un punto de vista psicosocial; todo ello a pesar de las múltiples especificidades de los diferentes entornos, ya que varios grupos socioculturales presentes en América están filiados a una noción lineal del tiempo, de raíces judaico-cristianas.⁴

Desde la conferencia de Nara de 1994 sobre la autenticidad, es recurrente remitirse al caso de la reconstrucción de los templos de Ise, en Japón, como modo de justificar otras formas de relacionarse con la materialidad de las obras en Brasil. Esto es lo que ocurrió en el caso de la destrucción de la Catedral, católica, de la ciudad de *São Luiz do Paraitinga*, en el interior del Estado de *São Paulo*. La iglesia fue recientemente reconstruida, con una forma semejante pero con otros materiales, después de la destrucción del edificio original por una inundación en enero de 2010.

Durante la conferencia de Nara, se discutieron diferentes aproximaciones al problema, ya que algunas manifestaciones culturales pautadas por la noción de circularidad del tiempo no están contempladas en los postulados de la *Carta de Venecia*, ni, teóricamente, podrían ser aceptadas por las directrices de autenticidad de la UNESCO entonces vigentes. Se hicieron esfuerzos para reconocer artefactos relacionados con otras visiones de tratamiento del tiempo y de la materia, de modo legítimo, aunque tardío, para poder incluirlos en la lista del Patrimonio Mundial. Hay, sin embargo, una enorme diferencia entre reconocer, en el seno de los organismos internacionales, formas distintas de que variadas culturas se relacionen con el tiempo y con la materia, y el hecho de acoger esa diversidad, con la tibieza teórica y metodológica que muchas veces se asocia al problema. Uno de los argumentos planteados en relación a la Catedral de *São Luiz do Paraitinga* fue: si los japoneses pueden reconstruir templos, ¿por qué nosotros no podemos? Varias cuestiones se deben plantear al respecto.

La primera de ellas es que nuestra tradición cultural es bastante diferente de la de Japón, a pesar del importantísimo papel desempeñado por la inmigración japonesa en Brasil, en especial en el Estado de *São Paulo*. Después, no todos los japoneses reconstruyen templos, ya que hay posturas distintas dentro del propio país; en los templos budistas, por ejemplo, no se realizan reconstrucciones rituales. Además, la reconstrucción de los templos de Ise es fruto de profundas razones culturales y religiosas, ya que estuvo motivada por cuestiones de purificación de la materia de la que está hecho el templo y del sitio donde se ubica, y no simplemente fruto de una opción voluntariosa. Las reconstrucciones, además, están limitadas a los templos dedicados a la diosa-sol Amaterasu, que se considera ancestral de la familia imperial (y no son extensivas a todos los templos sintoístas).

⁴ Nótese que la linealidad del tiempo debe ser entendida aquí como contraposición a la visión de circularidad; o sea, una noción de temporalidad asociada a la idea de que el tiempo no vuelve atrás, y no como percepción “simplificada” de la temporalidad, de mera sucesión cronológica (Le Goff, 2003).

La filiación a una noción de linealidad o circularidad temporal, y la consecuente relación con la materialidad de las obras, no cambia con la dirección del viento; es un factor ligado a raíces culturales profundas, y sobre ellas debemos meditar con prudencia. Es lo que Philippot hace en su artículo, al explorar con sagacidad las consecuencias de la percepción del tiempo, que no vuelve atrás, sobre la materia de la que están hechos los bienes culturales.

En el caso específico de *São Luiz do Paraitinga*, se trató la pérdida de un importante elemento de identidad para la comunidad, traumatizada por la tragedia que se abatió sobre la ciudad. La cuestión debería haber sido tratada de modo más matizado, en vez de darle una solución apresurada y reductora: básicamente se decidió por la reconstrucción de la Catedral por ser algo que cumple más fácilmente las expectativas, sin grandes polémicas. Deberían, en primer lugar, atenderse las necesidades emergentes de la comunidad, ofreciendo condiciones y tiempo para que la población calculase sus pérdidas. Después, con la herida en proceso de cicatrización, se deberían debatir diversas formas de afrontar la destrucción, poner de relieve los problemas relacionados con las reconstrucciones y presentar otras alternativas prospectivas y respetuosas. Solamente entonces se debería haber decidido qué hacer con relación a la catedral, aunque la elección fuese de hecho reconstruirla; elección que no comparto, pero que, en caso de un trauma de esa naturaleza, debe ser respetada si se toma de forma colectiva, informada y consciente en relación a los problemas y límites relacionados con las reconstrucciones, algunos de los cuales se van a tratar más adelante.

Es también interesante indicar que, cuando se invocan los templos de Ise en un caso como éste, se hace sin que sean tachados de referentes exógenos, mientras que los principios teóricos contenidos en la *Teoría de la Restauración* de Brandi o en la *Carta de Venecia* son acusados de eurocéntricos.

Otra forma común de descalificación de los referentes teóricos de la restauración, en especial de la *Carta de Venecia* y de la *Teoría* brandiana, es decretarlos superados, sin indicar que siguen siendo interpretados y aplicados de modo válido en la actualidad (Carbonara, 2006). Algo diferente es reconocer que pueden existir, y siempre han existido, variadas tendencias en el campo. Cualquier acción sobre bienes culturales debería ser justificable desde el punto de vista que motiva la preservación, y son esos motivos los que fundamentan los principios teóricos de la restauración, campo disciplinario con referentes teórico-metodológicos y técnico-operacionales propios, contruidos culturalmente a lo largo de muchos siglos. Preservamos por razones culturales, entendidas en un sentido muy amplio, que contemplan aspectos materiales y de conformación (como alterados por el tiempo), documentales, simbólicos y memoriales. Estas razones son científicas, por el hecho de que los bienes culturales son portadores de conocimiento en varios campos del saber, y éticas, íntimamente relacionadas con las anteriores; no se tiene el derecho de borrar o alterar aleatoriamente los rasgos de generaciones pasadas, y privar al presente y a las generaciones futuras de la posibilidad del conocimiento de que los bienes culturales son portadores, y de su papel simbólico y de soporte de la memoria colectiva. A pesar de las diferentes líneas de pensamiento, aquellas que son realmente calcadas de la visión de la restauración como acto de cultura, están ancladas en la adquisición de la consciencia histórica y en el respeto por los aspectos documentales de la obra, su materialidad y conformación. Se consideran como transformadas por el tiempo, como modo de asegurar que los bienes desempeñen, de modo legítimo y no deformado, su papel memorial y simbólico. Ello ayuda a circunscribir un campo de pertinencia de las acciones, separado de todo aquello que exorbita completamente de las motivaciones y objetivos de la restauración.

Otro punto sobre el que Philippot insiste en su artículo, es el tiempo legítimo de la intervención, que es el presente, que exige respeto por el pasado, por los trazos de la historia, incorporando las modificaciones significativas. Por ello preconiza, en caso de necesidad de alteración o del restablecimiento de la unidad potencial, una interpretación crítica actual.

Es un acto que se plantea como “*hipótesis crítica*”⁵ —o sea, no es una tesis, que se quiere demostrar a toda costa a expensas del documento histórico—, orientada a la transmisión del bien, de la mejor manera posible, para las próximas generaciones. Es, por ello, un acto de respeto por el pasado, hecho en el presente y que mantiene el futuro en el horizonte de sus reflexiones.

Por ser un acto histórico-crítico, la restauración posee una pertinencia relativa en relación a los parámetros culturales (y socioeconómico-políticos, etc.) de cada época, y también en lo que se refiere a los de épocas pasadas y posteriores. No es posible prever cuáles serán los criterios empleados en el futuro que, con toda certeza, serán diferentes de los actuales. La preservación de bienes culturales debe, por ello, discutirse y plantearse con los instrumentos presentes y vincularse a la realidad de cada época. El hecho de que, en el futuro, las posturas sean diversas, no exime en el presente a ningún grupo social de la responsabilidad de la preservación de sus bienes culturales (Brandi, 1950: 8). Por ello, pone de relieve, todavía más, la necesidad de actuar en relación al legado de otras épocas, basándose en los instrumentos disponibles en el propio presente. Es imperioso que la intervención sea fundamentada para evitar arbitrariedades, ya que somos responsables de nuestros actos ante el momento contemporáneo y ante las generaciones futuras.

Algunos problemas derivados de no tener en cuenta el tiempo que se entrelaza con la obra

En Brasil hay muchos problemas en la forma de actuar sobre los bienes culturales: algunas de las acciones, en vez de manifestar una base coherente, pautada en los motivos que nos llevan a preservar, acaban siendo aleatorias; y, en especial en lo que se refiere al tiempo y a la materialidad, son muy problemáticas. Podemos tomar como ejemplo edificios relativamente recientes (de finales del siglo XIX hasta la década de los sesenta), casos de representantes de la arquitectura del proceso de industrialización, del eclecticismo, del historicismo tardío, o incluso, de obras vinculadas al modernismo aún no debidamente apreciadas por la historiografía. De hecho, su reconocimiento como bien cultural es muy difícil; incluso cuando son obras protegidas por ley, sus características y especificidades materiales, formales y documentales no se han respetado de forma reiterada en las distintas intervenciones.

Un ejemplo es la Estación de Luz en la ciudad de Sao Paulo, construida entre 1895 y 1901, a partir de un proyecto elaborado en Inglaterra. Destacado ejemplar de la arquitectura victoriana en São Paulo, la estación está protegida como patrimonio histórico en los niveles federal, estatal y municipal. Aún así, en intervenciones realizadas entre 2004 y 2006 sufrió

⁵ Philippot, Albert y Paul (1959: 11), al analizar las lagunas y los procedimientos para tratarlas, afirman que en el retoque “*reste essentiellement une hypothèse critique, une proposition toujours modifiable, sans altération de l'original, lorsqu'une critique mieux éclairée le jugera nécessaire*”. (permanece esencialmente una hipótesis crítica, una propuesta siempre modificable, sin alteración del original, incluso cuando una crítica más esclarecida lo juzgue necesario). (Traducción de Lourdes Eced Minguión).

alteraciones radicales en su interior, con extensas demoliciones y una radical transformación de su organización espacial. En el tratamiento de sus fachadas, en vez de optar por una limpieza controlada y por consolidaciones de lo existente, promoviendo las puntuales y necesarias integraciones, se realizó un repintado total de la superficie de muro y limpieza a fondo de los ladrillos. Se aplicaron tonalidades vibrantes sin relación con la composición del edificio y con su estratificación a lo largo de la historia, además sin respaldo conclusivo por parte de estudios estratigráficos (ya que la intención era volver al estado “original” de la estación), reinsertando, de forma inadecuada y brutal, una nueva imagen de la estación en la ciudad (Kühl, 2009: 181-197).



ESTACIÓN DE LUZ . Ciudad de Sao Paulo (Brasil). Antes de la intervención, 2001. *Imagen de la autora.*

Si de hecho consideramos la preservación como un acto de cultura, la intervención debería haberse fundamentado en el análisis profundo del complejo y en el respeto por su estado consolidado; caso contrario, y fue lo que ocurrió, *“otherwise, restoration will unavoidably give way to exercises in modern architecture made at the expense of old buildings”*⁶ (Philippot, 1996: 363). La restauración debe, por el contrario, ser un ejercicio de arquitectura contemporánea para valorizar los edificios históricos y el conjunto del que hacen parte, que precisan ser analizados y comprendidos en profundidad a través de estudios multidisciplinarios y de una visión histórica.

⁶ (la restauración dará, inevitablemente, lugar a ejercicios de arquitectura moderna hechos en detrimento de edificios antiguos). (Traducción de Lourdes Eced Minguillón).

Esta dificultad para respetar los aspectos materiales, documentales y de conformación de los bienes culturales, y de conducir la propuesta por los principios consolidados en el campo de la restauración, se verifica incluso en relación a obras consideradas canónicas del modernismo, en general muy valoradas por la historiografía y crítica de la arquitectura en Brasil y por los órganos de preservación. Su tratamiento ha alternado entre restablecimientos – recuperaciones parciales en la tentativa de conducir las a un supuesto estado originario idealizado – y actualizaciones desinhibidas.

Un ejemplo de actualización desinhibida ha sido el de las obras realizadas en el *Palacio do Planalto*, de Oscar Niemeyer, sede de la Presidencia de la República en Brasilia, en 2009-2010, con proyecto del propio Niemeyer. La edificación había pasado por varias alteraciones, muchas de ellas para responder a cuestiones inmediateistas, como por ejemplo la colocación, sin mayores preocupaciones, de paredes divisorias que no valoraban la lectura del espacio; esos elementos podrían ser tratados legítimamente como remoción de añadidos. Además de ello, había toda una serie de patologías a afrontar, como infiltraciones y desgaste de materiales, y una necesaria renovación de las instalaciones eléctrica e hidráulica. El cantero de obra tuvo varios problemas debido a la calidad de la ejecución, que generó protestas del propio representante del despacho de Niemeyer en Brasilia, Carlos Magalhães (Mendes, 2010). Los aspectos más controvertidos, sin embargo, fueron los derivados de la posición del proyecto. Como aparece bien explicitado en el artículo de Philippot (en la nota 9), Niemeyer pasa a actuar en su propia obra como si fuese una nueva creación, reestructurando completamente el piso superior: rompe la lógica de lectura del espacio y no tiene en cuenta el papel de las obras de arte integradas, en especial los paneles de azulejo del artista plástico Athos Bulcão, que componían un jardín interno en el cuarto piso del edificio, que fue suprimido. En Brasil, en varios edificios relevantes del modernismo, había una preocupación con la articulación de las artes, siendo común la integración del proyecto arquitectónico con el paisajismo y otras manifestaciones artísticas, como pinturas murales o paneles de azulejos. El argumento presentado por Magalhães para la remoción de los paneles es bastante sospechoso: hacer la obra de Bulcão más accesible al público, al reubicarla en el atrio de la escalera, en vez de dejarla en el interior del gabinete de ministros (Goulart, 2009). A pesar de la alteración radical, el proyecto recibió el aval del Instituto del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional (IPHAN); el entonces superintendente regional del IPHAN, Alfredo Gastal, se manifestó del siguiente modo: *“Es absolutamente incoherente que esto se esté haciendo de esta manera. Pero el IPHAN se detiene hoy por un problema ético, ya que el proyecto es del propio Niemeyer”* (Goulart, 2009).

Uno de los aspectos problemáticos de este caso es creer que se pueda limitar la cuestión ética a la voluntad del arquitecto, dejando de apreciar el valor que la obra asumió para la sociedad brasileña. Hubo falta de claridad entre una debida consulta al arquitecto, y la exigencia del respeto por la obra historizada como objeto de interés público. Si el derecho del autor tiene como objetivo, también, proteger la obra de transformaciones que la deformen, les corresponde a los organismos de patrimonio, en la defensa del interés público, no dejar que los propios autores no respeten la obra protegida. Además, desde el punto de vista institucional, es muy problemático que un órgano de estado, que tiene como finalidad específica proteger el patrimonio cultural brasileño, dé respuestas distintas a una misma cuestión, dependiendo de quien la formule: por las declaraciones de Gastal, es posible inferir que si un proyecto similar hubiese sido presentado por otro arquitecto, habría sido rechazado.

Pero la remoción de los azulejos, además, era bastante difícil desde el punto de vista técnico, y comportaría altos costos; por ello

Em frente aos elevadores foi instalada uma réplica do painel de Athos Bulcão, com apenas uma coluna da obra original. Na reforma, o painel original foi destruído e poucas peças puderam ser reaproveitadas. Por conta da massa utilizada, na época da construção, para colar os azulejos, os operários levaram dois meses para retirar 54 peças. A Fundação Athos Bulcão, então, autorizou a confecção de réplicas (Damé e Gois, 2010)⁷.

Es decir, además de romper la lógica espacial y la articulación entre las artes, la intervención tuvo como saldo la destrucción extensa de un panel original y su sustitución por una réplica. Véase la gran dificultad de entender la obra como historizada, de reconocer la articulación de las artes como una característica intrínseca de la obra y de respetar sus elementos caracterizadores.

Otro tema recurrente asociado a las obras arquitectónicas más recientes es -por el hecho de que la documentación es más consistente y, en muchos casos, todavía existe el proyecto ejecutivo- considerar como legítimas por causa de un supuesto estado originario, la construcción de obras nunca realizadas o la reconstrucción de obras desaparecidas. Hay varios órdenes de problemas relacionados con esta teoría, algunos de los cuales se exponen a continuación. Todos los que ya han trabajado directamente con obras arquitectónicas, saben que el proyecto ejecutivo, por más detallado que sea, jamás corresponde exactamente a lo que se ha construido, ya que siempre se hacen ajustes y modificaciones en el desarrollo de las obras. Es decir, es imposible replicar la obra como era originalmente de hecho (o como hubiera sido, si se hubiese construido). Incluso si la construcción se hiciese con elementos prefabricados, o fuese toda prefabricada, una reproducción no tiene en cuenta el hecho de que, a partir del momento en que la obra existe, tiene incidencias en la realidad que, a su vez, repercute en la propia obra: las transformaciones del entorno, el envejecimiento de la materia por la acción del tiempo, etc. Por ello, aunque el proyecto se haya hecho para ser reproducido varias veces, en la medida en que el edificio se materializa, existe un proceso de simbiosis con su entorno en el que ubica, imposible de repetir. Cualquier edificación, independientemente de la técnica utilizada en su construcción y de si se hizo para ser replicada, está relacionada con el espacio (y con la sociedad) en la que está integrada, y es un elemento partícipe en las transformaciones a lo largo del tiempo, formando parte integrante de la percepción de la realidad.

Muchas obras modernas tenían problemas de construcción —por estar hechas con materiales o técnicas experimentales, por fallos en el cantero de obras, por divergencias con la legislación entonces vigente, etc.—, o incluso de concepción del proyecto, que, en general, son eliminados en ese tipo de propuesta. De este modo, el pasado es rehecho a partir de una imagen idealizada, suprimiendo sus contradicciones. Esas copias pueden sin embargo tener un papel didáctico, a explorar con mucha cautela como admite el propio Brandi (1988: 49), siempre que las obras reproducidas no se tomen por las que les dieron origen, ni tengan la función de sustituir el original. La cuestión es que esas propuestas no se atienen al estado

⁷ *(En frente de los ascensores se instaló una réplica del panel de Athos Bulcão, con apenas una columna de la obra original. En la reforma, el panel original se destruyó y pocas piezas pudieron ser reaprovechadas. Por causa de la masa utilizada en la época de la construcción para fijar los azulejos, los operarios tardaron dos meses en retirar 54 piezas. La Fundación Athos Bulcão, autorizó entonces la confección de réplicas).* (Traducción de Lourdes Eced Minguillón)

de la obra como concebida o construida, sino que se orientan a una versión idealizada, acentuando un carácter icónico que nunca existió, pasando por encima de los hechos. Ello conduce a la simplificación e idealización de la historia, procedimiento que no es inocuo y cuyas consecuencias pueden ser gravísimas.

Lo que se aquí se plantea es la falta de reflexión sobre un dato esencial: la relación tiempo-materia en nuestras propias raíces culturales. Como apunta Philippot, las reconstituciones tendientes a lo idéntico, remitiendo a un supuesto estado original o anterior, eliminan el intervalo entre la creación de la obra y el presente. Es decir, eliminan el tiempo y las incidencias del tiempo sobre la materialidad de la obra.

Otro problema asociado a las reconstrucciones, copias, o nuevas construcciones a partir de proyectos ejecutivos que pasan por la obra original, es reducir la arquitectura a una experiencia sensorial casi únicamente visual. La percepción de la arquitectura, sin embargo, no se realiza apenas por la visión, así como la memoria no se moviliza únicamente con las imágenes, sino por el conjunto de los sentidos, como nos recuerda, por ejemplo, Proust. Forma parte el tacto, con la percepción de las texturas de los materiales, la sensación de temperatura en el ambiente; la audición, ya que la acústica es distinta si los materiales son diferentes; el olfato, pues cada edificio tiene olores muy característicos relacionados con sus materiales y sus usos, en un proceso paulatino de transformación y estratificación a lo largo del tiempo. Incluso los aspectos visuales se simplifican en una copia, ya que muchas veces las superficies se vuelven demasiado regulares, faltando vibración; carece, igualmente, de pátina, lo que acaba por comprimir la obra únicamente al tiempo presente.



ESTACIÓN DE LUZ . Ciudad de Sao Paulo (Brasil). Después de la intervención, 2004. *Imagen de la autora.*

A modo de conclusión. El tiempo sobre la obra: la pátina

La pátina, como enfatiza Philippot (1966: 139), no es un mero problema técnico, sino que es también, y tal vez principalmente, un aspecto crítico. Puede considerarse como el depósito del tiempo en la superficie de una obra, portando consigo valores plásticos y simbólicos que han sido apreciados por diferentes autores a lo largo del tiempo:

L'idée de l'ancienneté imprime aux monuments, comme aux hommes, un caractère de respect et de vénération. Nous admirons en eux cette prédilection du sort qui les a sauvés de la main du temps ; ils nous semblent privilégiés; le fait seul de leur conservation les rend pour nous des objets merveilleux. L'imagination rassemble facilement sur eux un nombre infini de rapports qui nous transportent presque en réalité à l'époque reculée qui les vit naître. Ce n'est point tout-à-fait une illusion de l'esprit; il y a du vrai dans ce rapprochement. Mes yeux voient ce qui fut vu par Périclès, par Platon, par César. Horace et Virgile passèrent devant ces colonnes que j'admire. Nous avons donc admiré les mêmes objets, touché les mêmes beautés. (. . .)

Ce charme de la vétusté tient donc à la certitude, mais aussi à l'apparence de la vétusté. Voilà pourquoi il est si précieux aux yeux de l'amateur, ce vernis du temps, que l'on cherche si souvent à contrefaire. Redonner à ces restes mutilés une menteuse intégrité, effacer et faire disparaître des ouvrages antiques l'empreinte de l'antiquité, et leur redonner un faux air de jeunesse, c'est leur enlever en partie leur valeur et leur beauté, et cette espèce d'inviolabilité qui les défendait des attaques de l'esprit de critique.⁸
(Quatremère de Quincy, 1815: 85-86)

Las modificaciones impuestas por el tiempo no siempre son dañinas; al contrario, muchas veces son un valor que se añade a la obra, confiriéndole una belleza diferenciada que se reconoce en la superficie de los bienes culturales en lo que se denomina pátina. De modo semejante a lo que ocurre con el análisis de la edificación como un todo, es necesario reconocer lo que se puede considerar como incidencia positiva del tiempo sobre la obra, como la pátina, y lo que, al contrario, se debe ver como incidencia negativa, como suciedades y patologías. Son cosas distintas, que deben ser encaradas y tratadas de modo diferente. De esta forma, es necesario preservar lo que existe, sin procurar regularizar y “embellecer”. Philippot (1966: 139), trabajando con la cuestión de la pátina en las pinturas, teoría que se puede aplicar a otras formas de manifestación artística, muestra que lo que se debe buscar en una restauración es revelar el estado actual de las materias originales, y jamás pretender restablecer su estado original –además imposible de materializarse objetivamente–, en una tentativa de abolir el tiempo depositado en la obra. El interés por la preservación de esas marcas de la translación de la obra en el tiempo no es mero “ruinismo” o necrolatría; es una apreciación estética, crítica e histórica que considera el tiempo como no reversible.

⁸ (La idea de antigüedad imprime en los monumentos, así como en los hombres, un carácter de respeto y de veneración. Admiramos en ellos esa predilección de la suerte que los salvó de la mano del tiempo; nos parecen privilegiados, solo el hecho de conservarse los hace objetos maravillosos para nosotros. La imaginación congrega fácilmente en ellos a un número infinito de relaciones que nos transportan casi de forma real a la época lejana que los vio nacer. No es en absoluto apenas una ilusión del espíritu; hay una verdad en esa aproximación. Mis ojos ven aquello que fue visto por Pericles, por Platón, por César. Horacio y Virgilio pasaron ante esas columnas que admiro. Admiramos, por tanto, los mismos objetos, tocamos las mismas bellezas. [...])

Ese encanto de la vetustez se debe, pues, a la certeza, pero también a la apariencia de la vetustez. Es por ello que es tan precioso a los ojos del espectador ese barniz del tiempo, que se busca frecuentemente hacer desaparecer. Dar de nuevo a esos restos mutilados una mentirosa integridad, borrar y hacer desaparecer de las obras antiguas la marca de la antigüedad y darles un falso aire de juventud, es quitarles, en parte, su valor y su belleza, y esa especie de inviolabilidad que las protegía de los ataques del espíritu de crítica) (Traducción de Lourdes Eced Minguión).

En la actualidad, vivimos cada vez más comprimidos en un presente inmediato. Augé (2011: 55) nos recuerda que necesitamos el pasado y el futuro para ser contemporáneos, pero que vivimos un presente que *“n’est plus issue de la lente maturation du passé, ne laisse plus transparaître les linéaments possibles futurs, mais s’impose comme un fait accompli, accablant, dont le surgissement soudain escamote le passé et sature l’imagination de l’avenir”*⁹ (Augé, 2011: 105).

Los bienes culturales, portadores de las huellas de su permanencia en el tiempo, se vuelven, también por esta razón, cada vez más importantes; permiten que nos ancleemos en el presente con la posibilidad de percibir un tiempo dilatado, pasado y presente – ya que diferentes estratos temporales vibran al mismo tiempo –, proporcionando una comprensión ampliada del propio presente y la posibilidad de vislumbrar el futuro.

*

Referencias

Augé, Marc (2011) *Où est passé l’avenir?* Éditions du Seuil, Paris

Brandi, Cesare (1950) Il fondamento teorico del restauro. *Bollettino dell’Istituto Centrale del Restauro*, numero 1, pp. 5-12.

Brandi, Cesare (1988) *Teoría de la restauración*. Alianza Editorial, S.A., Madrid.

Carbonara, Giovanni (1995) I trent’anni di una buona carta del restauro. *Restauro*. Volume 24, numero 131-132, pp. 57-60.

Carbonara, Giovanni (2006) Brandi e a restauração arquitetônica hoje. *Desígnio*. Número 6, pp. 35-47.

Carta de Venecia (1964)

Damé, Luiza; Chico de Gois (2010) Lula volta a despachar no Palácio do Planalto após reforma que durou um ano e meio. *O Globo*. 24 de agosto de 2010. Disponível em: [http://oglobo.globo.com/politica/lula-volta-despachar-no-palacio-do-planalto-apos-reforma-que-durou-um-ano-meio-2960773] [acesso em 12 de novembro de 2014]

ICCROM (2009) *ICCROM Newsletter*. Number 35, October 2009, p. 9.

⁹ (ya no salido de una lenta maduración del pasado, [que] no deja trasparecer los alineamientos posibles del futuro, sino que se impone como un hecho consumado, aplastante, cuya emergencia repentina escamotea el pasado y satura la imaginación del futuro). (Traducción de Lourdes Eced Minguillón).

Goulart, Guilherme (2009) Reforma do Palácio do Planalto prevê a remoção de painéis de Athos Bulcão. *Correio Brasiliense* [On Line] 6 de maio de 2009. [http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2009/05/06/interna_cidadesdf,105685/index.shtml] [acesso em 12 de novembro de 2014]

Kühl, Beatriz M. (2009) *Preservação do patrimônio arquitetônico da industrialização*. Ateliê Editorial, São Paulo.

Kühl, Beatriz M. (2010) "Notas sobre a Carta de Veneza" em *Anais do Museu Paulista*. Volume 18, número 2. Julho-dezembro 2010, pp. 287-320. Também disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142010000200008&lng=pt&nrm=iso]

Le Goff, Jacques (2003) *História e memória*. Editora Unicamp, Campinas.

Mendes, Fabiana (2010) Reforma estaria com falhas. *Jornal de Brasília* [On Line] 13 de julho de 2010. Disponível em: [<http://www.jornaldebrasilia.com.br/noticias/cidades/288680/reforma-com-falhas-no-palacio-do-planalto/>] [acesso em 12 de novembro de 2014]

Philippot, Albert and Paul Philippot (1959) Le problème de l'intégration des lacunes dans la restauration des peintures. *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*. Volume 2, pp. 5-18.

Philippot, Paul (1966) La notion de patine et le nettoyage des peintures. *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*. Volume 9, pp. 138-143.

Philippot, Paul (1996) "Historic preservation: philosophy, criteria, guidelines" in Stanley Price, Nicholas, Talley, M. Kirby and Melucco Vaccaro, Alessandra (eds.) *Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage*. Getty Conservation Institute, Los Angeles, pp. 268-274; 358-364.

Philippot, Paul, Laura Mora, e Paolo Mora, (1986) Il restauro degli intonaci colorati in architettura: L'esempio di Roma e la questione di metodo. *Bollettino d'Arte*, suplemento del numero 35-36, pp. 139-141.

Quatremère de Quincy, Antoine (1815) *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*. Le Clere, Paris.



NAVIN PIPLANI



NAVIN PIPLANI

Arquitecto. Posee una maestría en conservación arquitectónica por la Universidad de York (Reino Unido) de la que posteriormente fue jefe de estudios. Desde 2002 es uno de los miembros del grupo de conservación colaborativa del Taj Mahal. Es Director General de la *INTACH Heritage Academy*, una organización no gubernamental dedicada a la conservación del patrimonio de la India.

Portada interior: FUERTE AMBER, Jaipur (India), 2008. *Imagen: Valerie Magar Meurs*



Theoretical underpinnings of conservation in India

NAVIN PIPLANI

Principal Director

'Indian National Trust for Art and Cultural Heritage' (INTACH) Heritage Academy

Abstract

Paul Philippot, in his excellent piece, shares critical views on the notion of authenticity in cultural heritage as understood and applied in the Western context. His paper provides a brief background to the philosophical approaches to conservation and the ideological and cultural specificities that underpin these approaches. The following paper builds upon this critical understanding of authenticity', and examines this rather complex and elusive concept within the Indian cultural context. The paper argues that interpretation of history and conservation of heritage are articulated by cultural responses to time and space, and therefore vary from culture to culture and within the same culture.

Keywords: Authenticity - tradition - culture - knowledge - systems - time

The paper by Paul Philippot is immensely stimulating and thought-provoking. It raises several critical issues and complexities that lie at the core of cultural heritage conservation. The paper traces a brief history of architectural conservation and its key protagonists, particularly in the Western, or rather European, context.

The author of this piece is a conservation architect, practicing and teaching conservation in India. He has studied and taught at the post-graduate programme offered by the Centre for Conservation Studies, the University of York, United Kingdom; and therefore gains from a more balanced view on both the Western and Eastern approaches to conservation. The paper picks up the discussion on the understanding of time and space, presented by Paul Philippot, and furthers it to include cultural responses to the experience of time and space in India. It will examine the ways in which differing perceptions of authenticity have impacted the conservation philosophy and practice in India and Europe (including the UK).

The Western approach to conservation of historic heritage was deep-rooted in the 18th century scholastic ideas of Enlightenment, Antiquarianism and Romanticism. The growing appreciation of nature and natural landscapes resulted in a changing sense of beauty in contemporary Europe. Parallel to this "*Romantic Revival*" (Kain, 1981), there developed an interest toward the picturesque aesthetics, particularly in the English countryside. This picturesque aimed to highlight the calmness and tranquillity of sprawling scenery and vast irregular landscapes. The romantic mood and picturesque emotion redefined the idea of beauty, by reinforcing a certain pleasing quality in nature's roughness and wilderness. These sentimental associations with nature, along with literature, and social and scholastic developments in the 19th century contributed significantly toward fertilising the seedbed of conservation in a broad sense. The relics of past periods were now regarded as historic documents to be studied, recorded, preserved and handed down "*instructive and venerable*" (Morris, 1877) to future generations. Imbued with meanings and values, these witnesses to the bygone civilizations were seen as a resource potential for maintaining cultural continuity.



WILLIAM MORRIS

Imagen: Frederick Hollyer, 1887.

Wikimedia.org

Licencia: commons

During the Italian Renaissance, the urge to preserve, and a desire to bond the past with the future found a successful expression in decorative arts, architecture and literature. Over the following years this nascent urge was transformed into firm beliefs, until the early nineteenth century, when the need to preserve historic structures was finally asserted by way of restoring them. This approach, adopted by Sir Gilbert Scott (1811-78) in Britain and his contemporary Viollet-le-Duc (1814-79) in France, proved an initial success, although controversial. In order to achieve perfection in reviving the original intentions of architectural purity in terms of styles, they practised severe Restoration of historic structures, and this provoked a strong critical attack. Viollet-le-Duc believed in *"unity of style"* (Erder, 1986: 131), and professed that the ideal way of preserving a building was *"to restore or complete it in its one predominant style - from the visual and structural point of view"* (Erder, 1986: 131). Ideologically speaking, Scott echoed the thinking of his counterpart in France. For him, purity (of a restored structure) could be achieved only by returning to the early style of architecture. Working primarily with churches and such like religious buildings, he restored the original late Gothic and Tudor expressions by scrapping and stripping additions and accretions made over subsequent years.

Consequently, a time-gap was created, which affected the study and understanding of the process of cultural evolution in history. Complete revival, though sometimes conjectural, was preferred and excessively practised, and this suppressed change as an essential aspect of evolution.

In an attempt to recover and reinstate what was perceived as lost perfection, these insensitive efforts mutilated the original fabric. The consequent loss of historical evidence and visible destruction of monuments in the name of Restoration provoked a severe reaction

amongst nineteenth-century scholars. They were proposing that authenticity was associated more with the surviving “half inch” (Ruskin 1849: 195) of the final visible layer of historic fabric imbued with “voicefulness of age” (Ruskin, 1849: 186). The stylistic restoration of previous decades was now referred to as a “double process of destruction and addition” (Morris, 1877).

Complementary to this critical attack was the foundation of the Society for the Protection of Ancient Buildings in 1877 by William Morris. *The Manifesto* of SPAB, drafted by Morris himself, provided a new definition for the works of art: “anything which can be looked on as artistic, picturesque, historical, antique, or substantial: any work over which educated artistic people would think it worthwhile to argue at all” (Morris, 1877). The philosophy expressed through the passionate appeal of *the Manifesto* is “coherent and logically defensible” (Earl, 1996: 42), but relevant to the context in which it originates. This context is not only a physical reference point in space, but also a distinct perception of time.

This brings to the critical discussion on the cultural differences in the understanding of time and space. The perception of time and space in the West and that in the East had significant influence on the evolution and advancement of their cultural responses to what is heritage? and how it is to be preserved and conserved? The culturally diverse notions of time and space imposed ethical and ideological differences in their approaches to conservation.

The Western attitude to conservation devotes more time to surviving historic structures -the relics- and emphasises upon the remaining evidence of the past. This belief identifies a strong distinction between the past and the present or future times, underpinning the significance of loss of what was; removing it from what is or what will be. Ruskin’s idea of the “golden stain of time” originated in this Western culture, and suggests an irreversibility of events in time leaving behind the traces or evidences of their “once upon a time...” fairy tale kind of existence.

Time is perceived as a linear progression - there is a beginning and a consequential end. An interesting analogy could be traced in Western classical music, wherein a piece begins, builds up through a body of notes into a crescendo, its glorious point in time, and finally ends. Christianity, a predominantly Western religion, places emphasis on the Last Judgement, which also suggests a unidirectional linear journey in time and space with a definite end stage. The more material aspects of conservation are not untouched by the dominance of this cultural specificity. The awareness of the irreversibility of time is apparent in the most controversial and equally significant concept of authenticity, which “in the West emphasises the temporal qualities of objects and events” (Menon, 1994: 39).

Contrary to this, the Indian worldview of cyclic time influences its own diverse cultural response, and provides a unifying concept of “*Eternal Becoming*” (Coomaraswamy, 1974). More than what was (the past), the emphasis is on what will be (the future), which is a consequence of what is (the present). Similar overtones can be experienced in Indian classical music, wherein the performer improvises on a *raga* (composition of notes), repeatedly coming back to the same point of origin, and thus follows an unending cyclic motion. Once the starting note is established, the composition can be developed and performed in more than one way with varying stages of crescendos; the mood of the music (and of course, the performer), depending upon the time and place of performance. This point of origin, established by the main performer, defines the time period for him or her and other musicians to identify the time-cycle within which they can improvise and return to the original reference point. This pattern maintains and controls the eternal recurrence of a particular *raga*.

The religious beliefs propounded by Hinduism, a way of life for the majority of Indians, preaches an eternal recurrence of events; an unending life-cycle which begins with the stage of creation, progresses on to the steady stage, finally to the stage of dissolution (bodily death), and back to the stage of creation or re-birth. This continuous cyclic process is a symbolic representation of the unending journey of the soul, the immortal Self. The pattern of eternal continuity of events imposes no segregation of the past from the present or the future. In fact, a simultaneous occurrence of the three time-references forms the essential inherent spirit of the Indian consciousness. This harmonious coexistence of time-experiences is expressed in the divine conceptualisation of the Hindu philosophy based upon the inseparable togetherness or unity of Brahma (the Creator), Vishnu (the Protector), and Shiva (the Destroyer). This understanding of the essence of the world-process, in the Indian context, *"places no critical temporal value on man-made objects but transfers the quality of authenticity to the site on which the object exists"* (Menon, 1994: 39).

These fundamental differences in perception of time and space provide reasons why Archaeology (a science of digging the past and studying the finds) and Museology (the next logical stage of embalming and preserving this past) were alien to the Indian context until the arrival of the British. Unlike the West, in Indian consciousness the past is not seen as history, but as inextricably interwoven with the present, to be continued into the future. It is not to be learnt or embalmed, but interpreted and incorporated creatively in everyday life. The past is a point of reference in history, in relation to which the growth patterns and attitudes of human societies of all times must evolve.

In light of these contradictory contextual perceptions and responses, the differing philosophies and practices of conservation seem justified and appropriate to their own contexts. The Western attitude, expressed a preoccupation with material authenticity, and preservation of historic fabric. However, in the Indian context, *authenticity* is understood as a unified concept of material and spiritual values that are regarded inseparable to all the aspects of creation and all the concerns of conservation. *"More than all else do I cherish at heart that love which makes me to live a limitless life in this world"* (Tagore, 1915), Kabir, a medieval saint, through his divine poetry highlights this inseparable unity of material and spiritual worlds.

Whilst the Western thinker professed to freeze the expression of perfect beauty by preserving works of art as Monuments, the Indian master builder continued to practice his age-old crafts traditions. He believed in continuity of the craft rather than eternity of the artefact. An object was born to age, and finally meet its death. More significant were the skills, the rituals, the formative imagination, the passion, and the devotion; all collectively responsible for creating that object, and imbuing it with meanings and values - its soul, the life. He himself, the creator, would disintegrate into the constituent elements of earth, water, fire, air and ether. The master craftsman knew this very well. Such would be the fate of the objects of his creation, bound to deteriorate in time. What was immortal was his *karman*, the collective creative act or process. This needed to be preserved in its entirety; not frozen in time and space, but evolved and handed down to those whose footsteps can only be heard.

Therefore, in the Indian context, authenticity is associated less with preserving historic monuments and their original fabric alone, and more with retaining the age-old traditions and practices which created these monuments in the first place. Original intentions are venerated more than original materials. Authenticity lies in the living cultural traditions, rather than the iconic monuments they produced.

The concept of authenticity is transferred from:

- the tangible fabric to the intangible content,
- the historic building to the historic ways of building, and
- the object of creation to the collective creative act - the process.

Once the obsession is transferred from the historicity of fabric to the perpetuity of content enshrined in the fabric, the modernist notion of authenticity deconstructs and redefines itself into a neo-traditional idea based upon the reversal of relationship between fabric and meaning - tangible and intangible. This alternative interpretation of a cultural view on an authentic object suggests a renewed significance of an equally authentic process. Authenticity is now a function of meaning (INTACH Charter, 2004), and these meanings are imbued in any form of expression through the art of making.



TAJ MAHAL.
Agra (India) 2008
Imagen: Valerie Magar Meurs

Jokilehto, in his seminal work tracing the history of architectural conservation, includes a discussion on the philosopher Martin Heidegger's view suggesting that a work of art becomes authentic through (this) creative process, and is unique in its material consistency as a work of art that makes truth happen in its being (Jokilehto, 1999: 214). Heidegger's suggestion underpins the imaginative practice of making as a crucial element that renders an object to become a work of art, truthful and meaningful.

In the context of our discussion, it can be arguably concluded that the neo-traditional approach to conservation does not advocate that authenticity must be preserved. Instead, it encourages the indigenous practices of creating authenticity through imitation, replication, rebuilding, reconstruction and restoration. The INTACH Charter (2004) states, "*The traditional knowledge systems and the cultural landscape, in which it exists, particularly if these are living, should define the authenticity of the heritage value to be conserved*".

The fundamental notion of authenticity, as it were, rooted in the European post-war nationalistic sentiment, appears to be losing its own original meaning through changing times and evolving cultures. Over these decades, particularly in the contemporary context, this idea has led to a variety of philosophical approaches to conservation, the uniqueness of each approach lying in the interpretation of its own local cultural distinctiveness.

Jokilehto (1999: 214) writes in support of this argument: "*It would thus not be feasible to impose on other cultures the concepts of historicity and relativity of values as evolved in the European context; theoretically, each cultural region would need to go through its own process and define relevant values*".

*

References

- Coomaraswamy, Ananda (1974) *The Dance of Shiva. Fourteen Indian Essays*. Munshiram Manoharlal, New Delhi.
- Earl, John (1996) *Building conservation philosophy*. College of Estate Management, Reading.
- Erder, Cevat (1986) *Our architectural heritage: from consciousness to conservation*. UNESCO, Paris.
- INTACH Charter (2004) *Charter for the conservation of unprotected architectural heritage and sites in India*. INTACH, New Delhi.
- Jokilehto, Jukka (1999) *A history of architectural conservation*. Butterworth-Heinemann, Oxford, England, Boston.
- Kain, Roger (1981) *Planning for conservation: an international perspective*. Mansell, London.
- Menon, A.G. Krishna (1994) "Rethinking the Venice Charter: the Indian experience". *South Asian Studies*, Vol. 10, pp. 37-47.
- Morris, William (1877) *The Manifesto*. The Society for the Protection of Ancient Buildings, London.
- Ruskin, John (1849) *The seven lamps of architecture*. Smith, Elder, and Co., London.
- Tagore, Rabindranath and Evelyn Underhill (Eds.). (1915). *Songs of Kabir*. Macmillan, New York.

Versión del texto
en ESPAÑOL

FIGURA DE BUDDHA
Museo Nacional,
Nueva Delhi (India), 2008
Imagen: Valerie Magar Meurs





Fundamentos teóricos de la conservación en la India

NAVIN PIPLANI

Director Principal

'Indian National Trust for Art and Cultural Heritage' (INTACH) Heritage Academy

Traducción: Mar Gaitan Salvatella y Valerie Magar Meurs

Resumen

Paul Philippot, en su excelente texto, comparte visiones críticas de la noción de autenticidad en el patrimonio cultural tal y como se entiende y aplica en el contexto occidental. Su artículo proporciona un breve trasfondo de los planteamientos filosóficos de la conservación y las especificidades ideológicas y culturales que fundamentan estos planteamientos. El siguiente artículo desarrolla ese sentido crítico de autenticidad y examina este concepto, más complejo y elusivo dentro del contexto indio. El artículo argumenta que la interpretación de la historia y la conservación del patrimonio están articulados por respuestas culturales en el tiempo y en el espacio y, por lo tanto, varían de una cultura a otra y dentro de una misma cultura.

Palabras clave: Autenticidad - tradición - cultura - sistemas de conocimiento - tiempo

Este artículo sobre Paul Philippot es inmensamente estimulante y provocador. Plantea varias cuestiones críticas así como complejidades que están en el centro de la conservación del patrimonio cultural. El artículo traza una breve historia de la conservación arquitectónica y de sus protagonistas clave, particularmente en Occidente, o más específicamente en el contexto europeo.

El autor de este artículo es un arquitecto-conservador que trabaja y enseña conservación en la India. Ha estudiado y enseñado en el programa de posgrado ofrecido por el Centro de Estudios de Conservación de la Universidad de York en el Reino Unido; y por tanto ha obtenido una visión más balanceada de los acercamientos para la conservación tanto de Occidente como de Oriente. El artículo retoma la discusión sobre la comprensión del tiempo y espacio, presentado por Paul Philippot, y lo extiende para incluir las respuestas culturales de la experiencia del tiempo y el espacio en la India. Examinará los modos en cómo diferentes percepciones de autenticidad han impactado en la filosofía y práctica de la conservación tanto en la India como en Europa (incluyendo el Reino Unido).

El enfoque Occidental de la conservación del patrimonio histórico está profundamente enraizado en las ideas escolásticas de la Ilustración, el Romanticismo y la pasión por las antigüedades del siglo XVIII. La creciente apreciación de la naturaleza y de los paisajes naturalistas dio como resultado un cambio al sentido de belleza en la Europa contemporánea. Paralelamente a este "*Resurgimiento Romántico*" (Kain, 1981), se desarrolló el interés hacia una estética pintoresca, particularmente en la campiña inglesa. Este aire pintoresco estaba destinado a destacar la calma y la tranquilidad de un extenso escenario y de vastos e irregulares paisajes. Ese estado de ánimo romántico y la emoción pintoresca redefinieron la idea de la belleza, al dotar a la naturaleza áspera y salvaje de una cierta calidad agradable.

Estas asociaciones sentimentales con la naturaleza, junto con la literatura, y los desarrollos sociales y académicos del siglo XIX contribuyeron significativamente, en un sentido amplio, a fertilizar el semillero de la conservación. Las reliquias de los periodos anteriores fueron entonces entendidas como documentos históricos para ser estudiados, grabados, preservados y legados como *"instructivos y venerables"* (Morris, 1877) a las futuras generaciones. Empapados con significados y valores, estos testigos de las civilizaciones pasadas fueron vistos como un recurso potencial para mantener la continuidad cultural.

Durante el Renacimiento italiano, la necesidad de preservar y el deseo de unir el pasado con el futuro encontraron un excelente lugar en la expresión de las artes decorativas, la arquitectura y la literatura. Durante los siguientes años esta necesidad urgente se transformó en firmes creencias, hacia principios del siglo XIX, cuando la necesidad de preservar estructuras históricas fue finalmente reivindicada para restaurarlos. Este enfoque adoptado por Sir Gilbert Scott (1811-1878) en Gran Bretaña y su contemporáneo Viollet-le-Duc (1814-1879) en Francia tuvo un gran éxito inicial, aunque controvertido. Con el fin de alcanzar la perfección al revivir las intenciones originales de la pureza arquitectónica en términos de estilos, practicaron una intensa restauración de las estructuras históricas, lo que provocó severas críticas. Viollet-le-Duc creía en la *"unidad de estilo"* (Erder, 1986: 131), y profesaba que la manera ideal de preservar un edificio era *"restaurarlo o completarlo con su estilo predominante- desde el punto de vista visual y estructural"* (Erder, 1986: 131). Desde el punto de vista ideológico, Scott hizo eco del pensamiento de su homólogo en Francia. Para él la pureza (de una estructura restaurada) únicamente podía ser conseguida si se regresaba a su estilo arquitectónico primigenio. Al trabajar principalmente en iglesias y edificios religiosos similares, restauró las expresiones originales de estilos gótico y tudor tardíos, eliminando los añadidos y sobreposiciones realizados a lo largo de los años.

En consecuencia, se creó una brecha temporal que afectó el estudio y la comprensión del proceso de la evolución cultural en la historia. Se prefería un resurgimiento completo, aunque a veces fuera con base en conjeturas, y éste se practicó de manera excesiva; esto suprimió el "cambio" como un aspecto esencial de la evolución.

En un intento de recuperar y reinstaurar lo que era percibido como perfección perdida, estos esfuerzos insensibles mutilaron la materia original. La pérdida consiguiente de evidencia histórica y la destrucción visible de monumentos en nombre de la restauración provocaron una severa reacción entre los académicos del siglo XIX. Ellos sugerían que la autenticidad estaba más asociada con la supervivencia de *"media pulgada"* (Ruskin, 1849: 195) de la última capa visible de la materia histórica embebida de *"la voz plena de la edad"* (Ruskin, 1849: 195). La restauración estilística de las décadas anteriores se refería entonces como un *"doble proceso de destrucción y añadidos"* (Morris, 1877).

Complementaria a este ataque crítico fue la fundación de la Sociedad para la Protección de Edificios Antiguos en 1877 por William Morris. El Manifiesto de SPAB, redactado por el mismo Morris, proporcionó una nueva definición para las obras de arte: *"cualquier cosa mirada como artística, pintoresca, histórica, antigua, o sustancial: cualquier obra que hiciera que personas educadas artísticamente pudieran pensar que vale la pena discutir"* (Morris, 1877). La filosofía expresada a través del llamado apasionado del Manifiesto es *"coherente y lógicamente justificable"* (Earl, 1996: 42), pero relevante en el contexto en que se originó. Este contexto no es solo un punto de referencia físico en el espacio, sino también una percepción específica del tiempo.

Esto trae una discusión crítica sobre las diferencias culturales en la comprensión del tiempo y del espacio. La percepción de tiempo y espacio en Occidente y Oriente han tenido una influencia significativa en la evolución y progreso de su respuesta cultural a ¿qué es patrimonio? y ¿cómo se debe preservar y conservar? Las nociones culturalmente diferentes de tiempo y espacio impusieron diferencias éticas e ideológicas en sus acercamientos a la conservación.



HAWA MAHAL O PALACIO DE LOS VIENTOS

Jaipur (India), 2008

Imagen: Valerie Magar Meurs.

La actitud occidental hacia la conservación dedica más tiempo a estructuras históricas supervivientes -las reliquias- y hace hincapié en la evidencia que queda del pasado. Esta creencia identifica una fuerte distinción entre el pasado, el presente y el tiempo futuro, apuntalando el significado de pérdida de lo que fue, removiéndolo de lo que es o de lo que será. La idea de Ruskin del “mancha dorada del tiempo” se originó en esta cultura Occidental, y sugiere un carácter irreversible de los eventos en el tiempo dejando atrás las huellas o evidencias de su “érase una vez...”, una existencia del tipo de un cuento de hadas.

El tiempo es percibido como una progresión lineal, hay un comienzo y un consiguiente final. Se podría trazar una analogía interesante en la música clásica occidental, en donde una pieza comienza, *crece* a través del cuerpo de las notas en crescendo, su punto más glorioso en el tiempo, y finalmente termina. El cristianismo, una religión predominantemente occidental,

hace hincapié en el Juicio Final, que también sugiere una travesía unidireccional y lineal en el tiempo y espacio con una etapa final definida. La mayoría de los aspectos materiales de la conservación no permanecen intactos por el predominio de esta especificidad cultural. La conciencia de la irreversibilidad del tiempo resulta aparente en el concepto más controvertido pero igualmente importante de autenticidad, que *"en Occidente hace hincapié en las cualidades temporales de objetos y eventos"* (Menon, 1994:39).

Contrario a esto, la cosmovisión india del tiempo cíclico influye en su propia respuesta cultural, y proporciona un concepto unificador de *"Eterno Devenir"* (Coomaraswamy, 1974). Más que lo que era (el pasado), el énfasis está en lo que será (el futuro), el cual es una consecuencia de lo que es (el presente). Connotaciones similares se pueden experimentar en la música clásica india, en donde el intérprete improvisa un *raga* (composición de notas), regresando de manera repetida siempre al mismo punto de origen, siguiendo así un movimiento cíclico interminable. Una vez que queda establecida la nota inicial, la composición se puede desarrollar y realizar de diferentes maneras y con diferentes etapas de crescendos; el estado de ánimo de la música (y por supuesto del intérprete) dependerá de la hora y del lugar de la ejecución. Este punto de origen, establecido por el intérprete principal, define el periodo de tiempo para que él o ella y otros músicos puedan improvisar y regresar al punto de referencia original. Este patrón mantiene y controla la recurrencia eterna *raga* determinada.

Las creencias religiosas propuestas por el Hinduismo, que es el modo de vida de la mayoría de los indios, predicán una eterna recurrencia de los acontecimientos; un ciclo de vida sin fin que comienza con la etapa de creación, continua con una fase estable, finalmente con una etapa de disolución (la muerte corporal), y de nuevo a la etapa de creación o renacimiento. Este proceso cíclico continuo es una representación simbólica del viaje interminable del alma, del Ser inmortal. El patrón de continuidad eterna de los eventos impone no separar de la forma pasada, del presente, o del futuro. De hecho, la coexistencia simultánea de los tres tiempos referenciales forma el espíritu inherente esencial de la conciencia India. Esta coexistencia armoniosa de las experiencias temporales se expresa en la conceptualización divina de la filosofía Hindú, basada en la inseparable unidad o unión de Brahma (el Creador), Vishnu (el Protector) y Shiva (el Destructor). Esta comprensión de la esencia del proceso del mundo, en el contexto indio, *"lugares sin valor crítico temporal en los objetos hechos por el hombre, pero transfiere la calidad de autenticidad al sitio en el que el objeto existe"* (Menon, 1994: 39).

Estas diferencias fundamentales en la percepción del tiempo y del espacio proporcionan los motivos por los cuales la arqueología (la ciencia de excavar el pasado y estudiar los hallazgos) y la museología (el siguiente paso lógico de embalsamar y preservar el pasado) fueron ajenos al contexto indio hasta la llegada de los británicos. A diferencia de Occidente, en la conciencia india el pasado no es percibido como historia, sino como algo inextricablemente entrelazado con el presente, que continuará en el futuro. No es algo que deba ser aprendido o embalsamado; debe ser interpretado e incorporado de manera creativa en la vida cotidiana. El pasado es un punto de referencia en la historia, en cuya relación los patrones de crecimiento y las actitudes de las sociedades humanas de todos los tiempos deben evolucionar.

A la luz de estas percepciones y respuestas contextuales contradictorias, las diferentes filosofías y prácticas de conservación parecen estar justificadas y apropiadas en sus propios contextos. La actitud occidental expresó una preocupación por la autenticidad material, y la

preservación de la materia histórica. Sin embargo, en el contexto de la India, la autenticidad se entiende como un concepto unificado de valores materiales y espirituales que son considerados como inseparables de todos los aspectos de la creación y de todo aquello concerniente a la conservación. *"Más que cualquier otra cosa, aprecio en mi corazón el amor que me hace vivir una vida ilimitada en este mundo"* (Tagore, 1915), Kabir, un santo medieval, subraya a través de su poesía divina la inseparable unidad de los mundos materiales y espirituales.

Mientras el pensador occidental profesaba congelar la expresión de la belleza perfecta al preservar las obras de arte como Monumentos, el maestro constructor de la India continuó practicando sus tradiciones artesanales milenarias. Creía en la continuidad del oficio más que en la eternidad del artefacto. Un objeto nació para envejecer y finalmente encontrar la muerte. Eran más importantes las habilidades, los rituales, la imaginación formativa, la pasión y la devoción; todos responsables colectivamente de la creación de ese objeto, e impregnándolo de significados y valores - su alma, la vida. Él mismo, el creador, se desintegraría en los elementos constitutivos de la tierra, agua, fuego, aire y éter. El maestro artesano sabía esto muy bien. Tal sería el destino de los objetos de su creación, obligados a deteriorarse con el tiempo. Lo que era inmortal era su *karman*, el acto o proceso creativo colectivo. Este debía ser preservado en su totalidad; no congelado en el tiempo y espacio, sino evolucionado y transmitiéndose a aquellos cuyos pasos apenas pueden escucharse.

Por lo tanto, en el contexto indio, la autenticidad se asocia menos con la preservación de monumentos históricos y su materia original, y más con la retención de las tradiciones y prácticas milenarias que crearon esos monumentos en un inicio. Las intenciones originales se veneran más que los materiales originales. La autenticidad radica en las tradiciones culturales vivas, en vez de estar en los monumentos emblemáticos que produjeron.

El concepto de autenticidad se transfiere desde:

- la *materia* tangible al contenido intangible,
- el *edificio* histórico a las maneras de construir históricas, y
- del *objeto* de creación para el acto creativo colectivo - el proceso.

Una vez que la obsesión se transfiere desde la historicidad de la materia a la perpetuidad del contenido consagrado en la materia, la noción modernista de autenticidad se deconstruye y redefine en una idea neo-tradicional basada en un cambio en la relación entre materia y significado – lo tangible y lo intangible. Esta interpretación alternativa de la visión cultural de un objeto auténtico sugiere un significado renovado del proceso igualmente auténtico. La autenticidad está ahora una función de significado (Carta INTACH, 2004), y estos significados están inmersos en cualquier forma de expresión a través del arte de la creación. Jokilehto, en su influyente obra que trazó la historia de la conservación arquitectónica, incluye una discusión sobre el punto de vista del filósofo Martin Heidegger, en la cual sugiere que una obra de arte *"se vuelve auténtica a través de (este) proceso creativo, y es única en su consistencia material como obra de arte, que permite que aparezca la verdad en su ser"* (Jokilehto, 1999: 214). La sugerencia de Heidegger sustenta la práctica imaginativa de *hacer* como un elemento fundamental que permite que un objeto se convierta en una obra de arte, veraz y significativa.

En el contexto de nuestra discusión, se puede sin duda concluir que el acercamiento neo-tradicional hacia la conservación no aboga que la autenticidad *deba* ser preservada. En lugar de ello, alienta las prácticas indígenas para que creen autenticidad a través de la imitación, la réplica, la reconstrucción y la restauración. La Carta INTACH (2004) manifiesta que “*los sistemas de conocimiento tradicionales y el paisaje cultural en el que existe, sobre todo si están “vivos”, deberían definir la autenticidad del valor del patrimonio a conservar*”.

DEIDADES
HINDUISTAS
DE VISNÚ, SHIVA
Y BRAHMA
Escultura de
esquisto negro.
Siglo X.
Región de Terai,
Bihar, India
Colección LACMA



La noción fundamental de autenticidad, arraigada en el sentimiento nacionalista de la posguerra europea, parece estar perdiendo su significado original a través de los nuevos tiempos y las culturas en evolución. Durante estas décadas, en particular en el contexto contemporáneo, esta idea ha dado lugar a una variedad de acercamientos filosóficos para la conservación; la singularidad de cada enfoque recae en la interpretación de su propia especificidad cultural local.

Jokilehto (1999: 214) escribe en apoyo de este argumento: “*Por lo tanto, no sería factible imponer a otras culturas los conceptos de historicidad y de relatividad de los valores, tal y como evolucionaron en el contexto europeo; teóricamente, cada región cultural tendría que atravesar su propio proceso y definir valores relevantes*”.

*

Referencias

Coomaraswamy, Ananda (1974) *The Dance of Shiva. Fourteen Indian Essays*. Munshiram Manoharlal, New Delhi.

Earl, John (1996) *Building conservation philosophy*. College of Estate Management, Reading.

Erder, Cevat (1986) *Our architectural heritage: from consciousness to conservation*. UNESCO, Paris.

INTACH Charter (2004) *Charter for the conservation of unprotected architectural heritage and sites in India*. INTACH, New Delhi.

Jokilehto, Jukka (1999) *A history of architectural conservation*. Butterworth-Heinemann, Oxford, England, Boston.

Kain, Roger (1981) *Planning for conservation: an international perspective*. Mansell, London.

Menon, A.G.Krishna (1994) Rethinking the Venice Charter: the Indian experience. *South Asian Studies*, Vol. 10, pp. 37-47.

Morris, William (1877) *The Manifesto*. The Society for the Protection of Ancient Buildings, London.

Ruskin, John (1849) *The seven lamps of architecture*. Smith, Elder, and Co., London.

Tagore, Rabindranath, and Evelyn Underhill (eds.). (1915). *Songs of Kabir*. Macmillan, New York.



ASCENSIÓN HERNÁNDEZ MARTÍNEZ



ASCENSIÓN HERNÁNDEZ MARTÍNEZ

Doctora en historia del arte, especialista en arquitectura contemporánea y teoría e historia de la restauración monumental. Entre sus principales líneas de investigación destaca la teoría e historia de la restauración monumental en España en el siglo XX. Ha desarrollado una larga trayectoria docente en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, del que es profesora titular desde el año 2000.

Portada interior: PALACIO DE LA REPÚBLICA, BERLÍN. Detalle. *Imagen: Colección particular*



A la búsqueda (imposible) del tiempo perdido...*

Reflexiones en torno a la “reconstrucción idéntica” definida por Paul Philippot

ASCENSIÓN HERNÁNDEZ MARTÍNEZ

Doctora en Historia del Arte

Profesora Titular del Departamento de Historia del Arte

Universidad de Zaragoza (España)

Abstract

One of the topics presented in the article by Philippot is the issue of monuments' reconstruction, a practice considered unacceptable by the Belgium historian given that time is not reversible, nor can restoration can remove the traces of history. Going deeper on this issue, we analyse the case of a contemporary reconstruction (the *Stadtschloss* of Berlin) which states all the possible contradictions and paradoxes that this practice involves nowadays within the framework of the theory of conservation and restoration of cultural properties.

Keywords: Restoration - reconstruction - Berlín - *Palast der Republik* - *Stadtschloss*

Resumen

Uno de los temas planteados en el artículo de Philippot es la cuestión de la reconstrucción de monumentos, una práctica que el historiador belga considera inaceptable, puesto que ni el tiempo es reversible, ni la restauración puede abolir las huellas de la historia. Profundizando en esta cuestión, analizamos el caso de una reconstrucción contemporánea (el *Stadtschloss* de Berlín), que plantea todas las contradicciones y paradojas que esta práctica supone en el ámbito de la teoría de la conservación y restauración de bienes culturales en la actualidad.

Palabras clave: Restauración - reconstrucción - Berlín - *Palast der Republik* - *Stadtschloss*

A la recherche du temps perdu...¹

Un texto como “*L’œuvre d’art, le temps et la restauration*” de Paul Philippot es lo suficientemente rico y sugerente como para plantear numerosas líneas de reflexión, tal y como evidencian los artículos que integran esta revista. Quizás por mi propia experiencia como investigadora y mi curiosidad por algunos temas polémicos en el ámbito de la restauración como son las reconstrucciones arquitectónicas (Hernández, 2007), me atrae sobremedida el planteamiento y los comentarios que un historiador tan refinado y sutil como Paul Philippot hace sobre lo que él denomina “reconstrucción idéntica”, “une forme de restauration qui prétend précisément l’abolir [l’intervalle entre la création et sa réception] pour restituer au passé une présence actuelle (...) qui entend rétablir l’état primitif de l’œuvre comme si le temps ne s’était pas écoulé”² (Philippot, 1995: 7), una práctica que él condena sin paliativos puesto que ni el tiempo es reversible, ni la restauración puede abolir las huellas de la historia.

¹ (A la búsqueda del tiempo perdido...). (Traducción de la autora)

² (una forma de restauración que pretende precisamente abolirlo [el intervalo entre la creación y su recepción] para restituir al pasado una presencia actual (...) que pretende restablecer el estado primitivo de la obra como si el tiempo no hubiera transcurrido). (Traducción de la autora)

Y sin embargo... *eppur si muove*, esto sucede. No es sólo que en un momento histórico determinado se hayan producido restauraciones en las que era no sólo admisible sino recomendable (de acuerdo con la mentalidad de la época), realizar esta abolición del paso del tiempo a través de una restauración que devolvía (o lo intentaba) el monumento a su fase original (nos referimos obviamente a la escuela violletiana en el siglo XIX, y a toda su secuela en el siglo XX), sino que ahora se constata por un lado en la praxis, la proliferación de reconstrucciones de diversos tipos en medio de muy diferentes circunstancias, pero también en la teoría, una vuelta al replanteamiento de cuestiones que parecían estar descartadas (en especial las relacionadas con los criterios de restauración establecidos a partir de la *Carta de Venecia*), reclamándose la legitimidad de estas actuaciones. Resulta significativo, al respecto, el artículo recientemente publicado por el arquitecto León Krier (Krier, 2014), en el que defendía *“la reconstrucción científica y evocadora de los monumentos del pasado”* (Krier, 2014: 50), citando casos como la restauración de la *Maison Carrée* de Nîmes o la reconstrucción de la *Liebfrauen Kirche* de Dresde. Respecto a estas intervenciones, Krier considera que

dan cuenta brillantemente de una nueva actitud, y ponen en evidencia las malas cirugías practicadas durante décadas sobre los edificios históricos en nombre de la ‘modernidad’ y la Carta de Venecia, basadas en principios como la negativa a devolver a los edificios históricos en ruinas su integridad técnica y material; la sacralización de las ruinas; la restauración de las ruinas en cuanto a ruinas; la construcción de costosos dispositivos de protección de las ruinas, a menudo deliberadamente discordantes con ellas; la proliferación de extraños centros de visitantes e interpretación; la recolección, catalogación y preservación compulsivas de millones de piezas y fragmentos ‘históricos’, sin una estrategia para completarlos, repararlos o recrearlos... Todas estas ‘falsificaciones ideológicas’ están perdiendo su legitimidad muy rápido (Krier, 2014: 52).

Una opinión sin duda polémica, que entra de lleno en un debate relacionado directamente con las intervenciones que Philippot denominó *“restauración idéntica”*.

No es el momento de poder abarcar toda la casuística que se plantea en torno a este tema, pero sí resulta de interés seleccionar algún caso actual de *“reconstrucción idéntica”* que sirva para ilustrar los derroteros que está cobrando esta situación, en concreto en Europa, y los peligros que -en nuestra opinión- conlleva una cancelación del pasado y de sus testimonios de este tipo. Una cuestión que por otro lado va contra una tendencia o una actitud consolidada en el ámbito de la conservación (o al menos en una parte importante de esta disciplina): la del respeto hacia las huellas del tiempo en los bienes culturales. Como bien decía Paul Philippot, el tiempo no es reversible y la historia no se puede cancelar.

De la misma manera que el individuo debe asumir sus vivencias y sus errores como una especie de mochila vital que le hace crecer como persona, la sociedad no puede eliminar alegremente las huellas físicas, emocionales o intelectuales del pasado, sin que esto no le pase algún tipo de precio. ¿A qué me refiero en concreto? A la utilización de la restauración monumental para cancelar determinados episodios de la historia, por ser considerados vergonzosos o dañinos. Este proceso, a veces evidente, otras veces subconsciente, me parece que es especialmente relevante en países con una historia traumatizada y violenta como Alemania. Y si nos fijamos en algunos episodios recientes en la historia de este país, quizás podamos aprender algo sobre lo que Philippot alertaba en su lúcido texto.

Lectura y relectura de la historia en Berlín

Dentro del país germano, su capital, Berlín, se presenta a nuestros ojos como un fascinante caso de estudio. Lleno de aristas y contradicciones, el proceso de transformación de la ciudad y de sus monumentos revela, por un lado, las dificultades de Alemania para asumir parte de su historia reciente; por otro, las tensiones políticas, sociales y culturales suscitadas a raíz de la reunificación y, sobre todo, la potencialidad del patrimonio para reconstruir la historia y construir una nueva imagen identitaria que responde más a decisiones políticas que a consensos sociales, como evidencia el debate en torno a la desaparición del *Palast der Republik* (Palacio de la República) y la reconstrucción del *Berliner Stadtschloss* (Castillo Real), que será el argumento central de mi reflexión.

En este contexto, Berlín es el ejemplo perfecto de una *ciudad-memoria*, según la definición del antropólogo Marc Augé: “la ciudad en la que se sitúan tanto los rastros de la gran historia colectiva como los millares de historias individuales” (Augé, 2008: 112). La capital alemana es una urbe estratificada históricamente³, con episodios de extraordinaria tensión y dolor (el nazismo, la Segunda Guerra Mundial, el comunismo), que conjuga de manera compleja memoria e historia. Una *ciudad-memoria* en la que cada habitante “tiene su propia relación con los monumentos que dan testimonio de una historia más profunda y colectiva” (Augé, 2008: 113). Como sostiene el arquitecto alemán Norbert Sachs:

Ma se c'è una città che veramente si è giocata la fortuna a dadi, questa è Berlino. È stata una grande giocatrice, ha perso molto, ma sta recuperando. I danni di guerra nel 1945 sono stati tali da far dubitare gli esperti dei contingenti alleati che potesse mai tornare a essere una città funzionante. Qualcuno aveva suggerito di lasciarla come una gigantesca rovina, un monumento alla sconfitta. Ci sono momenti in cui le forze che sottendono il corso degli eventi, o forse la stessa natura umana, emergono; forse che la storia ha dimostrato essere particolarmente contraddittorie. Nel corso del XX secolo Berlino si è trovata più di una volta al centro di queste forze. È stata l'espressione più eloquente del conflitto tra Est e Ovest: un mondo spaccato dalle sue guerre periferiche, rappresentato da una città divisa. Diversamente dalle foreste del Vietnam, le cicatrici in una città non si riparano attraverso un processo di ricrescita naturale. Forze costruttive e distruttive contribuiscono in ugual misura allo sviluppo di una città; entrambe fanno della Berlino di oggi un libro di testo sul XX secolo, nel quale è riportato ogni segno della storia. È un testo con molti sottintesi, più o meno nascosti. Tuttavia, a differenza dalla maggior parte delle città formate da stratificazioni multiple di significati, a Berlino questi brani si riferiscono a esperienze e memorie che molti dei suoi abitanti e visitatori hanno vissuto nell'arco della propria vita. (Sachs, 2011:4).⁴

³ Al respecto pueden encontrarse muchas opiniones como la de Emmanuele Terray, en su libro *Ombres berlinoises*, donde “hace el inventario de los diversos tipos de marcas históricas que se pueden discernir en ciertos lugares y ciertos monumentos de la antigua y nueva capital alemana: testimonios olvidados y sin objeto de un pasado aún reciente y sin embargo ya tan lejano (el monumento conmemorativo soviético de Treptow), cementerios, desde luego, pues los muertos son quienes hacen que la historia individual se junte con la historia de todos (una estela en memoria de los obreros muertos en 1848 en la Friedrichstrasse, las tumbas de Karl Liebknecht y de Rosa Luxemburgo en Friedrichsfelde, la tumba de Kleist, a orillas del pequeño lago de Wansee), diferentes edificios en los que, en los cortes geológicos, se agregan y se superponen sedimentaciones históricas de destino acelerado: la República de Weimar, el nazismo, el comunismo y luego lo ocurrido después de 1989” (Augé, 2008: 116).

⁴ (Si existe una ciudad que, verdaderamente, se ha jugado la fortuna a los dados, esta ha sido Berlín. Ha sido una gran jugadora, ha perdido mucho, pero se está recuperando. Los daños de guerra de 1945 fueron tales que hicieron dudar a los expertos del contingente aliado que la ciudad pudiera volver a funcionar. Alguno sugirió dejarla como

Por esta razón, Berlín es uno de los casos más interesantes para analizar la relación entre conservación, restauración, historia y memoria, ya que en las últimas seis décadas, entre 1945 y el presente, tras la reunificación realizada a partir de 1989, se ha acometido un significativo proceso de reescritura de la historia a través de la reconstrucción monumental, en el que la arquitectura cobra un extraordinario valor simbólico⁵, en la lucha del país con sus fantasmas del pasado (Jarosinski, 2002) y en la búsqueda de una nueva identidad común, que supere las diferencias entre Este y Oeste (Hallsall, 1996).

El paradigma más significativo de este proceso es el famoso *Palast der Republik*⁶, un edificio multifuncional, inaugurado en 1976 como sede del Parlamento de la República Democrática Alemana, de efímera vida, (apenas tres décadas), puesto que fue demolido entre 2006 y 2008, tras un intenso debate de 15 años en torno al uso y destino de esta infraestructura.



PALACIO DE LA REPÚBLICA (PALAST DER REPUBLIK), BERLÍN.

Postal contemporánea editada con motivo de la demolición del edificio 1976-2006.

Imagen: Colección particular

una gigantesca ruina, un monumento a la derrota. Existen momentos en los que emergen las fuerzas que sostienen el curso de los acontecimientos, o incluso la propia naturaleza humana; fuerzas que la historia ha demostrado son particularmente contradictorias. En el transcurso del siglo XX, Berlín se ha encontrado más de una vez en el centro de estas fuerzas. Ha sido la expresión más elocuente del conflicto entre Este y Oeste: un mundo dividido en dos por la guerra, representado en una ciudad partida. A diferencia de la selva vietnamita, las cicatrices en una ciudad no se reparan a través de un proceso de recrecimiento natural. Fuerzas constructivas y destructivas contribuyen de igual manera en el desarrollo de una ciudad; ambas hacen del Berlín actual el manual del siglo XX, en el cual ha quedado impreso cada signo de la historia. Un texto con muchos sobreentendidos, más o menos escondidos. A diferencia de la mayor parte de las ciudades formadas por una estratificación múltiple de significados, en Berlín estos pedazos se refieren todavía, a experiencias y memorias que muchos de sus habitantes y visitantes han vivido en el arco de su propia existencia). (Traducción de la autora).

⁵ Para algunos autores, el debate sobre las formas arquitectónicas es la traslación del conflicto acerca de la interpretación de la historia alemana (Hallsall, 1996: 103).

⁶ Hemos ido avanzando resultados de nuestras investigaciones en torno a la historia de este edificio en Hernández (2013) y Hernández (2014).

Construido entre 1973 y 1976, según proyecto de un colectivo de arquitectos dirigido por Heinz Graffunder y Karl Ernst Swora, el *Palast Der Republik* (también conocido como Palacio del Pueblo) se levantó en el lugar ocupado años atrás por el Castillo Real de Berlín de los Hohenzollern (*Stadtschloss Berlin* o *Schloss Berlin*) que daba nombre a la *Schlossplatz*, plaza del castillo, hasta 1950 cuando fue demolido por las autoridades de la República Democrática Alemana, y la plaza cambió su nombre para pasar a denominarse *Marx-Engels Platz*.

El Castillo Real era una construcción de notable valor histórico-artístico, un heterogéneo conjunto arquitectónico levantado y ampliado desde el siglo XV hasta el siglo XIX, cuyas formas respondían desde el gótico tardío hasta el historicismo decimonónico, con una decoración interior y un mobiliario, hoy tristemente perdidos, que ofrecían un testimonio completo de la historia de Prusia y del arte europeo. Ampliado y mejorado por los sucesivos príncipes Electores, su apariencia hasta la Segunda Guerra Mundial respondía a un majestuoso palacio barroco, que se convertiría con el tiempo en el símbolo de la casa real prusiana y que dominaba estratégicamente el centro de Berlín como elemento de conexión entre la parte oriental y occidental de la ciudad. Sin embargo, con el fin de la monarquía en 1919 perdió su función política y desde 1921 era utilizado como museo (*Kunstgewerbemuseum*).



CASTILLO REAL (STADTSCHLOSS), BERLÍN, ENTRE LOS AÑOS 20 O 30 DEL SIGLO XX.

Litografía publicada en *Berlin. Zwanzig der Reizvollsten unfichten (s/a)*.

Imagen: Colección particular.

Afectado por los bombardeos e incendios de la Segunda Guerra Mundial, no fue éste el motivo de su desaparición, sino por la iniciativa del político Walter Ulbricht, destacado político comunista y presidente de la República Democrática Alemana (RDA) desde 1960, personalidad que dictaminó su demolición, al considerar estos restos como el símbolo de un régimen feudal, militarista y monárquico. El 7 de diciembre de 1950, con la oposición de muchos berlineses (la mayor parte conservadores de museo, urbanistas, historiadores y arquitectos), el castillo fue volado, eliminado sin piedad, como sucedió con otros muchos símbolos de la historia prusiana.

Con la desaparición del palacio quedó expedita una enorme explanada en el centro de la ciudad, un gigantesco espacio público donde se realizarían paradas militares y reuniones políticas. No fue hasta 1973 cuando el vacío se ocupó en parte al comenzar las obras del nuevo *Palast Der Republik*, un edificio multifuncional inspirado en centros similares y contemporáneos abiertos en otras ciudades europeas como el Centro Pompidou (París, 1970-1977). Esta construcción de cinco plantas que contenía una sala para espectáculos con más de 5.000 puestos, un teatro, trece bares y restaurantes, incluida una famosa discoteca, y la Cámara de representantes del Pueblo, se convirtió en el mayor centro cultural de la historia alemana, recibiendo a lo largo de su existencia a 70 millones de visitantes en unos 21.000 actos culturales.

Sin duda se trataba de un edificio de alto valor simbólico, que respondía a la voluntad política del gobierno de la RDA para reconstruir y cambiar la historia de la capital alemana y que ponía en evidencia el “esplendor de los resultados” del socialismo, como subrayaba el presidente Erich Honecker con motivo de la inauguración del edificio el 23 de abril de 1976.

El Palacio de la República encuadra dignamente en el programa de reestructuración urbanística de nuestra capital, con su grandioso plan de construcción de viviendas. Esta obra testimonia de manera impresionante la potencia creadora de nuestra sociedad socialista, es testimonio de nuestra alta cultura socialista nacional, del sentido de nuestro trabajo al servicio del bienestar de las gentes. Con toda su diversidad de posibilidades, el Palacio de la República tiene en cuenta las siempre más elevadas exigencias culturales de los ciudadanos de la República Democrática Alemana.⁷

Su historia quedó marcada por el descubrimiento en 1990 de amianto contaminante en el ambiente del edificio, lo que obligó al cierre del mismo por motivos de seguridad (el amianto es un material altamente cancerígeno). Pero antes de su clausura en septiembre de 1990, el Palacio fue testigo de un acontecimiento histórico: el 23 de agosto los miembros del parlamento de la República Democrática Alemana votaron a favor de la unión con la República Federal, materializándose así la unión de las dos Alemanias.

Tras la caída del muro y alcanzada la reunificación, se empezó a discutir acerca del futuro uso de esta instalación y comenzaron a aparecer comentarios que iban más allá de los problemas técnicos o económicos que implicaba su conservación. La ideología teñía la mirada que algunos alemanes proyectaban sobre el edificio, puesto que lo veían como el símbolo de un régimen político y una ideología fracasada, del mismo modo que la ideología (socialista) había condenado al Castillo Real cuarenta años atrás. Como vemos la historia se repite.

⁷ Recogido en *Palast der Republik. Le Palais de la République. Palacio de la República* (publicación trilingüe realizada con motivo de la inauguración del edificio) (S/a, 1977: 17).

Se escucharon las primeras opiniones de que “*era el símbolo de un régimen injusto*”, “*una monstruosidad arquitectónica contaminada e irrecuperable*” (Ulrich, 2006: 65) decía Volker Hassemer, senador de la Unión Demócrata Cristiana, (CDU, Christlich Demokratische Union Deutschland). Este político de hecho pidió en abril de 1991 la demolición del edificio por considerarlo una construcción de segunda categoría representativa del “*viejo sistema*”, una idea que haría suya en marzo de 1993 el comité encargado de trasladar la capital de Bonn a Berlín, contra la resistencia de numerosos berlineses que ya a comienzos de 1994 habían recogido 60.000 firmas contra el proyecto de derribo.

Frente a la reconstrucción de la Frauenkirche de Dresde, presentada como un símbolo de la reunificación alemana, la destrucción del Palacio del Pueblo se convertía en un obstáculo al enfrentar la memoria de una parte de los *ossis*, los berlineses orientales opuestos mayoritariamente al derribo, con los *wessis*, berlineses occidentales a los que se añadirían algunos alemanes nostálgicos de la monarquía prusiana. A la vez, el debate tenía un calado más hondo puesto que cuestionaba de manera muy crítica la validez y la calidad de la arquitectura moderna posterior a 1945: ante el modelo de la ciudad del siglo XIX, considerado hermoso y equilibrado, se rechazaban las operaciones urbanísticas y arquitectónicas contemporáneas (en especial las de los años 1960 y 1970), por considerarlas casi una herida en el tejido de la ciudad que había que hacer desaparecer a toda costa.⁸ Lo cierto es que en Berlín, la voluntad de borrar las heridas producidas por la historia ha conducido casi a una sistemática reconstrucción en estilo con un claro rechazo a la arquitectura contemporánea (Martino, 2011: 39).

La reconstrucción del Stadtschloss: del facsímil a la parodia

La idea de reconstruir el Castillo Real no se había planteado, no obstante, antes de la reunificación, es más parecía algo absurdo según el historiador alemán Adrian von Buttlar, pero surgió en medio del intenso debate causado sobre qué hacer por una parte con el legado arquitectónico de la RDA y cómo reformar urbanísticamente el centro de la ciudad, convertida Berlín en la capital de la nueva Alemania unificada. En este contexto, en 1990 la oficina de urbanismo del Senado (*Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Umweltschutz*), bajo la dirección del arquitecto Hans Stimmann, comienza a trabajar sobre un plan director que proponía una “*reconstrucción crítica*” del centro de la ciudad. Al mismo tiempo, surgía la idea de recuperar la imagen del Berlín del siglo XIX, como una manera de superar las desgraciadas experiencias del siglo XX (imperialismo, militarismo, nazismo y comunismo) (Buttlar, 2010: 59).

Sin embargo la puesta en marcha de la reconstrucción del *Stadtschloss* se debe a la iniciativa particular de un empresario de Hamburgo, Wilhelm von Boddien, quien junto a un grupo de amigos y con el apoyo de la empresa Thyssen, presentó su visión del centro de Berlín, que incluía como propuesta fundamental la recuperación del histórico edificio. Esta idea era apoyada por numerosos intelectuales y políticos conservadores. En 1993, Boddien dio un extraordinario golpe de efecto, cubriendo el Palacio de la República con unas gigantescas lonas, un trompe-oel que representaba la fachada del histórico edificio: “*Una fabulosa ilusión óptica que impresionó a la opinión pública*” (Buttlar, 2010: 60). De hecho, como algo significativo del cambio operado en la ciudad tras este acontecimiento, en 1994 la antigua

⁸ Son muchos los estudiosos que sostienen esta interpretación (Buttlar, 2010; Colomb, 2007; Kuehn, 2009).

Marx-Engels Platz recuperó su nombre original y volvió a ser llamada *Schlossplatz*. Para Adrian von Buttlar la desaparición programada de la identidad del Palacio del Pueblo estaba bien avanzada (Buttlar, 2010: 61).

Mientras se procedía en los años siguientes (entre 1998-2001), a la descontaminación del Palacio de la República, el colectivo a favor de la reconstrucción del Castillo Real iba cobrando fuerza y ganando adeptos, sobre todo en el medio político alemán, pero también en el financiero (el *Deutsche Bank* se había sumado al proyecto). El año 2000 el canciller alemán Gerhard Schröder había apoyado la iniciativa, manifestando que el Palacio del Pueblo era tal monstruosidad que prefería ver el viejo castillo simplemente por su belleza.⁹ En este mismo año, las autoridades federales nombraron una comisión de expertos para tratar el asunto. Esta comisión, reunida el verano de 2002, recomendó construir un edificio de usos públicos y culturales, con un volumen similar al del castillo, integrando algunos vestigios de la construcción original. Finalmente, el 13 de noviembre de 2003 el *Bundestag* aprobó definitivamente la demolición del edificio levantado por la República Democrática Alemana, a pesar de las 80,000 firmas recogidas en contra de su derribo y de la importancia de sus valores (histórico, arquitectónico, estético y social), y su sustitución por uno nuevo que reproduciría en parte el desaparecido Castillo Real. El gobierno alemán aprobó sólo la réplica de las fachadas, que serían financiadas exclusivamente por medio de fondos privados, ya que el coste de la reproducción completa del edificio era tan elevada que la tarea resultaba inabordable. Conviene subrayar este aspecto: la reconstrucción del Castillo Real (reducido a sus tres fachadas barrocas y a la cúpula) respondió a una decisión política del parlamento alemán, responsable de aprobar una actuación en la que, contra toda lógica constructiva y estética, se construiría un edificio nuevo dotado de una fachada barroca fingida sin conexión alguna con el interior de la construcción, una operación similar a la sucedida en el Ayuntamiento de Varsovia años atrás (1997) (Gallego, 2007).

Uno de los argumentos esgrimidos por los partidarios de la reconstrucción¹⁰, es que había que devolver al centro de Berlín una construcción de cierta entidad (según una parte de la opinión profesional y pública alemana el Palacio de la República no alcanzaba esta categoría). Al respecto, el arquitecto Philip Johnson había sostenido con claridad:

I am in favor of the rebuilding of the Berliner Schloss because its reconstruction is so important for the new face of the city which will be so strongly dominated by the modern style. The historic interior of the Schloss are not determinate; it is the exterior form. Only [by reconstructing these facades] is it possible to restore the spatial effect of the relationship to Schinkel's Old Museum and his Friedrichswerder Church.¹¹

⁹ Opinión recogida en el folleto publicitario gratuito editado por la Fundación a favor de la reconstrucción del castillo (*The Berliner Schloss Post*, April 2006, Berlin (versión en inglés), p. 18).

¹⁰ Información completa sobre esta iniciativa se encuentra en Stadschloss Berlin Initiative, [<http://www.stadtschloss-berlin.de/englisch.html>] [Consultado el 3 de julio de 2012].

¹¹ Opinión recogida en el folleto publicitario gratuito editado por la Fundación a favor de la reconstrucción del castillo (*The Berliner Schloss Post*, April 2006, Berlin (versión en inglés), p. 18). (Estoy a favor de la reedificación del Palacio Real porque su reconstrucción es muy importante para la nueva imagen de la ciudad que estará dominada muy fuertemente por la arquitectura moderna. Los interiores históricos del Palacio no son determinantes; sí lo es su forma exterior. Solamente [a través de la reconstrucción de sus fachadas] es posible restaurar el efecto espacial de su relación con el histórico museo de Schinkel y la *Friedrichswerder Church*). (Traducción de la autora).

Wilhelm von Boddien, uno de los principales promotores del proyecto, subrayaba la necesidad de recomponer la imagen del centro de Berlín, recuperando para la ciudad un elemento clave en su identidad durante más de quinientos años:

Il Castello era l'unità di misura dell'architettura di Berlino, punto di partenza di un centro concepito con arte, che prima della guerra costituiva un ensemble di rango europeo. Con la demolizione del Castello l'intero centro della città manca di equilibrio. La demolizione del palazzo della Repubblica e la risistemazione dell'area del Castello offrono l'occasione unica di restituire alla città il luogo della sua identità. (Boddien, 1994: 80).¹²

El segundo argumento utilizado era el rechazo a la arquitectura actual. En uno de los ejemplares del periódico gratuito difundido por la asociación promotora de la reconstrucción del Castillo Real, se recogía la opinión del Profesor Joachim C. Fest, historiador, que entre otras razones expresaba lo siguiente: *"the idea of what modern architects would construct in this location scares me"*.¹³ Curiosamente encontramos de nuevo el rechazo y temor a la arquitectura contemporánea que ya hemos constatado en otros momentos y lugares en las tres últimas décadas, por ejemplo cuando se desestimó la posibilidad de rehacer el famoso teatro de ópera de *La Fenice* con formas contemporáneas (en este sentido se expresó el historiador italiano Bruno Zevi (Hernández, 2007: 44), o cuando se tomó la decisión de reconstruir el *Globe Theatre* de Shakespeare, en Londres, donde se optó por una réplica histórica argumentando que: *"Aquello que hemos construido [se refería a la arquitectura posterior a 1945] es tan feo, sin orden ni calidad, que la necesidad de aferrarse a cualquier fragmento del mundo pre-moderno se convierte en un imperativo"* (Hernández, 2007: 42).

La tercera razón planteada por la Fundación promotora de la reconstrucción es que con la misma se impulsaría la vida cultural del centro de Berlín, completando el proyecto en marcha de la isla de los museos. Para ello se crea el concepto del *Humboldt-Forum*¹⁴, que integraría tanto infraestructuras existentes (el conjunto de museos de etnología y arte dedicados a los pueblos primitivos situados actualmente en Dahlem), además de un centro multifuncional para actos culturales y científicos, la colección científica de la Universidad Humboldt, bibliotecas estatales y otros establecimientos relacionados con el ocio (restaurantes, tiendas, se menciona un hotel, etc.), para el que se convocó un concurso internacional el año 2008. Celebrado con escasa participación internacional y la ausencia de los grandes *archistars*, el concurso fue ganado por el arquitecto italiano Franco Stella con cierta polémica, no porque su proyecto fuera considerado el más interesante, sino porque era el que se adaptaba mejor a las bases establecidas.

¹² (El Castillo era la unidad de medida de la arquitectura de Berlín, el punto de partida de un centro concebido con arte, que antes de la guerra constituía un ejemplo a nivel europeo. Con la demolición del Castillo, todo el centro de la ciudad carece de equilibrio. La demolición del Palacio de la República y la reordenación del área ofrecen una ocasión única para restituir a la ciudad el lugar de su identidad). (Traducción de la autora).

¹³ Opinión recogida en el folleto publicitario gratuito editado por la Fundación a favor de la reconstrucción del castillo (*The Berliner Schloss Post*, abril 2006, Berlin (versión en inglés), p. 18). El texto original es más amplio: *"I'm in favor of the rebuilding of the Berliner Schloss because otherwise the center of Berlin would remain without an impressive central structure. In addition to numerous other reasons, the idea of what modern architects would construct in this location scares me"*. (Estoy a favor de la reconstrucción del Berliner Schloss porque de otro modo el centro de Berlín se quedaría sin una parte impresionante de la estructura central. Junto con otros varios motivos, la idea de que lo que los arquitectos modernos podrían construir en este lugar me aterra). (Traducción de la autora).

¹⁴ Sobre este proyecto pueden consultarse: Flier y Parzinger (2009) y Haubrich (2012).

En el medio profesional el proyecto de Stella ha sido calificado como excesivamente simple y “*estéticamente árido*”, un diseño en el que la fachada nueva realizada en hormigón, presenta una malla ortogonal inspirada en el racionalismo italiano (Redecke, 2010: 90) , que trata de evocar la loggia del *Altes Museum* de Schinkel (Kimmelman, 2008).



**PROYECTO PARA
EL HUMBOLDT FORUM
DEL ARQUITECTO
FRANCO STELLA**

Vista interior (*render*) del
patio con la reconstrucción
de parte de la fachada del
Castillo Real (2008).

Imagen publicada en
Humboldt-Forum Berlin.
Das Projekt. The Project (2009)

Las dudas y críticas planteadas por este concurso fueron muchas desde su inicio hasta su resolución.¹⁵ En primer lugar, por la incomprensible propuesta que se tomaba como punto de partida del proyecto: el divorcio entre el interior, una construcción contemporánea, y el exterior, un facsímil histórico del castillo desaparecido, inaceptable desde una mínima coherencia arquitectónica a pesar de la defensa de los miembros del jurado. Entre ellos se encontraba el arquitecto italiano Giorgio Grassi, quien consideraba que se podía sostener la reconstrucción de las fachadas por el valor único y singular del edificio como símbolo arquitectónico, si bien precisaba que el objetivo y el reto del proyecto arquitectónico era dar al edificio original un sentido más complejo y adecuado para el presente a través de la inserción de nuevas funciones, y añadía que la nueva construcción era “*Not a copy of the old construction, but an independent structure wich evokes the past with its outer form*”

¹⁵ De manera significativa algunos miembros del jurado llegaron a manifestar públicamente su insatisfacción ante la pobreza y escasa calidad de los resultados del mismo (Flier y Parzinger, 2009: 99). Por su parte, fueron también considerables las críticas entre expertos como el historiador francés Jean Louis Cohen, Profesor del Instituto de Artes de la Universidad de Nueva York y de la Universidad de La Sorbone de París, quien puso en evidencia las contradicciones de las bases del concurso; entre ellas el propio hecho de la selección de unas fases dentro de otras en el edificio reconstruido (la fachada renacentista que daba al río Spree es la única que no se reconstruye, frente a las otras tres barrocas cuya ‘clonación’ era obligada en el proyecto), actitud que manifestaba claramente un criterio estético (la preferencia de las formas barrocas frente a las renacentistas), la imposibilidad hablando en términos espaciales de introducir todas las funciones previstas para el Humboldt-Forum, sin olvidar que ni en las bases ni en los proyectos presentados se hacía alusión alguna a la destrucción del edificio, es decir, sin integrar en el nuevo proyecto toda la rica historia del edificio (Flier y Parzinger, 2009: 103).

(Flier y Parzinger, 2009: 99).¹⁶ Por su parte, el propio Franco Stella, comparando Venecia con Berlín, sostenía que si en la ciudad italiana no se permitiría levantar un edificio de arquitectura contemporánea, ¿por qué debía hacerse esto en Berlín? (Kimmelman, 2008). Dado que la capital alemana es una ciudad inconexa y deshilvanada, en su opinión, lo más importante es recuperar su historia porque *“la memoria es lo que distingue Europa de América”* (Kimmelman, 2008); sin duda un juicio controvertido que ha sido calificado directamente de ridículo por algunos críticos como el reputado Michel Kimmelman, del famoso diario norteamericano *The New York Times*. Kimmelman consideraba además como *“error garrafal”* la propuesta de reconstrucción que evidenciaba, en su opinión, una imperdonable determinación en olvidar la historia (Kimmelman, 2008).

Es más, para los expertos, el deseo de clonar el edificio convirtiéndolo en una pieza de memoria (no de arquitectura) tenía un profundo calado en el ámbito de la teoría de la restauración, ya que evidenciaba un cambio crucial en el concepto de autenticidad, puesto que lo que se defendía aquí no es la autenticidad de la materia, sino de la imagen. El arquitecto alemán Wilfried Kuehn, que participó en el concurso, sostenía que el nuevo castillo no sería un monumento histórico, sino (esto es lo relevante) la imagen de un monumento histórico, de tal manera que con este argumento se superaban -en su opinión- los conceptos de autenticidad histórica mantenidos desde comienzos del siglo XX, entre otros por Alois Riegl. Lo curioso es que este razonamiento pone de manifiesto una circunstancia singular: la reconstrucción del Castillo Real revela casi como ningún otro proyecto arquitectónico, el carácter mediático e hipermoderno de la arquitectura de nuestra época, en la que el interés se focaliza sobre todo en su capacidad mediática, en su potencia para generar imágenes.¹⁷

Kuehn utiliza el término *“desplazamiento de sentido”* en relación con el cambio de significado producido en relación a la conservación de la arquitectura histórica: de la materia al concepto (Kuehn, 2009: 12). Añadía que el histórico Castillo Real desaparecido se conocía en la actualidad solo por las fotografías históricas, por tanto la reconstrucción debía sujetarse a la lógica de la imagen. Para Kuehn, como para muchos otros arquitectos, el aura de la obra de arte descrita por Walter Benjamin ha sido derrotada por la réplica, que puede alcanzar el mismo significado que el original. Paradójicamente, como señala Adrian von Buttlar, historiador del arte y profesor del *Institut für Kunstwissenschaft und Historische Urbanistik* de la *Technical Universität* de Berlín y contrario al proyecto, está previsto que las fachadas sean realizadas de manera manual con materiales y técnicas tradicionales, como los originales, con lo que *“la ficción monumental”* se asegura *“la fidelidad histórica”* (Buttlar, 2010: 63).

¹⁶ (No una copia de la antigua construcción, sino una estructura independiente que evocaba el pasado a través de su forma exterior). (Traducción de la autora).

¹⁷ *“En réalité, le projet de reconstruction est absolument moderne: expression d’une société médiatique, il produit une architecture médiatique [...] Le château reconstruit sur la base d’images techniques servira lui aussi, avant tout, à produire de nouvelles images [...] Pourtant l’esprit de notre époque ne se manifeste nulle part aussi clairement que dans les projets de reconstruction; car nulle part l’architecture n’est plus moderne. Ce qui semble historique est, en réalité, hypermoderne. Un problème essentiel étant qu’une architecture ainsi focalisée sur son image médiatique produit rarement un urbanisme satisfaisant”* (Oswalt, 2010: 66-67). (En realidad, el proyecto de reconstrucción es absolutamente moderno: expresión de una sociedad mediática, produce una arquitectura mediática [...] El castillo reconstruido a partir de imágenes técnicas, servirá también, ante todo, a producir nuevas imágenes [...] Sin embargo el espíritu de nuestra época no se manifiesta en ningún lugar de manera tan clara como en los proyectos de reconstrucción; ya que en ningún sitio la arquitectura no es moderna. Lo que parece histórico es, en realidad, hipermoderno. Un problema esencial es que una arquitectura enfocada de este modo en su imagen mediática, rara vez produce un urbanismo satisfactorio). (Traducción de la autora).

Por su parte, el arquitecto Sebastian Redecke, en un artículo publicado en la revista *Casabella* en 2010, planteaba unas serias dudas al respecto:

Quale forza simbolica può ancora avere, per Berlino e per la Germania, il castello Hohenzollern, sessant'anni dopo la demolizione? Dal punto di vista della storia dell'architettura, l'interesse si limita alle facciate (...) Per questo, con il rifacimento del suo involucro, il castello è soltanto una seduzione dal passato, immagini nostralgiche di una forma che somiglia alle vedute a alle fotografie del centro storico di Berlino prima della guerra (Redecke, 2010: 86).¹⁸

y concluía:

A mio avviso, rimane determinante il punto centrale che ci troviamo di fronte oggi: la città è piena di segni della storia, li possiamo incontrare a ogni passo. Il castello di Berlino può essere urbanisticamente importante [...] ma, dal punto di vista storico, non ha alcun significato. I luoghi dell'identità tedesca sono altrove (Redecke, 2010: 90).¹⁹

Mientras el profesor inglés Robert Halsall, especialista en estudios culturales y comunicación, sostiene que, teniendo en cuenta el pasado alemán, reconstruir el Castillo Real inevitablemente es interpretado como el deseo de restaurar el pasado, con todos los aspectos negativos asociados al mismo (Halsall, 1996: 103). Un debate generalizado del que se hicieron eco numerosas revistas nacionales y extranjeras.



THE ART NEWSPAPER. Artículo publicado en el nº 206, october 2009, pág. 58.

¹⁸ ¿Qué fuerza simbólica puede tener todavía el castillo de los Hohenzollern, para Berlín y para Alemania, sesenta años después de su demolición? Desde el punto de vista de la historia de la arquitectura, el interés del castillo se limita a la fachada (...). Por esto, con la reconstrucción de su envoltura, el castillo es solo una seducción del pasado, una imagen nostálgica de una forma que se asemeja a las vistas y las fotografías del centro histórico de Berlín antes de la guerra). (Traducción de la autora).

¹⁹ (En mi opinión (...) la ciudad está llena de huellas de la historia, las podemos encontrar a cada paso. El castillo puede ser urbanísticamente importante (...) pero desde el punto de vista histórico, no tiene ningún significado. Los lugares de la identidad alemana están en otra parte). (Traducción de la autora).

Una última oportunidad para el *Palast der Republik*

Mientras tanto, retrocediendo en el tiempo, entre 2004 y 2005, una vez concluidas las labores de descontaminación del amianto en 2002, y al tiempo que se esperaba el comienzo de la demolición del edificio, el gobierno alemán permitió el uso provisional de esta infraestructura para actos culturales, lo que sirvió paradójicamente para mostrar su evidente utilidad, a pesar de carecer de muchos detalles que lo hacían más incómodo. Bajo la dirección de Amelie Deuffhard, comisaria artística del *Volkspalast*, un intenso programa de eventos culturales y artísticos desarrollados entre agosto y noviembre de 2005, el Palacio del Pueblo se convirtió en una especie de no-lugar que pretendía demostrar que había alternativas a la demolición.²⁰ Se convirtió en “*un símbolo del deseo de transformar las historias y las memorias conflictivas en experiencias y en identidades nuevas*” (Buttler, 2010: 52), como evidenciaba la inscripción *Zweifel* (duda), una monumental intervención artística en la fachada del edificio realizada por el artista finés Lars Ramberg en 2005.²¹

Hacia finales del 2005 se habían celebrado en él casi 900 eventos, muchos de ellos ligados a *performances* e intervenciones artísticas, con la participación de aproximadamente 600.000 personas, y esto tuvo un efecto añadido, ya que una nueva generación de berlineses hicieron suyo y defendieron este espacio. No eran sólo ciudadanos cuya memoria personal estaba ligada al palacio²², porque en él habían desarrollado parte de su vida o alemanes nostálgicos del comunismo, sino personas (en su mayor parte jóvenes entre 30 y 40 años) que rechazaban valorar el palacio desde una perspectiva ideológica. De hecho, menos condicionados que otros conciudadanos, eran capaces de ver elementos de interés donde una parte de la población tenía dificultades en analizar algo positivo. En ellos había también un rechazo contra la censura histórica dominante en ciertos sectores que condenaba a priori la arquitectura de los años 60 y 70. No estaban solos, junto con colectivos de artistas, arquitectos extranjeros como Rem Koolhaas apoyaron la iniciativa de revitalizar el edificio existente en vez de demolerlo (Krauthausen, 2004). Según el arquitecto holandés:

actualmente predomina una visión muy dogmática de la ciudad de Berlín, una visión que intenta borrar las huellas de la guerra fría. La demolición del Palacio de la República es una forma de venganza contra la demolición del Castillo Real por parte de los comunistas. Y, de la misma manera, es un crimen no salvar el Palacio. Pero quererlo reconstruir de manera idéntica es tan absurdo como querer reconstruir el Castillo (Ruyter, 2006: 23)

²⁰ Amelie Deuffhard manifestaba: “*Un visitante desprevenido no sabría decir si se encuentra delante de una ruina del pasado o del almacén de algo nuevo. En términos artísticos, es un limbo extremadamente productivo*” (Krauthausen, 2004: 29).

²¹ La instalación consistía en unas gigantescas letras de aluminio y neón que reproducían la palabra *Zweifel* (duda), con las que el artista quería aludir a los procesos de construcción de la identidad en la nueva Alemania surgida tras la reunificación, y a los debates políticos y sociales surgidos a lo largo de este proceso, de los que es un buen ejemplo la misma discusión sobre el destino de este edificio. Sobre este proyecto artístico puede consultarse la página web del artista: [<http://www.larsramberg.de/1/viewentry/3890>] [Consultado el 12 de septiembre de 2012].

²² Al respecto el crítico Michael Kimmelman considera que el Palacio de la República pertenecía a la memoria viva de muchos berlineses, a los que simplemente se les rompió el corazón (en palabras del propio Kimmelman) con su desaparición (Kimmelman, 2008).

Por su parte, Nicholas Ourossoff, otro prestigioso crítico norteamericano del diario *The New York Times*, reconocía en un artículo publicado el año 2006, una vez que el edificio fue condenado, que *"The more quickly you shed your prejudices, the better the building looks as a work of architecture"* (Ourossoff, 2006)²³, a pesar de que reconocía que la proximidad cronológica no permitía a muchos alemanes juzgarlo racionalmente. Para Ourossoff, incluso reducido a esqueleto, esta construcción presentaba un enorme potencial (Ourossoff, 2006)²⁴, que sólo una población más joven y tolerante con las contradicciones de su pasado reciente y deseosa de hacer las paces con su propia historia, podía comprender. Ourossoff sostenía que los edificios cargados de valores simbólicos y emocionales eran, a menudo, los más necesitados de protección y los que planteaban las cuestiones más interesantes a cerca de la forma y continuidad de la historia de la arquitectura. El crítico norteamericano concluía su artículo preguntándose: *"How many sites present as rich an opportunity to investigate how a society can move forward without cutting itself off from the most sensitive parts of its history?"* (Ourossoff, 2006).²⁵

Además, Adrian von Buttlar, sostiene que la defenestración del Palacio del Pueblo venía de atrás, puesto que desde 1989, un sector de la prensa hostil al edificio por considerarlo un símbolo de la gloria de la RDA, se mofaba abiertamente del mismo, de su función y de su significado (Buttlar, 2010). Frente a esta posición, el historiador alemán subraya su valía como uno de los más grandes e interesantes edificios multifuncionales del siglo XX, más extenso y complejo que el Pompidou con el que se le suele comparar. Tecnológicamente era innovador por sus estructuras móviles que permitían desmontar techos y muros de algunas zonas para celebrar cenas y recepciones oficiales, pero sobre todo para Buttlar es de destacar el acierto al integrar la representación del pueblo (la Cámara de los Diputados, *Volskammer*, que paradójicamente es la única parte que se ha conservado para ser vuelta a montar en otro lugar), con otras actividades sociales y culturales, es decir funciones gubernamentales y de representación política con otras públicas, una idea que se remonta a proyectos de inspiración socialista de los años 20 y 30 del siglo pasado. La propia fachada de vidrio transparente, que para algunos expertos "rememoraba la arquitectura de cristal expresionista de preguerra" (Martínez, 2008: 33), se consideraba una especie de símbolo de la transparencia de la democracia de la RDA. En este sentido, Buttlar considera el *Palast der Republik* como *"un documento único de la historia cultural alemana. Era una de las raras versiones monumentales de la Volkshaus, esta Casa del Pueblo fruto de una mezcla entre las visiones del siglo XIX y los prototipos modernos de los primeros años del XX"* (Buttlar 2010: 55).

²³ (Cuanto más rápido te desprendes de tus prejuicios, más interesante te parece el edificio como obra arquitectónica). (Traducción de la autora).

²⁴ "Divided into three distinct areas, with the parliament and concert halls flanking the main lobby, the interior has been reduced to a grid of rusting steel beams. Even so, many of these areas retain some of their original character. To New Yorkers, the lobby's grand staircase, surrounded by rows of balconies, may conjure the grand hall of the Metropolitan Museum of Art. And here and there, you can still get a feel for the lustrous light that filtered through the bronzed windows into the rows of corridors that wrap around the building. Embedded within their steel frame, the three adjoining spaces evoke an immense hive buzzing with urban activity." (dividido en tres áreas distintas, con el parlamento y las salas de concierto flanqueando la entrada principal, el interior se ha reducido a una red de vigas de acero corroidas. Aún así, muchas de estas áreas retienen algo de su carácter original. Para los neoyorquinos, la escalera monumental de la entrada, rodeada por hileras de balcones, puede aludir al gran salón del Museo Metropolitano de Arte. Y aquí y allá, aún se puede sentir la luz lustrosa que se filtraba a través de las ventadas color bronce en las hileras de corredores que envuelven al edificio. Insertadas en su marco de acero, los tres espacios adyacentes evocan un inmenso panal vibrante de vida urbana). (Traducción de la autora).

²⁵ (¿Cuántos lugares ofrecen una oportunidad tan rica para investigar cómo una sociedad puede avanzar sin eliminar las partes más sensibles de su historia?). (Traducción de la autora).

Sin duda, admite Buttlar, el edificio se alejaba estéticamente de las construcciones históricas circundantes como el *Altes Museum* o la Catedral, pero sus formas apelaban a otro tipo de arquitectura, a referentes como el edificio de la *Bauhaus* en Dessau construido por Walter Gropius, y permitía la afirmación de la identidad arquitectónica de los berlineses del Este frente a las construcciones occidentales. Por otro lado, el palacio establecía una relación armoniosa con las construcciones de los 60 y 70 en su entorno, constituyendo la pieza clave de un barrio oficial donde se levantaba el edificio del *Staatsratsgebäude*, Consejo de Estado, cuartel general del presidente Honecker construido en 1964, conservado porque en su fachada se integró el portal norte del antiguo Castillo Real (por una razón simbólica, desde aquí Karl Liebknecht proclamó en 1918 la república socialista que acabaría conduciendo a la República de Weimar), y sobre el lado oeste de la plaza se levantaba una anodina construcción, el *Ministerium für Auswärtige Angelegenheiten*, Ministerio de Asuntos Exteriores construido en 1966 y demolido en 1995 (Haubrich, 2006: 195) para dejar espacio a la reconstrucción de la celebre *Bauakademie* de Schinkel. Un conjunto destinado a hacer olvidar, según Buttlar, el Castillo Real, centro del poder en Berlín durante casi 500 años.

Respecto al entorno urbanístico, desde el interior del Palacio del Pueblo a través del muro cortina de vidrio dorado se podían observar dos imponentes espacios públicos: la *Alexanderplatz* y la *Marx-Engels Platz*. Y a su vez, visto el edificio desde la base de la desorbitada torre de la televisión en *Alexanderplatz*, su fachada de cristal reflectante constituía un sereno telón de fondo, según algunos críticos, al vacío de la *Marx-Engels Platz* (Ourosoff, 2006).

Todas las protestas fueron en vano. El gobierno alemán, en opinión de muchos expertos, nunca consideró seriamente la conservación del Palacio del Pueblo, llamado despectivamente *Erichs Lampenladen* (el almacén de las lámparas de Erich [se referían al presidente Honecker]). De hecho no se invitó a arquitectos ni a ningún otro tipo de profesional a debatir seriamente sobre el futuro del palacio (en cambio sí se formó una comisión para tratar la reconstrucción del Castillo Real). El 19 de enero de 2006, a pesar de las protestas de una parte importante de berlineses y de los partidos de izquierda y verde, el *Bundestag* confirmaba la demolición inmediata del Palacio, una pieza clave en la arquitectura de los 70, ligado estrechamente a la historia alemana que sin duda debería haberse conservado. Como afirmaba el crítico americano Nicholas Ourosoff: *"In this regard, the government's support for a kitschy castle should be viewed as the worst kind of architectural crime: and act of cultural parricide that rules out the possibility of redemption"* (Ourosoff, 2006).²⁶

²⁶ (En este sentido, el apoyo gubernamental a favor de un castillo kistch debe ser considerado como el peor crimen arquitectónico: un acto de parricidio cultural que excluye cualquier posibilidad de redención). (Traducción de la autora).

DEMOLICIÓN DEL
PALACIO DE LA
REPÚBLICA
Julio de 2006
Imagen de la autora



La demolición de este edificio de gran interés histórico y arquitectónico que, incluso en su frágil situación (casi reducido a su estructura tras la imperativa eliminación del amianto), cumplía una función cultural muy activa y que tenía gran trascendencia para la memoria colectiva de la ciudad, nos lleva a plantearnos algunas preguntas: ¿por qué no se consideró como una opción la restauración del edificio, en vez de optar tan decididamente por su derribo? Y, más importante y polémica, ¿qué hubiera sucedido con este edificio si hubiera estado localizado en la República Federal Alemana y, por tanto, limpio de esa carga ideológica tan determinante? Por otro lado, es recurrente la duda respecto a qué puede aportar a la construcción de la identidad nacional de la Alemania reunificada, la imagen de un castillo real prusiano (Colomb, 2007: 34). Preguntas que quedan hoy sin respuesta, pero que ponen en evidencia la complejidad de este hecho, la trascendencia de la desaparición de un edificio como éste y la polémica de su sustitución por un clon simplificado, que resulta ser la parodia de una compleja construcción histórica.



VIÑETA PUBLICADA EN
EL DIARIO BERLINÉS *DER*
TAGESSPIEGEL

"Típico urbanismo del siglo XXI"
(palabras de la Señora).

El título del libro sostenido por
el hombre es "Ninguna historia
de la arquitectura". 6 julio 2002.

Viñeta reproducida en el libro
Die Berliner Schlossplatzdebatte:
im Spiegel der Presse
(Hennet, 2005).

La “reconstrucción idéntica”: ¿restauración ‘nostálgica’ para una época retro?

La reconstrucción del Castillo Real conduce a una inevitable y pertinente reflexión acerca de los límites de la restauración en la praxis contemporánea. Asumida la condena a las reconstrucciones desde la *Carta de Venecia* (1964), sorprende la reacción actual en defensa de este tipo de actuaciones, cuando lo que debería plantearse es si una operación de este tipo es admisible (en general) al menos en el ámbito de la cultura occidental, porque para otras culturas ya sabemos que ciertamente es aceptable.²⁷ También cabría otro tipo de análisis de orden estético: ¿por qué resulta más interesante una fachada barroca que un edificio de arquitectura contemporánea? ¿qué hay tras esta actitud *reviva!*? Éstas son preguntas que es necesario plantear para valorar correctamente estos casos, porque de hecho no se trata de una respuesta unitaria, otras maneras de actuar eran posibles.

En el caso del Palacio de la República se podía haber rehabilitado y conservado el edificio, también se podía haber optado, si se consideraba inevitable su demolición, por apostar por la arquitectura contemporánea, completando una secuencia histórica, la actual, que ahora está representada por un facsímil caricaturizado, porque el proyecto de reconstrucción de réplica solo tiene la fachada y el interior será un edificio nuevo, divorciado del exterior pretendidamente histórico, una propuesta que resulta imposible de asumir como arquitectura representativa del siglo XXI. Pero es evidente que, al menos para un sector de la sociedad alemana (y europea, por extensión), la originalidad arquitectónica no es un valor en alza y las reconstrucciones son mucho más meritorias. Por otro lado, hay que tener en cuenta que, según algunos expertos, en Alemania la restauración como disciplina no tiene el impacto ni el desarrollo que ha observado en otros países como Italia, lo cual tiene a su vez efectos concretos en la conservación del patrimonio monumental.²⁸

Otros ejemplos en Alemania como la reconstrucción del Palacio *Thurn und Taxis* en Frankfurt, las obras en marcha del Palacio de Potsdam²⁹, y el proyecto de reconstrucción

²⁷ Sobre esta cuestión es de lectura obligada el lúcido ensayo *Humilde condición. El patrimonio cultural y la conservación de su autenticidad*, de la historiadora M.ª Pilar García Cuetos (2009).

²⁸ Esta es la opinión sostenida por el arquitecto Gianluigi di Martino quien afirma: “*Nel caso specifico della Germania, nazione in cui il restauro come disciplina universitaria non ha forse lo stesso impatto e articolazione di autonomia disciplinare che ha in Italia, sono proprio gli architetti incaricati dalle amministrazioni o vincitori di concorsi internazionali che, a partire dall'immediato dopoguerra, hanno trovato soluzioni sia architettoniche che urbanistiche che, prescindendo da atteggiamenti dottrinari propri delle teorie del restauro, hanno prodotto risultati talvolta condivisibili, altre volte da giustificare in funzione della eccezionalità degli interventi stessi. Basta citare, ad esempio l'edificio del Consiglio di Stato (Staatstrassegebäude, 1962-1964) nella cui facciata è stato inserito il portale settecentesco trasferito dallo Stadtschloss*” (Martino, 2011: 39). (En el caso específico de Alemania, nación en donde la restauración como disciplina universitaria posiblemente no tiene el mismo impacto y articulación de disciplina autónoma como en Italia, son los arquitectos encargados de la administración o aquellos que ganaron concursos internacionales quienes, inmediatamente después de la guerra, encontraron soluciones arquitectónicas o urbanísticas que, prescindiendo de acercamientos doctrinarios propios de la teoría de la restauración, produjeron resultados a veces compartibles, y que otras veces se deben justificar en función de la excepcionalidad de las mismas intervenciones. Basta citar como ejemplo el edificio del Consejo de Estado (Staatstrassegebäude, 1962-1964), en cuya fachada se insirió el portal del siglo XVIII transferido del Stadtschloss). (Traducción de la autora).

²⁹ El Stadtschloss de Potsdam era un palacio barroco, con una extraordinaria decoración rococó en su interior, dañado por los bombardeos de 1945 y demolido por el gobierno de la República Democrática Alemana en 1960. De las ruinas se conservaron algunas piezas originales (columnas, pilastras, esculturas y motivos ornamentales), que está previsto reutilizar en la reconstrucción. En 2001, y gracias a la donación del famoso presentador de la televisión germana Günther Jauch, se reconstruyó una famosa parte del palacio: el Portal de la Fortuna, como estímulo para una reconstrucción completa del conjunto. Sin embargo, los diputados del parlamento regional de Brandeburgo propusieron “*una ricostruzione moderna nella cubatura storica adeguata alle esigenze di un parlamento moderno*” (Bartetzko, 2009: 6) (una reconstrucción moderna del

para la Academia de la Arquitectura de Schinkel en Berlín, ponen de manifiesto cómo en el campo de la arquitectura: "...proprio nel campo dell'architettura [...] stiamo vivendo il fallimento dell'originale e la vittoria della riproducibilità. E il numero delle ricostruzioni continua a crescere" (Bartetzko 2009: 7)³⁰; más aún, revelan cómo los originales están a disposición del usuario, que los modifica según sus necesidades. Son copias, pero no fieles, inexactas, como afirma Dieter Bartetzko, el reputado crítico de arquitectura del diario *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, para quien "Si impone la riproduzione, ma non quella esatta, bensì quella imprecisa e anche un po' rozza. L'originale è a disposizione di chi, a seconda del bisogno, sceglie di accorciare, ingrandire o fare a pezzi" (Bartetzko, 2009: 7).³¹

Por otro lado, la polémica en torno a las reconstrucciones se produce no sólo en relación con la herencia de los conflictos bélicos, sino en el seno de una profunda controversia desarrollada desde hace tres décadas en la cultura arquitectónica contemporánea a partir de la proliferación de réplicas de icónicos edificios desaparecidos como la del Pabellón de Mies van der Rohe en Barcelona (1986).³² Una discusión que ha enfrentado a profesionales (historiadores y arquitectos) en torno al controvertido tema de la autenticidad, un concepto del que resulta imposible hoy sostener una interpretación única (García, 2009).

Además de la encendida defensa de la réplica arquitectónica realizada por el arquitecto Paolo Marconi (2005) en Italia, en España algunos arquitectos actuales han reivindicado el derecho a la copia como medio legítimo de apropiación de la arquitectura histórica. El famoso arquitecto Ignasi de Solà-Morales, uno de los responsables de la reconstrucción del Pabellón Alemán de Barcelona y director de las obras de reconstrucción del Liceo, manifestaba en 1999: "La cultura del pasado ha de estar al servicio del presente".³³ Otro arquitecto catalán, Antoni González, Director del Servicio de Patrimonio Arquitectónico de la Diputación de Barcelona entre 1981 y 2013, apuntaba las diferencias entre falso arquitectónico y falso histórico, señalando cómo la autenticidad arquitectónica puede justificar y exigir la reconstrucción de partes o edificios desaparecidos.

volumen histórico adecuado a la necesidad de un parlamento moderno). (Traducción de la autora). No obstante, la donación de 20 millones de euros realizada por Hasso Plattner, un empresario rey de la informática, ha reconducido el proyecto puesto que como condición Plattner exigió que se reprodujesen mimeticamente las fachadas y la famosa caja de escalera. Es decir, como en el Castillo Real de Berlín, se levantará un facsímil al exterior con un interior moderno adaptado a su función parlamentaria, un nuevo uso que puede incluso condicionar el diseño de la copia, que deberá ser adaptada en sus dimensiones, lo que puede dar lugar a deformaciones insospechadas: "Infatti si prevede, a causa dell'enorme necessità di spazi a uso parlamentare, di gonfiare il cosiddetto corps de logis e le ali longitudinali verso il cortile interno. Quella che sulla carta o sullo schermo di un computer può sembrare una variazione poco influente, si può trasformare nella realtà in una deformazione deturpante" (Bartetzko, 2009: 7). (De hecho se prevé, a causa de la enorme necesidad de espacio para el uso parlamentario, ampliar el mencionado cuerpo principal y las alas longitudinales hacia el patio interno. Eso que sobre el papel o en la pantalla de la computadora puede parecer una variación poco importante, se puede transformar en la realidad en una deformación distorsionante). (Traducción de la autora).

³⁰ (se está viviendo el fracaso del original y la victoria de la reproductibilidad. Y el número de reconstrucciones continúa aumentando). (Traducción de la autora).

³¹ (Se impone la reproducción, pero no una reproducción exacta, sino más bien imprecisa e incluso un poco tosca. El original está a disposición de quien, según las necesidades, elige acortar, agrandar o hacer pedazos). (Traducción de la autora).

³² Hemos estudiado este caso en Hernández (2007: 97-118).

³³ Entrevista a Ignasi de Solà-Morales publicada en el suplemento *ABC Cultural* (2 octubre 1999: 49).

Es obvio que para este grupo de profesionales la reconstrucción está más que justificada; el mismo Antoni González se expresaba en este sentido respecto al Pabellón de Mies:

Y qué decir del Pabellón de Alemania de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, derruido en 1930 y reconstruido entre 1981-1986. Si su ubicación y materialidad actuales responden con fidelidad al proyecto de Mies van der Rohe y la fábrica recuperada ha heredado la significación cultural que tuvo la primitiva, ¿quién va a dudar de su autenticidad? (González, 1996: 19), opinión que consagraba el proceso de suplantación del original por parte de la copia.

Estas ideas se han extendido produciendo un acalorado debate en el que se han pronunciado numerosos y relevantes historiadores, críticos y arquitectos (entre ellos el mismo Philippot) que rechazan las copias arquitectónicas por considerar irreversible la historia e imposible la recuperación material exacta de los monumentos y de su aura, un término que algunos conciben como esa estrecha relación de la obra con el contexto cultural que le dio origen y sentido. Sobre este asunto, y frente a la autenticidad arquitectónica esgrimida por González, otros arquitectos, como Giovanni Carbonara (1994), director hasta hace poco tiempo de la *Scuola di Specializzazione di Restauro dei Monumenti* de la Universidad de Roma La Sapienza, o el famoso arquitecto y crítico italiano Renato De Fusco (1994), defienden -en la línea del pensamiento de Paul Philippot- la autenticidad histórica entendida como la suma de etapas históricas de la obra: la obra en su momento original, la estratificación histórica (el proceso que ha vivido y por el que llega hasta nosotros) y la historicidad actual (nuestro gusto y nuestros conocimientos que condicionan una particular mirada sobre ella). De acuerdo con estas ideas, y tal y como expresaba Paul Philippot en su artículo, la copia o la reconstrucción resultan inaceptables en tanto que es imposible reescribir la historia, anulando algunos de sus episodios dramáticos, porque este proceso empobrecería la obra, falseando la complejidad y la verdad histórica de la misma. Y en este sentido, la propuesta de reconstrucción del Castillo Real de Berlín, símbolo y síntoma de una creciente tendencia en la restauración contemporánea, se aproxima más a la caricatura, que al facsímil.

*

* Este artículo se ha realizado en el marco del proyecto I + D + i "Restauración monumental y desarrollismo en España 1959 - 1975", ref. HAR 2011 - 23918, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. Dirección General de Investigación Científica y Técnica.

Referencias

S/a. (1977) *Palast der Republik. Le Palais de la République. Palacio de la República* (publicación trilingüe realizada con motivo de la inauguración del edificio). Verlag Zeit im Bild, Berlín.

S/a (1999) Entrevista a Ignasi de Solà-Morales, *Suplemento ABC Cultural*, 2 de octubre de 1999, p.49

Augé, Marc (2008) *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*. Gedisa editorial, Barcelona.

Bartetzko, Dieter (2009) Chi imita la storia deve esserle fedele. È sempre più di moda la ricostruzione in stile. L'ultima è quella dello StadtSchloss di Potsdam come sede del Parlamento di Brandeburgo. *Il magazine dell'architettura*. Numero 19, anno 3, aprile, pp. 6-7.

Boddien, Wilhelm von (1994) Il castello: dov'era, com'era. *Lotus International*, Numero 80, pp. 80-81.

Buttlar, Adrian von (2010) À Berlin, un château contre un palais. *Criticat*, Numéro 5, pp. 50-63.

Carbonara, Giovanni (1994) Autenticità e patrimonio monumentale. Riflessioni sul saggio di R. Lemaire. *Restauro. Quaderni di restauro di monumenti e di urbanistica dei centri antichi*. Numero 129, monografico "Autenticità e patrimonio monumentale", pp. 81-88.

Carta de Venecia (1964)

- Colomb, Claire (2007) "Requiem for a lost Palast. 'Revanchist urban planning' and 'burdened landscapes' of the German Democratic Republic in the new Berlin", *Planning Perspectives*, Number 22, pp. 283-323.
- De Fusco, Renato (1994) Autenticità e restauro. *Restauro. Quaderni di restauro di monumenti e di urbanistica dei centri antichi*. Numero 129, monografico "Autenticità e patrimonio monumentale", pp. 89-94.
- Fest, Joachim (2006) *The Berliner Schloss Post* p.18.
- Flierl, Thomas und Hermann Parzinger (eds.). (2009) *Humboldt-Forum Berlin. Das Projekt. The project*. Theater der Zeit, Berlin.
- Gallego, Javier (ed.). (2007) *Varsovia, memoria y restauración arquitectónica*. Universidad de Granada, Granada.
- García, M. Pilar (2009) *Humilde condición. El patrimonio cultural y la conservación de su autenticidad*. Trea, Gijón.
- González, Antoni (1996) Falso histórico o falso arquitectónico, cuestión de identidad. *Loggia. Arquitectura y Restauración*, Número 1, pp. 16-23.
- Hallsall, Robert (1996) Architectural debates in post-unification Berlin: an aesthetic 'historian's debate'?. *Debatte*, Number 4, pp. 91-108.
- Haubrich, Rainer (2012) *Das Neue Berliner Schloss. Von der Hohenzollernresidenz zum Humboldt-Forum*. Nicolai Verlag, Berlin.
- Hennet, Anna - Inés (2005) *Die Berliner Schlossplatzdebatte: in Spiegel der Presse*. Verlagshaus Braun.
- Hernández, Ascensión (2007) *La clonación arquitectónica*. Editorial Siruela, Madrid.
- Hernández, Ascensión (2013) "Historia de la reconstrucción. Reconstrucción de la Historia", en Arciniega, Luis (ed.) *Memoria y significado: uso y recepción de los vestigios del pasado*. Universidad de Valencia, Valencia, pp. 307-338.
- Hernández, Ascensión (2014) "La restauración monumental como instrumento constructor de la memoria", en Javier Domínguez, Carlos A. Fernández, Daniel J. Tobón y Carlos M. Vanegas. (eds) *El arte y la fragilidad de la memoria*. Instituto de Filosofía, Facultades de Artes, Universidad de Antioquia y Editorial Sílabas, Medellín, Colombia, pp. 307-348.
- Jarosinski, Eric (2002) Architectural symbolism and the rhetoric of transparency. *Journal of Urban History*. Volume 29, Number 1, pp. 62-77.
- Kimmelman, Michael (2008) Rebuilding a palace may become a grand blunder. *The New York Times, Art&Design*, edición digital, artículo publicado el 31 diciembre 2008. [http://www.nytimes.com/2009/01/01/arts/design/01abroad.html?pagewanted=all&_r=0] [consultado el 9 de octubre de 2013]
- Krauthausen, Ciro (2004) Los artistas reaniman la memoria de la RDA. *El País*, 28 agosto 2004, p. 29. También disponible en [http://elpais.com/diario/2004/08/28/revistaverano/1093644009_850215.html]
- Krier, León (2012) El futuro de la arqueología. Should we rebuild the Roman Forum? *Arquitectura Viva*. Número 162, pp. 50-53.
- Kuehn, Wilfried (2009) Model und event. *Candide. Journal for Architectural Knowledge*. Number 1, pp. 97-116.
- Marconi, Paolo (2005) *Il recupero della bellezza*. Skira, Milán.
- Martínez, Miguel (2008) *Proyectar el vacío. La reconstrucción arquitectónica de Munich y Berlín tras la 2ª Guerra Mundial*. Universidad de Granada, Granada.
- Martino, Gianluigi (2011) "Ricostruzioni a Berlino" en Casiello, Stella (a cura di). *I ruderi e la guerra. Memoria, ricostruzioni, restauri*. Nardini Editore, Firenze pp. 33-51.
- Oswalt, Philipp. 2010. À propos du projet lauréat pour le Humboldt-Forum, *Criticat*, Numéro 5, pp. 64-67.
- Ourosoff, Nicolai (2006) Trying to save Berlin relic from the dustbin, *The New York Times*, 9 January 2006. Edición digital: [<http://www.nytimes.com/2006/01/09/arts/design/09pala.html>] [consultado el 9 de octubre de 2012]
- Philippot, Paul (1995) L'œuvre d'art, le temps et la restauration. *Histoire de l'Art. De la restauration à l'histoire de l'art*. Numéro 32, décembre 1995, pp. 3-9.
- Redecke, Sebastian (2010) Franco Stella. Ricostruzione del castello di Berlino. *Casabella: rivista internazionale di Architettura*. Número 796, pp. 80-91.
- Ruyter, Thibaut (2006) Scompare il Palast der Republik a Berlino: Una lenta agonia. *Il Giornale dell'architettura*. Numero 38, marzo, pp. 1-23.
- Sachs, Norbert (2011) Be Berlin: vivere una nuova città. *L'industria delle costruzioni*. Numero 417, pp. 4-11.
- Ulrich, Andreas (2006) *Palast Der Republik. A retrospective*. Prestel Verlag, Berlin.



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



BIBLIOGRAFÍA

de Paul Philippot
sobre conservación

Ballestrem, Agnès et Paul Philippot (1970) *Mission au Centre latino-américain pour la conservation et la restauration des biens culturels. Mexico. Novembre 1970*. Centre international d'études pour la conservation et la restauration des biens culturels, Rome.

Brandi, Cesare (1989) *Le deux voies de la critique*. Trad. Paul Philippot. Vokaer, Bruxelles.

Lemaire, Raymond M., Paolo Mora, Garry Thomson et Paul Philippot (1970) *La conservation des peintures murales en Moldavie, 29 octobre– 6 novembre 1970*. Centre international d'études pour la conservation et la restauration des biens culturels, Rome.

Minissi, Franco et Paul Philippot (1966) *Rapport sur la conservation des monuments et des sites dans la République de Chypre*. Centre international d'études pour la conservation et la restauration des biens culturels, Rome.

Mora, Paolo et Paul Philippot (1963) *Technique et conservation des peintures murales*. 4th joint meeting of the ICOM Committee for Museum Laboratories and of the Sub-Committee for the Care of Paintings, Leningrad-Moscow, 16 September 1963.

Mora, Paolo, Laura Mora et Paul Philippot (1969) La conservation des peintures murales. In: *La préservation des biens culturels en milieu tropical*, UNESCO, Paris, pp. 183-204.

Mora, Paolo, Laura Mora and Paul Philippot (1969) La conservation des peintures murales. In: *Musées et Monuments: la préservation des biens culturels*, XI, pp. 183-204.

Mora, Paolo, Laura Mora e Paul Philippot (1970) *La conservazione delle pitture murali*, Editrice Compositori, Bologna.

Mora, Paolo, Laura Mora and Paul Philippot (1975) Le nettoyage des peintures murales. *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*, Miscellanea in memoriam Paul Coremans (1908-1965), XV, pp. 240-265.

Mora, Paolo, Laura Mora and Paul Philippot (1977) *La conservation des peintures murales*. Ed. Compositori, Bologne.

Mora, Paolo, Laura Mora and Paul Philippot (1984) *Conservation of wall paintings*. Butterworths, London, Boston, Durban, Singapore, Sidney, Toronto, Wellington.

Philippot, Albert et Paul Philippot (1959) Le problème de l'intégration des lacunes dans la restauration des peintures. *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*, Numéro II, pp. 5-19.

Philippot, Albert et Paul Philippot (1960) Réflexions sur quelques problèmes esthétiques et techniques de la retouche. *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*, Numéro III, pp. 163-172.

Philippot, Paul (1960) Réflexions sur le problème de la formation des restaurateurs de peintures et de sculptures. *Studies in Conservation*, Volume 5, Number 2, pp. 61-70.

Philippot, Paul et H. Plenderleith (1960) Climatologie et conservation dans les musées. *Museum*, XIII, 4.

Philippot, Paul (1962) "Die Integration von Fehlstellen in der Gemälderestaurierung." In: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, XVI, pp. 119-128.

Philippot, Paul (1962) *Voyage en Yougoslavie. 15-31 juillet 1962*. ICCROM, Rome.

Philippot, Albert et Paul Philippot (1963) La descente de Croix de Rubens. Technique picturale et traitement. *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*, Numéro VI, pp. 7-51.

Philippot, Paul (1963) Restauro. In: *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Volume 11, col. 351-353.

Philippot, Paul (1963) Zur Situation der Gemälde – und Plastikrestauratoren und zum Problem ihrer Ausbildung. *Museumskunde*, Jahrgang 4, Number 3, pp. 133-136.

Philippot, Paul (1963) *Painting and sculpture restorers: present situation and training problems*. 4th joint meeting of the ICOM Committee for Museum Laboratories and of the Sub-Committee for the Care of Paintings, Leningrad-Moscow, 16 September 1963.

Philippot, Paul (1965) *La formation des restaurateurs de peintures et de sculptures*. 5th joint meeting of the ICOM Committee for Museum Laboratories and of the Subcommittee for the Care of Paintings, Washington, 17 September 1965 – 1 October 1965, Washington, New York.

Philippot, Paul et Paolo Mora (1965) *Technique et conservation des peintures murales*. 5th joint meeting of the ICOM Committee for Museum Laboratories and of the Subcommittee for the Care of Paintings, Washington, 17 September 1965 – 1 October 1965, Washington, New York.

Philippot, Albert et Paul Philippot (1965) Hommage à Paul Coremans, le promoteur du dialogue avec le restaurateur. *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*, Numéro VIII, pp. 68-71.

Philippot, Albert et Paul Philippot (1966) Le triptyque de la Déploration de l'église de Watervliet. La restauration. *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*, Numéro IX, pp. 83-93.

Philippot, Paul (1966) La notion de patine et le nettoyage des peintures. *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*, Numéro IX, pp. 138-143.

Philippot, Paul (1967) Le problème des relations entre historiens d'art et restaurateurs. In: *Colloque de Venise. Les responsabilités de l'historien dans la conservation et la restauration des monuments et œuvres d'art*, Bulletin du CIHA, Année II, avril-juin-juillet 1967, pp. 8-9.

Philippot, Paul (1967) Die Konservierung als internationales Problem und das "Centre" in Rome. *Deutsche Kunst und Denkmalpflege*, XXV, pp. 141-143.

Philippot, Paul (1967) *La restauration des sculptures polychromes: introduction historique*. Réunion mixte du Comité de l'ICOM pour les Laboratoires de musée et du Comité pour le traitement des peintures, Bruxelles 6-18 septembre 1967, Bruxelles.

Philippot, Paul et Albert Philippot (1967-1968) La Dernière Cène de Tongerlo et sa restauration, *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*, Numéro X, pp. 5-15.

Philippot, Paul (1967-1968) La conservation comme problème international et le "Centre de Rome", *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*, Numéro X, pp. 141-148.

Philippot, Paul and Paolo Mora (1968) "The conservation of wall paintings." In: *The conservation of cultural property with special reference to tropical conditions*. UNESCO, Paris, pp. 169-189.

Philippot, Paul (1969) La formation des restaurateurs de peintures et de sculptures. In: *Problèmes de conservation dans les musées*. Allen et Unwin, Eyrolles, Paris, pp. 33-51.

Philippot, Paul (1969) *Activités du groupe de travail sur les techniques japonaises de construction et de restauration des peintures sur papier et sur soie, 1967-1979*. ICOM Committee for Conservation plenary meeting, Amsterdam, 14-19 September 1969, ICOM Report.

Philippot, Paul (1969) *Activités du groupe de travail sur l'examen et la conservation des sculptures polychromes, 1967-1979*. ICOM Committee for Conservation plenary meeting, Amsterdam, 14-19 September 1969, ICOM Report.

Philippot, Paul y Paolo Mora (1969) "La conservación de pinturas murales." In: *La conservación de los bienes culturales con especial referencia a las condiciones tropicales*, UNESCO, París, pp. 181-202.

Philippot, Paul (1970) La restauration des sculptures polychromes. *Studies in Conservation*, Volume 15, Number 4, pp. 248-252.

Philippot, Paul (1970) "Problèmes esthétiques et archéologiques de conservation des sculptures polychromes". In: *Conservation of stone and wooden objects, IIC New York Conference, 7-13 June 1970*, Volume II, pp. 59-62.

Philippot, Paul (1971) *Note sur les enduits dans la restauration des monuments*. ICCROM, Rome.

Philippot, Paul et Paolo Mora (1971) *Rapport sur les activités du chantier-pilote, organisé en Moldavie par le Centre et la Direction des Monuments Historiques de la République populaire de Roumanie. 17 juillet - 13 septembre 1971*. ICCROM, ICCROM, Rome.

Philippot, Paul and Om Prakash Agrawal (1972) *Mission to South and South East Asia. February 21 - March 18, 1972*. ICCROM, Rome.

Philippot, Paul (1973) Ensayo de tipología sobre la formación de especialistas de la conservación. *Serlacor*, I, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, p. 15.

Philippot, Paul (1973) Problemas estéticos y arqueológicos de la conservación de las esculturas policromadas. *Cedocla, Documentos técnicos*, I, pp. 13-21.

Philippot, Paul (1974) Essai de typologie de la formation de spécialistes de la conservation. *Chronique 2*, Centre international d'études pour la conservation et la restauration des biens culturels, pp. 2-4.

Philippot, Paul (1974) *Rapport sur le projet de cours de conservation organisé à Cuzco*. Centre international d'études pour la conservation et la restauration des biens culturels, Rome.

Philippot, Paul (1974) "Some thoughts on training in conservation." In: *Conservation in the tropics. Proceedings of the Asia-Pacific conference on conservation of cultural property, February 1972*, pp. 141-149

Philippot, Paul (1976) "Historic preservation: philosophy, criteria, guidelines." In: *Preservation and conservation: principles and practices. Proceedings of the North American international*

regional conference, Williamsburg, September 10 – 16, 1972, Sharon Timmons (ed.), The Preservation Press, Washington, pp. 367-382.

Philippot, Paul (1976) The International Centre for Conservation. A source for expert technical advice and services concerning preservation and restoration of cultural property. *Parks*, Volume I, Number 2, July-August 1976, pp. 5-7.

Philippot, Paul (1976) "Considérations de base sur la typologie de l'enseignement." In: *Meeting of experts in the field of training of museum specialists and specialists in the preservation of cultural property, Rome, 26-30 April 1976*. ICCROM, Rome, pp. 1-45.

Philippot, Paul et Jukka Jokilehto (1976) *Rapport sur la mission de consultation sur les travaux de conservation de l'église et des fresques du monastère de Piva, 22-26 juillet 1976*, ICCROM, Rome.

Philippot, Paul (1978) *Farbige Skulpturen. Bedeutung, Fassung, Restaurierung. Vorwort de Johannes Taubert*, Callway, München, pp. 7-8.

Philippot, Paul (1978) Kunstgeschiedenis en politiek: Giulio Carlo Argan. *Aurora*, jaarg. 3, number 11, pp. 23-26.

Philippot, Paul (1978) Le problème des lacunes dans les mosaïques. *Mosaïques numéro 1: Détérioration et conservation, Rome, 2-5 novembre 1977*, ICCROM, Rome, pp. 78-81.

Philippot, Paul (1978) Architectuur en theorie van de restauratie. *Bulletin Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond*, 77, 1, pp. 8-10.

Philippot, Paul (1978) "Groupe de travail: examen et conservation des sculptures polychromes." In: *ICOM Committee for conservation triennial meeting, Zagreb, 1-8 October 1978 Preeprints*, ICOM-CC, p. 2

Philippot, Paul (1980) *Architectural conservation and environmental education: conclusions of the symposium, Rome 1975*, ICCROM, Rome.

Philippot, Paul (1980) The problem of lacunae in mosaics. In: *Mosaics number 1. Deterioration and conservation. Proceedings of the first international symposium on the conservation of mosaics, Rome, 2 – 5 November 1977*, ICCROM, Rome, pp. 83-87.

Philippot, Paul (1980) "Introductory speech. Conservation and tradition of craft." In: *International symposium on the conservation and restoration of cultural property. Conservation of far eastern art objects. Tokyo, November 26-29, 1979*, Tokyo National Research Institute of Cultural Property, Tokyo, pp. xvii-xx.

Philippot, Paul (1980) "Over de behandeling van lacunes in schilder – en beeldhouwwerk." In: *Het retoucheren in de restauratie van Kunstwerken, een esthetisch en technisch probleem*, Jan Van Eyck Academie IIC Nederland, Symposium 11 en 12 december 1980, pp. 5-10.

Philippot, Paul (1982) "La restauration des façades peintes: du problème critique au problème technique." In: *Facciate dipinte. Conservazione e restauro. Atti del convegno di studi. Genova, 15-17 aprile 1982*. G. Rotondi Terminiello e F. Simonetti (eds.), Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici della Liguria, SAGEP Editrice, Genova, pp. 105-107.

Philippot, Paul (1982) "Bildung, Berufsethik und Ausbildung des Restaurators." In: *Der Restaurator Heute. Beiträge zur Definition eines Berufs. Zum 25. Jährigen Bestehen der Arbeitsgemeinschaft des technischen Museumspersonnals, Supplément aus Arbeitsblätter für Restauratoren*, Mayence, XV, pp. 15-20.

Philippot, Paul (1983) "Restaurierung aus Geisteswissenschaftlicher Sicht." In: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, Band XXXVII, Heft 1-2, pp. 1-9.

Philippot, Paul (1984) Gemäldereinigung: ein neuzürörterndes Problem. *Restauratorenblätter*, Band 7, pp. 46-48.

Philippot, Paul (1985) La conservation des œuvres d'art, problème de politique culturelle. *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, VII, Université Libre de Bruxelles. pp. 7-14.

Philippot, Paul (1985) "Over de behandeling van lacunes in schilder – en beeldhouwwerk." In: *Het retoucheren in de restauratie van kunstwerken. Een esthetisch en technisch probleem. Symposium 11 en 12 dec. 1980*. Jan Van Eyck Academie Nederland, pp. 5-10.

Philippot, Paul (1986) "Die Ethik der Restaurierung." In: *Der Freiberufliche Restaurator, Deutscher Verband freiberuflicher Restauratoren, Stuttgart, 3-5 oct. 1985*, pp. 7-9.

Philippot, Paul (1986) "Le nettoyage des peintures. Réflexions critiques. Catalogue Watteau. Technique picturale et problèmes de restauration. Université Libre de Bruxelles, 22 novembre-12 décembre 1986." In: *Cahier I des Annales d'Histoire de l'Art et Archéologie*, Université libre de Bruxelles, pp. 83-87.

Philippot, Paul (1986) La conservation des œuvres d'art, problème de politique culturelle. *Chronique*, Numéro 12, ICCROM, Rome, pp. 2-4.

Philippot, Paul (1986) La conservación de las obras de arte, problema de política cultural. *Antropología*, nueva época, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, Número 10.

Philippot, Paul, Laura Mora e Paolo Mora, Paolo (1986) Il restauro degli intonaci colorati in architettura: l'esempio di Roma e la questione di metodo. *Bollettino d'arte*, Suppl. al Numero 35-36, pp. 139-141.

Philippot, Paul (1988) "Conservering en ethiek." In: *Symposium ter gelegenheid van 25 jaar Textielcommissie Musea. Commissie tot Behoud van het Museaal Textielbezit, Amsterdam, nov. 1987*, Textielcommissie Musea, Amsterdam, pp. 45-57.

Philippot, Paul (1988) Les couleurs de Rome. *Académie Royale de Belgique. Bulletin de la classe des Beaux-Arts*, 5^e série, LXXI, pp. 259-292.

Philippot, Paul (1989) Preserving world art. In: *World Art. Themes of Unity in Diversity. Actes du XVI^e Congrès International d'Histoire de l'Art, Washington D.C., 10-15 August 1986*. Irving Lavin (ed.) Part VII, Preserving World Art, Volume III, The Pennsylvania State University, University Park and London, pp. 891-893.

Philippot, Paul et Catheline Périer-D'leteren (ed.) (1990) *Pénétrer l'art, restaurer l'oeuvre: une vision humaniste. Hommage en forme de florilège*, Groeninghe, Kortrijk.

Philippot, Paul (1990) "La conservation des œuvres d'art, problème de politique culturelle." In: *Pénétrer l'art, restaurer l'œuvre: une vision humaniste. Hommage en forme de florilège*, Catheline Périer-D'leteren (ed.), Groeninghe, Kortrijk, pp. 395-400.

Philippot, Paul (1990) "Conservation et tradition de l'artisanat." In: *Pénétrer l'art, restaurer l'œuvre: une vision humaniste. Hommage en forme de florilège*, Catheline Périer-D'leteren et B. D' Hainaut - Sveny (eds.), Groeninghe, Kortrijk, pp. 401-403.

Philippot, Paul (1990) "La notion de patine et le nettoyage des peintures." In: *Pénétrer l'art, restaurer l'œuvre: une vision humaniste. Hommage en forme de florilège*, Catheline Périer-D'leteren et B. D' Hainaut - Sveny (eds.), Groeninghe, Kortrijk, pp. 405-408.

Philippot, Paul (1990) "Le nettoyage des peintures. Reflexions critiques." In: *Pénétrer l'art, restaurer l'œuvre: une vision humaniste. Hommage en forme de florilège*, Catheline Périer-D'leteren et B. D' Hainaut - Sveny (eds.), Groeninghe, Kortrijk, pp. 409-412.

Philippot, Albert et Paul Philippot (1990) "Le problème de l'intégration des lacunes dans la restauration des peintures." In: *Pénétrer l'art, restaurer l'œuvre: une vision humaniste. Hommage en forme de florilège*, Catheline Périer-D'leteren et B. D' Hainaut - Sveny (eds.), Groeninghe, Kortrijk, pp. 413-419.

Philippot, Paul (1990) "Le traitement des lacunes dans les peintures murales. Le problème critique." In: *Pénétrer l'art, restaurer l'œuvre: une vision humaniste. Hommage en forme de florilège*, Catheline Périer-D'leteren et B. D' Hainaut - Sveny (eds.), Groeninghe, Kortrijk, pp. 421-433.

Philippot, Paul (1990) "Le problème des lacunes dans les mosaïques. Le problème critique." In: *Pénétrer l'art, restaurer l'œuvre: une vision humaniste. Hommage en forme de florilège*, Catheline Périer-D'leteren et B. D' Hainaut - Sveny (eds.), Groeninghe, Kortrijk, pp. 435-439.

Philippot, Paul (1990) "La restauration des façades peintes : du problème critique au problème technique." In: *Pénétrer l'art, restaurer l'œuvre: une vision humaniste. Hommage en forme de florilège*, Catheline Périer-D'leteren et B. D' Hainaut - Sveny (eds.), Groeninghe, Kortrijk, pp. 441-443.

Philippot, Paul (1990) "La restauration des enduits colorés en architecture : l'exemple de Rome et la question de méthode." In: *Pénétrer l'art, restaurer l'œuvre: une vision humaniste. Hommage en forme de florilège*, Catheline Périer-D'leteren et B. D' Hainaut - Sveny (eds.), Groeninghe, Kortrijk, pp. 445-459.

Philippot, Paul (1990) "Le triptyque de la déploration de l'église de Watervliet. La restauration." In: *Pénétrer l'art, restaurer l'œuvre: une vision humaniste. Hommage en forme de florilège*, Catheline Périer-D'leteren et B. D' Hainaut - Sveny (eds.), Groeninghe, Kortrijk, pp. 461-464.

Philippot, Paul et Albert Philippot (1990) "La dernière cène de Tongerlo et sa restauration." In: *Pénétrer l'art, restaurer l'œuvre: une vision humaniste. Hommage en forme de florilège*, Catheline Périer-D'leteren et B. D' Hainaut - Sveny (eds.), Groeninghe, Kortrijk, pp. 465-469.

Philippot, Paul et Albert Philippot (1990) "La restauration des sculptures polychromes." In: *Pénétrer l'art, restaurer l'œuvre: une vision humaniste. Hommage en forme de florilège*, Catheline Périer-D'leteren et B. D' Hainaut - Sveny (eds.), Groeninghe, Kortrijk, pp. 471-474.

Philippot, Paul et Albert Philippot (1990) "Réflexions sur le problème de la formation des restaurateurs de peinture et de sculptures." In: *Pénétrer l'art, restaurer l'œuvre: une vision humaniste. Hommage en forme de florilège*, Catheline Périer-D'leteren et B. D' Hainaut - Sveny (eds.), Groeninghe, Kortrijk, pp. 483-490.

Philippot, Paul (1990) "La restauration dans la perspective des sciences humaines." In: *Pénétrer l'art, restaurer l'œuvre: une vision humaniste. Hommage en forme de florilège*, Catheline Périer-D'leteren et B. D' Hainaut - Sveny (eds.), Groeninghe, Kortrijk, pp. 491-500.

Philippot, Paul et Albert Philippot (1990) "Paul Coremans : le promoteur du dialogue avec le restaurateur." In: *Pénétrer l'art, restaurer l'œuvre: une vision humaniste. Hommage en forme de florilège*, Catheline Périer-D'leteren et B. D' Hainaut - Sveny (eds.), Groeninghe, Kortrijk, pp. 501-503.

Philippot, Paul et Albert Philippot (1990) "Le problème des relations entre historiens d'art et restaurateurs." In: *Pénétrer l'art, restaurer l'œuvre: une vision humaniste. Hommage en forme de florilège*, Catheline Périer-D'leteren et B. D' Hainaut - Sveny (eds.), Groeninghe, Kortrijk, pp. 505-507.

Philippot, Paul (1990) "La conservazione degli affreschi di Ninfa." In: *Ninfa, una città, un giardino. Atti del colloquio della Fondazione Camillo Caetani*, Luigi Fiorani (ed.), L'Erma di Bretschneider, Roma, pp. 281-284.

Philippot, Paul (1991) "Histoire et actualité de la restauration." In: *Geschichte der Restaurierung in Europa. Akten des internationalen Kongresses. Band I = Histoire de la restauration en Europe. Actes du Congrès international. Volume I*. Interlaken, Wernersche Verlagsgesellschaft, Worms, pp. 7-13.

Philippot, Paul (1992) "Problèmes éthiques et théoriques de la dépose." In: *La dépose des peintures murales. Actes du 4e Séminaire International d'Art Mural (Abbaye Saint-Savin, 22-24 avril 1992)*, Cahier 1. Abbaye Saint-Savin, pp. 101-105.

Philippot, Paul (1995) L'oeuvre d'art, le temps et la restauration. *Histoire de l'art. De la restauration à l'histoire de l'art*. Numéro 32, Décembre 1995, pp. 3-9.

Philippot, Paul (1995) La restauration depuis 1945. Naissance, développement et problèmes d'une discipline. *Cahiers d'étude = Study series*, ICOM-CC, Number 1, 1995, pp. 16-17.

Philippot, Paul (1995-1996) La restauration, acte critique. *L'acte restaurateur. Dossier*. Recherches Poïétiques, 3, Hiver 1995-1996, pp. 18-25.

Philippot, Paul (1996) "Restoration from the perspective of the humanities". In: *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*. Nicholas Stanley Price, M. Kirby Talley Jr. and Alessandra Meluco Vaccaro (eds.), The Getty Conservation Institute, Los Angeles. pp. 216-229.

Philippot, Paul (1996) "Historic preservation : philosophy, criteria, guidelines, I". In: *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*. Nicholas Stanley Price, M. Kirby Talley Jr. and Alessandra Meluco Vaccaro (eds.), The Getty Conservation Institute, Los Angeles, pp. 268-274.

Philippot, Albert et Paul Philippot (1996) "The problem of the integration of lacunae in the restoration of paintings". In: *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*. Nicholas Stanley Price, M. Kirby Talley Jr. and Alessandra Meluco Vaccaro (eds.), The Getty Conservation Institute, Los Angeles, pp. 335-338.

Philippot, Paul (1996) "Historic preservation: philosophy, criteria, guidelines, II". In: *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*. Nicholas Stanley Price, M. Kirby Talley Jr. and Alessandra Meluco Vaccaro (eds.), The Getty Conservation Institute, Los Angeles. pp. 358-364.

Philippot, Paul (1996) "The idea of patina and the cleaning of paintings". In: *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*. Nicholas Stanley Price, M. Kirby Talley Jr. and Alessandra Meluco Vaccaro (eds.), The Getty Conservation Institute, Los Angeles, pp. 372-375.

Philippot, Paul (1997) Die Restaurierung im Lichte der Geschichtlichkeit des Kunstwerkes. *Beiträge zur Erhaltung von Kunstwerken*, Restauratorenverband Sachsen, Hochschule für Bildende Künste, Dresden, pp. 7-9.

Philippot, Paul (1997) "Notice sur Paul Coremans." In: *Nouvelle Biographie Nationale*. Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, tome 4, pp. 69-73.

Philippot, Paul (1998) "La restauration des sculptures polychromes: introduction historique." In: *Österreichische Sektion des IIC, Wien, Austria Gefasste Skulpturen I: Mittelalter*, Restauratorenblätter Band 18, Mayer und Comp., Wien, pp. 23-30.

Philippot, Paul e Paolo Fancelli (eds.) (1998) *Saggi sul restauro dei monumenti e dintorni: antologia*. Strumenti 17, Scuola di specializzazione per lo studio ed il restauro dei monumenti, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Bonsignori, Roma.

Philippot, Paul (1999) Le métier de restaurateur. *Les cahiers de la ligue urbaine et rurale*, numéros 144-145, pp. 18-21.

Philippot, Paul (2000) Retour sur le tratteggio. *Coré: conservation et restauration du patrimoine culturel*, numéro 9, pp. 50-52.

Philippot, Paul (2002) La notion de patine et le nettoyage des peintures. *Nuances*, Numéro 30, Automne 2002, pp. 11-15.

Philippot, Paul (2002) La teoria del restauro nell'epoca della mondializzazione. *Arkos: scienza e restauro*. Anno 3, numero 1, pp.14-17.

Philippot, Paul (2002) "Foreword". In: Jokilehto, Jukka. A history of architectural conservation, Butterworth-Heinemann. Oxford, Auckland, Boston, Johannesburg, Melbourne, New Delhi, pp. vii-ix.

Philippot, Paul (2003) La théorie de la restauration à l'heure de la mondialisation. *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*. XXV. 2003. Université Libre de Bruxelles, pp. 7-11.

Philippot, Paul (2004) "La restauration des retables sculptés." In: *Retables in situ: conservation et restauration, 11es journées d'études de la SFIIIC, Roubaix, 24-25 juin 2004*. Section française de l'IIC, Champs-sur-Marne, pp. 5-13.

Philippot, Paul (2005) *Jalons pour une méthode critique et une histoire de l'art en Belgique*, La Part de l'œil, Bruxelles.

Philippot, Paul (2005) "The phenomenology of artistic creation according to Cesare Brandi." In: *Theory of restoration*. Nardini Editore, Firenze, pp. 27-41.

Philippot, Paul (2008) De l'histoire de la restauration comme affaire de famille. *Scientia artis*, Volume 4, pp. 189-196.

Philippot, Paul (2010) Finalement, c'est une question de conscience... Libre entretien en forme de postface. *Ceroart*, Numéro 6, 2010. [ceroart.revues.org]

Philippot, Paul (2012) *L'Istituto Centrale del Restauro, la sua organizzazione e le sue posizioni riguardo ai principali problemi del restauro dei dipinti*. Avec le texte original en Français. Palermo Privenzani Editore. 2013.

Plenderleith, Harold J. (1966) *La conservation des antiquités et des œuvres d'art*. Trad. Paul Philippot. Ed. Eyrolles, Paris.

Plenderleith, Harold et Paul Philippot (1964) *Rapport sur la conservation des biens culturels et particulièrement des icones, des peintures murales et des mosaïques en République populaire d'Albanie. 31 août-14 septembre 1964*. Centre international d'études pour la conservation et la restauration des biens culturels, Rome.

Taubert, Johannes et Paul Philippot (1969) *Mission au Centre latino-américain pour la conservation et la restauration des biens culturels, Mexico, 1^{er} octobre – 4 novembre 1969*. Centre international d'études pour la conservation et la restauration des biens culturels, Rome.

Tripp, Gertrude, Pasquale Rotondi, René Sneyers et Paul Philippot (1970) *Le statut des restaurateurs*. Centre international d'études pour la conservation et la restauration des biens culturels, Rome.

Vaccaro, Emerenziana, Françoise Flieder, Agnes Ballestrem et Paul Philippot (1971) *Mission au Centre latino-américain d'études pour la conservation et la restauration des biens culturels. Juillet-novembre 1970*. UNESCO-ICCROM, Rome.

Conversaciones...

con PAUL PHILIPPOT

Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural

Ex Convento de Churubusco
Xicoténcatl y General Anaya s/n,
San Diego Churubusco, Coyoacán
Ciudad de México

5022 3410

<http://www.conservacionyrestauracion.inah.gob.mx/index.php>
conversaciones.cncpc@gmail.com

Conversaciones...

con PAUL PHILIPPOT