

Tiempo que destruye, tiempo que conserva: Sentido del tiempo y conciencia conservativa**

Angela Squassina*



1. Los marmoles de la Basilica de San Marcos en Venecia

Palabras clave: tiempo, degradación, aura, antigüedad, conservación, traza

El artículo analiza la paradoja de T.S. Eliot sobre el Tiempo en su doble vertiente destructora y conservadora, tomando la ciudad de Venecia y otros monumentos como ejemplos. En primer lugar, estudia el rol del Tiempo, como cuarta dimensión del objeto, en la evolución del concepto de patrimonio a caballo de los siglos XIX y XX, en un singular momento de cronofilia que amenazó con devenir en cronofobia. En segundo lugar, aborda el Tiempo como utilísimo instrumento de lectura crítica de las intervenciones de restauración, en sus variadas manifestaciones. En tercer lugar, plantea la temporalidad como posible objeto a conservar. Por último, propone una caracterización no lineal del Tiempo que esté abierta a experimentar una aproximación plural y empírica que reconozca la posibilidad del conocimiento también a canales perceptivos y emotivos.

Keywords: time, degradation, aura, antiquity, preservation, trace

Time that destroys, time that conserves. The article analyses T.S. Eliot's paradox about the double role of time as a destructive and conservative force, using the city of Venice and other monuments as examples. In the first place, it studies the role of time, as the fourth dimension of the object, in the evolution of the concept of heritage in the last years of the 19th and the first of the 20th century, at a peculiar moment of chronophilia that threatened to turn into chronophobia. In the second place, it deals with the theme of time as an extremely useful tool for a critical reading of restoration interventions in their diverse manifestations. In the third place, it suggests temporality as a possible object to be conserved. Finally, it proposes a non-linear characterisation of time that is open to experience a plural and empirical approach that will also recognise the possibility of knowledge to perceptive and emotional channels.

*Angela Squassina es arquitecta y profesora del Istituto Universitario di Architettura di Venezia

**Traducción al castellano de Federico Javier Iborra Bernard

“(…) En Venecia el tiempo no transcurre como en otros lugares. La ciudad está fuera de (...) (los) puntos de referencia, que no tienen nunca la misma edad, conviven y se confunden, mezclándose con el pasado e intersectándolo incesantemente. No existen lenguajes diferentes, sino un único lenguaje que se compone de todos (...). Armonía, fusión y también atemporalidad (...) La Piazzetta nos hipnotiza como hipnotizaba a Marcel Proust (...). Las pasiones (...) marcan todo el paisaje (...) de las tintas de la proximidad, de los tonos de la lejanía (...)” (F. Braudel, 1949).

La observación de Braudel sobre la fusión de lenguajes y tiempos en la caracterización de un lugar, nos sirve de excusa para ensayar diversos niveles de lectura en la apreciación de una obra y, en concreto, en la restauración, a partir de una reflexión sobre la relación entre la conciencia conservativa y la percepción en el tiempo¹. Se trata de una cuestión sugerida por la nueva aproximación de la contemporaneidad a los monumentos, que no se entienden ya como expresiones que trascienden la razón del tiempo sino como obras, en parte generadas por el mismo tiempo, que son documentos de multiplicidad generadores de experiencias en continua renovación. El papel constantemente cambiante de los monumentos en la cultura surge de esta nueva mirada, resultado de una mayor apertura al pluralismo y a la relativización de los criterios de juicio. Pero también de una mayor predisposición a aceptar la acción misma del tiempo.

La referencia a la paradoja de T.S. Eliot –El tiempo que destruye y el tiempo que conserva... –desvela el doble valor del principal artífice del cambio: por un lado Chronos, el tiempo voraz responsable del proceso de consunción de la materia, y por otro Aión (aevum), el transcurrir que asume connotaciones positivas en la duración, como vector de interés que aporta a la obra una cierta densidad y profundidad de significado, incitando a su conservación.

En este artículo, la carga semántica y evocativa de las trazas, testimonio físico de la temporalidad, se reconoce como un elemento constitutivo de la fábrica histórica, como una primera atención depositada en su vínculo con la degradación, donde el concepto de degradación se confronta con la percepción del equilibrio entre la permanencia y cambio. Se

presenta un amplio panorama de opciones para apreciar el potencial expresivo del objeto material ligadas a la percepción del tiempo, que pretende despertar una mayor sensibilidad conservativa². El texto se estructura en tres partes.

- El tiempo como cuarta dimensión del objeto: la evolución del patrimonio a la luz del nuevo sentido del tiempo en la ciencia y en la cultura entre los siglos XIX y XX;
- El tiempo como instrumento de lectura crítica de las intervenciones de restauración;
- La temporalidad como “objeto” a conservar. La experiencia temporal en el proyecto de restauración.

EL TIEMPO, CUARTA DIMENSION DEL OBJETO

La evolución del patrimonio a la luz del nuevo sentido del tiempo en la ciencia y en la cultura entre los siglos XIX y XX

La evolución de la restauración puede enmarcarse en un amplio contexto a partir de la segunda mitad del siglo XIX, se constata un desarrollo paralelo entre el campo científico, la investigación historiográfica y la crítica del arte, que se abren paulatinamente al concepto de espacio tiempo³. Por ejemplo, mientras la relatividad vinculaba la percepción del tiempo al tipo de sistema y a su velocidad, la geología generaba la conciencia de la multiplicidad de escalas temporales y de la limitada extensión de la escala que puede experimentar el ser humano. El mismo nacimiento de la disciplina de la restauración también se podría leer en este contexto de redimensionamiento del significado del hombre, relacionando el sentimiento del pasado con la voluntad de prolongar la escala temporal humana a través de la arquitectura, entendida como “pasado en forma sólida”.

Por otra parte, la valorización del concepto de duración surgió en casi todos los ámbitos culturales entre finales del XIX y principios del XX, desde la física (el espacio-tiempo), a la filosofía, con Bergson y las denominadas filosofías de la temporalidad subjetiva, pasando por la reflexión literaria, con Proust y Joyce, la medicina, con las investigaciones sobre el psicoanálisis, e incluso el arte, con el intento de los impresionistas y después de los futuristas de representar el dinamismo del tiempo. Uno de los logros más significativos es la renovación de la

2. Venezia, la Piazzetta con las dos columnas enfrente de la cuenca de S.Marco



fenomenología del tiempo suscitada por la termodinámica –en particular por la ley del crecimiento irreversible de la entropía formulada por Rudolf Clausius en 1865, que introduce la llamada “flecha del tiempo”, o sea, el concepto de unidireccionalidad temporal– al que se atribuye la superación de la dinámica clásica, basada en la reversibilidad de los fenómenos o “inversión temporal”. La apertura de la física a la temporalidad implica la aceptación del devenir como dato constitutivo de las cosas, es decir, del lado “creativo” de la inestabilidad, por lo cual un fenómeno no es un dato predecible y controlable sino un “evento”⁴. El paso de la idea de “hecho” al concepto de “evento” –dotado de un desarrollo específico en el tiempo y de coordenadas espaciotemporales individuales– constituye uno de los fundamentos de la cultura contemporánea, que vincula los destinos de la ciencia y la historiografía en la necesidad común de superar la postura determinista y en la aceptación del valor de la convención de la historicidad del conocimiento y de sus mismas leyes. La crisis de la cultura decimonónica y el relativismo discurren paralelas a factores como la pérdida del nexo temporal o la paradoja irresoluble por la que, en el hombre contemporáneo, “el tiempo del crecimiento se convierte también en el tiempo que arrastra las cosas a la nada. La cronofilia termina por convertirse en (...) cronofobia”⁵.

Por otra parte, dualidades como duración-caducidad y progreso-degradación forman parte de un debate que se extiende desde el siglo XIX hasta la contemporaneidad, que está afrontando con una nueva sensibilidad cuestiones anticipadas por la cultura romántica –lo incompleto, el fragmento, las experiencias cognoscitivas irracionales– con cierta disponibilidad hacia una experiencia más elástica del tiempo y de sus articulaciones. El sentido de caducidad, que niega la evidencia del progreso, caracteriza toda la cultura del Imperio Austrohúngaro, donde la tutela se institucionaliza con la contribución de Alois Riegl y Max Dvorak.

Al mismo tiempo, las tendencias revival de la época se han llegado a interpretar como una suerte de utopía regresiva, sostenida por una “voluntad programática de alterar la sucesión histórica de los tiempos llevando el pasado al futuro”⁶. Si la historia se convierte en la única posibilidad humana de conocimiento, por otro lado se abre la posibilidad de una maduración de la idea del historicismo como pluralidad de hechos y de tiempos, privados de jerarquización y en continuo cambio. Así, en la historia de n-dimensiones de Braudel conviven microsucesos junto a grandes acontecimientos, tiempos breves y de larga duración, en una “dialéctica de la duración (...), en la íntima contraposición, indefinidamente

repetida, entre el instante y el tiempo que transcurre lentamente.⁷ La importancia de la diacronía, no como ubicación cronológica sino, sobre todo, como lugar del devenir, modifica la consideración de hechos y valores; la “explicación” típica del historicismo progresista se sustituye por la sucesión de las interpretaciones en el tiempo, en el que el historiador “vuelve a escribir la historia hasta el infinito”⁸. La misma historia se convierte en narración, dado que la temporalidad es tanto el carácter esencial de la experiencia humana como el objeto de la narración, como en Ricoeur.

En la dialéctica entre narración (*Erzaehlung*) y explicación (*Erklärung*), Benjamin señala cómo precisamente de la ausencia de explicaciones deriva el valor cognoscitivo de la narración, debido al hecho de que “la narración, no se consume, sino (...) aún después de mucho tiempo (... está) en grado (...) de producir estupor y reflexión (...) un horizonte de vibraciones que falta en la información”. G. Mari señala precisamente en este sentido *toujours recommencé* de la narración la única forma de eternidad que el hombre puede alcanzar⁹.

El paralelo en otras disciplinas es inmediato. Así, la valoración de este proceso contribuye a la transición del concepto de objeto artístico al de testimonio histórico de cultura material o expresión del hacer¹⁰, que subyace a una idea de arte entendida en un sentido fenomenológico, como descripción de la realidad en transformación. Esto conlleva también a la transición de la estética canónica a las estéticas contemporáneas, en las que convergen la pérdida de sistemas de referencia *—frame of reference* o imágenes guía, en palabras de Adorno— y fenómenos de fragmentación de la experiencia. Se asiste a una especie de redescubrimiento moderno del concepto de sublime, que comporta la yuxtaposición en las constantes “estáticas, armónicas, simétricas” de la estética clásica, con otros parámetros o “in-constantes (...) expresivas (...), asimetría desarmonía, arritmia”, en la llamada Estética de lo Asimétrico¹¹.

La mutabilidad de las relaciones entre obra y sujeto en el tiempo es otro de los conceptos emergentes en varias disciplinas, desde la relatividad hasta la historiografía. Surge asimismo el concepto de *Weltanschauung*, que sintetiza el cometido principal de la hermenéutica, la interpretación, que se convierte en búsqueda de una experiencia de la verdad fuera del método científico. Y aparece también la teoría de la recepción en el campo artístico y literario, según la cual “la experiencia artística, tanto para quien la propone, como para quien la disfruta no es, sino que sucede, no remite a objetos absolutos, sino a un evento, a un encuentro dialéctico entre sujetos concretos, introducidos en la historicidad de la existencia.”¹² La necesidad de una superación de la actitud determinista de

la historia se refleja también en la restauración¹³, donde comienzan lentamente a vacilar las certezas ligadas al concepto de necesidad de la restauración y aparece el problema de asumir la responsabilidad de la elección, implicando directamente la conciencia, tanto en sentido cognoscitivo como ético.

“La crisis del historicismo (...) se ha traducido en la renuncia (...) a toda pretensión sistemática (...) sin prescripciones, sino análisis; sin búsqueda de la verdad, sino búsqueda del significado”¹⁴. Con estas palabras, Alois Riegl diseña una nueva aproximación a la materia del pasado, transida de la idea de pluralismo, con diversos variantes de lectura y perspectivas temporales diferentes, complementarias entre sí. A esta ampliación ha contribuido también la dialéctica de Braudel entre instante y tiempo que transcurre, que encuentra un paralelo en el desplazamiento de la atención del monumento —entendido como gran evento, vinculado únicamente al momento originario y a la personalidad de su autor— a la fábrica estratificada, llena de señales de los hombres y sus microhistorias, caracterizada por el conjunto de las trazas acumuladas en su historia.

Benjamin ofrece otro paralelo con la afirmación de que todo narrador, dejando una marca similar a la del alfarero sobre la vasija contribuye a “una lenta superposición de estratos finos y transparentes, que brinda la idea más exacta del modo en el que el relato más perfecto surge de la estratificación de narraciones sucesivas”¹⁵.

Así, el objeto a conservar se convierte en el producto de una estratificación que es tanto material como interpretativa. Una especie de estratificación de sentido que se vuelve imprescindible y que comporta una imprevista y sorprendente dilatación del objeto en sí mismo así como del concepto de integridad de la obra.

En términos de materialidad, se asiste a la transición del interés desde la integridad formal a la materia signata, o conjunto de las trazas materiales. A esta apertura que aboca la instancia estética al cauce más amplio de la instancia histórica, se añade la posibilidad de una fruición estética¹⁶ de objetos no necesariamente dotados de voluntad artística. En términos de temporalidad, adquieren importancia dos connotaciones comprendidas en la noción de duración: la referida a la creación, que ya no queda confinada en el origen de la obra sino que se extiende también al proceso de transformación de la misma; y la que afecta a la percepción del objeto en el tiempo, que puede constituirse en un enfoque diacrónico o sincrónico, o incluso en una especie de entrelazado de temporalidades diversas. Una vez más surge Alois Riegl como referencia. K.W. Foster enfatiza la modernidad de Riegl en su conciencia de

la transición del tiempo de la cultura (tiempo histórico) al tiempo de la naturaleza, en el que se legitima su fuerza destructiva como sello de la distancia. Preservar los signos de la decadencia natural significa conservar la capacidad de la materia de transmitir el sentido de esta distancia evocativa que constituye la profundidad histórica de los objetos antiguos¹⁷. La codificación de esta “profundidad temporal” en un valor representa la posibilidad de la cultura contemporánea de una primera conciliación con el pasado, donde la melancolía de la temporalidad se traduce en la nostalgia de trascender. La vida resulta “antítesis-complementariedad de fidelidad y de metamorfosis, cambio y duración. El secreto es adoptar esta antítesis como complementariedad y vivir esta tensión como armonía”¹⁸.

Conceptos filosóficos, cuya repercusión en la disciplina de la restauración es innegable si se legitima la primacía del tiempo que, si por una parte destruye, por otra confiere valor.

EL TIEMPO COMO INSTRUMENTO DE LECTURA CRÍTICA DE LAS INTERVENCIONES DE RESTAURACIÓN

La historia de Le Goff es ciencia del tiempo, guiada no tanto por la memoria, sino más bien por el tipo de percepción del tiempo que se estructura según un complejo sistema de relaciones, principalmente en la continuidad/alejamiento respecto al pasado y el progreso/degradación respecto al futuro. Ya desde la Antigüedad, esta dualidad, eficientemente representada por la imagen del Ángel de la Historia de Benjamin, se entrelaza además con la alternancia entre la noción circular y la fe en el carácter cíclico de los eventos. G. Mari ha constatado una maduración de la conciencia histórica que se puede relacionar con la diferente percepción del tiempo. Se trata de un modelo interpretativo aplicable también a la lectura de algunos casos de restauración, escogidos a modo de ejemplo desde el siglo XIX hasta la actualidad, por la posibilidad de observar un nexo entre diversas concepciones del tiempo (algunas ligadas a la obra, otras al observador) y diversos enfoques de la obra¹⁹. Cada perspectiva temporal implica un enfoque peculiar al edificio a restaurar, que se constituye en estratificación interpretativa del mismo objeto en el tiempo. Se puede realizar una lectura crítica de algunos pasajes emblemáticos de la historia de la restauración donde se observa la evolución del concepto de conservación (y de la idea de integridad propia del origen de la restauración) en paralelo con un cambio de la experiencia del tiempo. Se puede verificar también una deriva desde las nociones de homogeneidad y reversibilidad, propias del determinismo e

historicismo absoluto decimonónicos, frecuentemente vinculadas a una actitud de abstracción temporal y un interés focalizado en la integridad original de la obra, hacia el ideal de progresión positivista. Ésta última convive con una visión lineal del tiempo y con un sistema de valoración de la obra encomendado a una visión sincrónica considerada reconocible y abordable, que representa un momento significativo concreto de la sucesión temporal. El tiempo de la obra queda así segmentado en las subdivisiones del tiempo histórico.

Mientras tanto, la lenta y posterior constatación de la irreversibilidad de los acontecimientos une la percepción del objeto al tiempo natural e introduce la idea de una identidad diacrónica, en la que la transformación se convierte en un carácter, además de ser parámetro de valoración de la obra en su integridad. La disolución del tiempo histórico lineal en heterocronía –o percepción de una heterogeneidad temporal– se refleja en dos casos casi contemporáneos en los que se confrontan, por un lado, la voluntad de afirmación de lo añadido en la restauración por contraste, y por otro la búsqueda de una forma de continuidad más madura, que no induce a la reproducción analógica sino al respeto del significado ligado al proceso evolutivo de la fábrica y a la conservación de su legibilidad estratigráfica.

La homogeneidad del tiempo cíclico y la continuidad del tiempo lineal progresivo: la iglesia de la Abadía de la Madeleine de Vézelay (1840-1859)

Esta intervención aparece en la voz “Restauración” del Dictionnaire, asumiendo categoría normativa. En Vézelay parecen prevalecer aspectos conservativos, como el mantenimiento del coro gótico en el interior de un monumento emblemático del románico de la Borgoña. Sin embargo, la sustitución de tres tramos góticos de la nave por tramos de estilo románico refleja el interés de Viollet por la coherencia constructiva del estilo, que se recupera en este caso por separado de manera independiente: la nave románica y el coro gótico. Viollet mide la autenticidad y la duración de la obra, respectivamente, como consonancia y permanencia del principio generador, prescindiendo de las sustituciones materiales que se requieran para alcanzar estos objetivos.

Junto a los defectos de origen, el tiempo es el principal agente de degradación, puesto que llega a eliminar incluso cada uno de los signos del estilo. El estilo recuperado “vence” al tiempo y se convierte en ley de validez universal²⁰. La relación de Viollet-le-Duc con el pasado y con el tiempo responde a modelos historiográficos y cognoscitivos definidos como “nomológico-deductivos” y de “explicación racional”,

que comportan un enfoque científico basado en la certeza de la conexión causal que consiente prever y eventualmente reiterar los fenómenos²¹.

Análogamente al historiador, Viollet se pone racionalmente en la piel del hombre del pasado en la búsqueda de los principios que han determinado su conducta, y que todavía son considerados como válidos para explicar el presente y construir el futuro; como advierte Leniaud, se trata de una actitud que remite a la inteligencia, más que a la memoria²². Aun demostrando pleno conocimiento de la distancia temporal respecto a las épocas precedentes, Viollet actúa en nombre de una continuidad lógico metodológica con sus predecesores, no para “hacer lo que ellos han hecho” sino para “proceder como han procedido”²³. De este modo, Viollet puede igualmente volverse hacia el pasado o hacia el futuro del edificio, porque la unidad del estilo consiente y comporta la indiferencia por el sentido del transcurso del tiempo, legitimando la restauración como continuación de la obra, que no pertenece al pasado histórico sino a un pasado ideal, liberado del tiempo y, por tanto, “atemporal”²⁴.

Se trata de un enfoque que de algún modo implica una experiencia de homogeneidad del tiempo que, sin embargo, no parece asumir en Viollet-le-Duc la semblanza de la ciclicidad, de la idea de “eterno retorno” sino de una suerte de sublimación del tiempo lineal progresivo, que produce un sentido de continuidad racional y cognitiva en el que el método sobrevive al mismo tiempo: “exhumar verdades olvidadas, ¿no es (...) uno de los medios más activos de acelerar el progreso?”²⁵.

La complejidad de la figura de Viollet-le-Duc se puede leer también en términos temporales, como una condición en la que el lado eterno de la arquitectura (o “ciencia”) se enfrenta con la temporalidad de la historia, traduciéndose en una especie de lugar entre atemporalidad y temporalidad en el que se debate el autor.

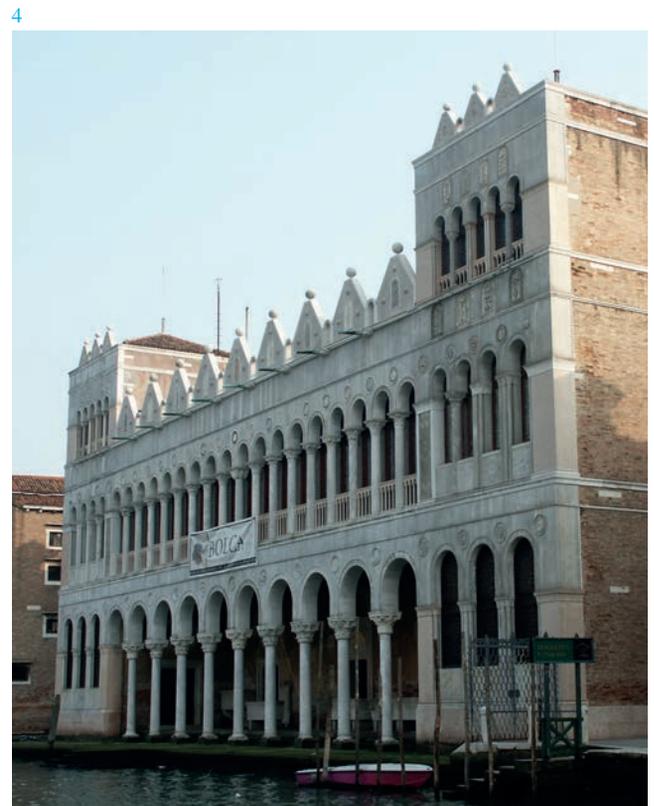
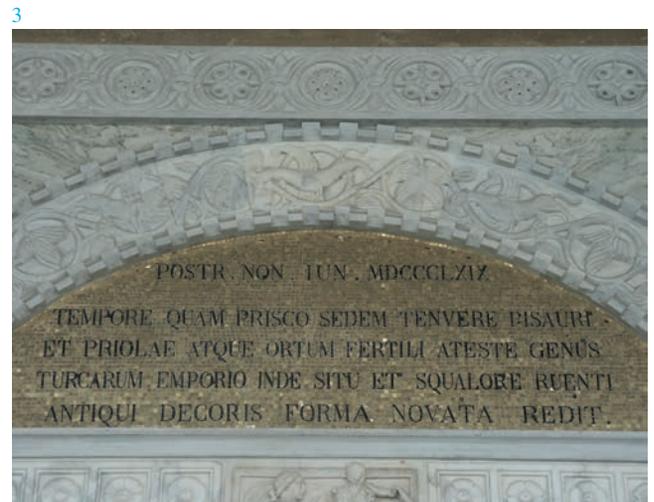
La “suspensión” del tiempo: el Fondaco dei Turchi en Venecia (1861-69)

La placa conmemorativa de esta restauración refleja la historia del Fondaco dei Turchi, construido en la primera mitad del XIII como residencia aristocrática, que continuó hasta el siglo XVII, cuando fue transformado en almacén o Fondaco, de donde deriva su nombre, para caer posteriormente en un completo abandono, hasta su adquisición por parte del Ayuntamiento y su restauración, encargada al ingeniero Federico Berchet.

Como edificio representativo de los orígenes mercantiles de la ciudad, su ruina evocaba simbólicamente la decadencia de Venecia y, por eso, fue restaurado repriminando su carácter

3. “Tempore quam prisco sedem tenuere Pisauri et Priolae atque ortum fertili ateste genus Turcarum emporio inde situ et squalore ruenti antiqui decoris forma novata redit”; Venecia, Fondaco dei Turchi, inscripción conmemorativa de la restauración

4. Fachada reconstruida del Fondaco dei Turchi



de “venecianidad” originario, “cualesquiera fuesen las vicisitudes acaecidas por el tiempo”²⁶. Se trata de una intervención que equivale al intento de una detención conceptual del tiempo, entendido aquí sólo en términos destructivos y representado por la degradación y transformación, ambas manifestaciones de decadencia.

El estudio de las relaciones de proporción y la decoración, y la analogía estilística con edificios afines fueron los principios empleados en la reconstrucción, donde el rigor de la intervención fue llevado incluso hasta la falta de invención compositiva (Berchet declaró no haber añadido “ni siquiera la más mínima moldura por su cuenta”). Este respeto se limitó sólo a la imagen, ya que no tuvo en cuenta los materiales demolidos, añadidos o sustituidos, como en la intervención en los mármoles de la fachada, donde no se estableció ninguna forma de diferenciación entre los elementos que se habían mantenido, los recuperados o de expolio y las partes reproducidas. Al contrario, para “devolver la fachada exterior a su espléndida integridad primitiva (... y) belleza originaria”²⁷, los mármoles antiguos también fueron objeto de un tratamiento de reelaboración y pulido, al igual que los nuevos o los que se recolocaron. Una renovación de las superficies para eliminar cualquier señal del tiempo.

En términos temporales, se puede ver en la recuperación de la integridad figurativa una forma de reversibilidad simbólica, no entendida como retorno a una fase históricamente definida sino como inversión temporal abstracta, a una fase de “venecianidad ideal” que supuso la transformación del edificio verdadero y de sus vivencias en una imagen mítica. Ubicada fuera del tiempo, se trata de una restitución arquitectónica que formó parte del programa de rescate cultural y político de una Venecia mercantil y potente, que sobrevive en las formas congeladas y casi abstractas y en el color “blanco uniforme y frío” del edificio renovado.

La idea de integridad y trazas del tiempo: instancias conservativas en la controversia sobre el tratamiento de los mármoles venecianos

Las protestas surgidas en Inglaterra contra la restauración de los mármoles de la Basílica de San Marcos (1843-1875), reflejadas en los escritos del veneciano Alvise Pietro Zorzi, suscitaron un debate decisivo para un cambio de tendencia en los principios de la restauración, que implicó también a la restauración del Fondaco dei Turchi. Este último fue considerado una falsificación, “demasiado completo y aparentemente incompleto: no es ni viejo, ni nuevo” (C. Boito)²⁸, “el espectro de un palacio ya perdido para el arte, para la arqueología,

para la historia” (G. Boni)²⁹. Se puso en marcha así un lento pero continuo proceso de desplazamiento del interés desde la integridad formal de la obra, correspondiente a una forma mítica de temporalidad, hacia la autenticidad material y el aprecio por las señales del tiempo de origen ruskiniano, que Zorzi y Giacomo Boni reflejaron como instancia conservativa.

En la descripción del Fondaco, realizada por Boni antes de la restauración, tras la estela de Ruskin aparece la idea de la acumulación del tiempo en los objetos como percepción de la duración, que suscita memorias: “El Fondaco dei Turchi parecía antiguo de verdad y se podía estar bajo sus arcos con un sentido de calma, consciente de su antigüedad, como si hubiese observado los rápidos cambios acaecidos en su entorno, y se hubiese constituido en un organismo superior que permanecía impertérrito ante los siglos”³⁰.

Esta resonancia abría una perspectiva de dilatación temporal de la obra, cuyo valor no comenzaba a percibirse ni en la nueva integridad de una reconstrucción abstracta mimética, ni en la integridad “pictórica” de los tratamientos de envejecimiento artificial, sino en la integridad perdida, porque “en cualquier cosa viviente hay ciertas irregularidades que no sólo son signos de vida, sino también fuente de belleza”. Ruskin entendía así la irreversibilidad del tiempo como conciencia de la incapacidad para alcanzar el pasado y de la intangibilidad de sus testimonios materiales, que comenzó a traducirse de manera operativa como ausencia de intervención.

La conciencia de la duración en el documento histórico-material: la restauración del Palacio Episcopal de Parma (1920-1959)

El palacio episcopal de Parma, situado frente a la Catedral en la plaza principal de esta ciudad, es un edificio estratificado cuyo núcleo primitivo se remonta al siglo XI, con la fachada principal del siglo XIII, caracterizada por un pórtico y ventanas trigeminadas con columnas pareadas, y un claustro interno con dos órdenes de columnas de época renacentista (siglo XV). El edificio llegó al momento de la restauración enmascarado por una intervención del siglo XVIII, que fue eliminada con una intervención dilatada en el tiempo (1920-1959), fruto del clima cultural que prolongó durante el siglo XX la restauración en estilo, bajo el influjo de la personalidad de Alfonso Rubbiani.

Tras las intervenciones, el palacio ha perdido toda traza de la configuración barroca y se presenta como un palimpsesto en el que convive la configuración medieval con los elementos renacentistas de mayor calidad. El caso de Parma es representativo de una larga fase de transición: desde la

abstracción del criterio estilístico y analógico aplicado al monumento (primera fase, intervención de repristinación), pasando por la posterior búsqueda filológica del documento histórico-material (segunda fase de completamiento), hasta el abandono de las reconstrucciones fantasiosas (tercera fase, restauración científica de liberación de las logias renacentistas y cierre de las arcadas con carpinterías modernas) que precede a una maduración sobre la conciencia de la irrepentibilidad del recorrido histórico de la obra.

Sin embargo, aun volviendo a recorrer el paso de una fase de intervención a la siguiente, se observa que la lógica proyectual responde siempre a un diseño global de carácter formal, la recuperación de una imagen que representa una o más fases constructivas definidas y fijadas unívocamente en el tiempo. Las restauraciones del siglo XX en el Palacio Episcopal de Parma parecen por ello entrar en el clima del filologismo italiano que se desarrolla en el ámbito de un planteamiento historicista y determinista. El respeto del carácter adquirido por la fábrica en el tiempo se somete a la coherencia de una unidad re proyectada, a través de la repristinación de la configuración principal románica y la restauración de la renacentista.

Restaurado, el edificio es un compendio de trazas preexistentes y trazas reconstruidas y brinda la impresión de una heterogeneidad ‘domada’, en cierto sentido proyectada, a través de la selección de los testimonios, que subordina la estratificación a una idea de unidad por partes homogéneas. El enfoque temporal que se configura en Parma parece confirmar la supervivencia del sentido de continuidad del tiempo histórico, como concatenación de los sucesos acontecidos que se reconoce en las partes seleccionadas intencionadamente, eliminando todo el tejido conectivo de microhistorias y estratificaciones menores. La conservación contextual de partes correspondientes a épocas diferentes es sin duda un indicio de maduración hacia el reconocimiento de la irreversibilidad del tiempo y del transcurso del tiempo en el proceso transformativo del edificio. Sin embargo, se trata de una diacronía congelada por la elección de mantener únicamente las partes que reflejan valores reconocibles, percibida y transmitida siguiendo un planteamiento historiográfico preestablecido.

Multiplicidad y fragmentación del tiempo: la restauración del Castillo de Rivoli (1961-1995)

El Castillo de Rivoli, cerca de Turín, es una residencia de los Savoya a cuya formación contribuyeron los principales arquitectos de la corte, desde el siglo XVI hasta 1718, con el gran proyecto de Filippo Juvarra cuya realización se interrumpió en 1734. La restauración, impulsada por el intento

5. Partes antiguas e integraciones de las partes recolocadas en el interior del Fondaco

6. Los marmoles de la Basílica de San Marcos en Venecia



7. La fachada restaurada del Palacio Episcopal de Parma

8. Palacio Episcopal de Parma: la loggia del renacimiento después de la restauración que ha supuesto la demolición de la reconfiguración del setecientos y el cierre de las arcadas con materiales modernos

9a-b. Castillo de Rivoli: vistas del saliente estructural suspendido sobre el atrio incompleto restaurado



7



8



9a



9b

de crear un “Beaubourg subalpino” evidencia la voluntad de actualizar el edificio llevándolo a responder funcional y figurativamente a las instancias del presente. Un concepto repetido también en términos temporales, a través de “una idea de tiempo contemporáneo, donde pasado y presente coexisten y son ya mañana”³¹. Se trata, por tanto, de una amalgama proyectada hacia el futuro entre un pasado significativo y el presente que atestigua su valor y se convierte en su organizador a través de la selección de las partes y del gesto proyectual. Es interesante la interpretación que hace el autor de la restauración de la obra de Juvarrá, que se percibe como “un gran fragmento en construcción (...) maravilloso espacio fantástico para conquistar”, materia prima del proyecto. Se trata de una intervención concebida en la óptica de una continuidad ideal, en la que la aportación proyectual prevalece sobre la conservación, por la que el arquitecto se considera “libre para continuar el pensamiento de quien le ha precedido”. La reproducción en el pavimento del atrio del contorno de las partes no acabadas del proyecto de Juvarrá puede ser definida como una intervención de “construcción de las trazas” con valor simbólico, que vuelve a evocar una presencia material mediante su reproducción geométrica, un pequeño ensayo de realización diferida del proyecto de antaño.

Los añadidos modernos en la galería o Manica Lunga o en el completamiento de la escalera de Randoni –un sistema distributivo dotado de autonomía material, compositiva, simbólica, que prolonga la rampa existente– asumen un carácter tempestuoso, de “contrapunto entre el pasado y el presente”. La dialéctica del pasado-presente parece ser también la lógica principal del mirador panorámico, que permite una visión desde lo alto del atrio incompleto, indicando la dirección de la construcción no realizada. El adjetivo “panorámico” no llega a abarcar el significado del objeto proyectado, que se constituye en una “vitrina, un observatorio retrospectivo y futurista” sobre la obra del siglo XVIII, convertida en el elemento primario de musealización del edificio. Símbolo de todo el proyecto, la visión desde lo alto permite la percepción del contorno del atrio incompleto trazado en planta, que es al mismo tiempo obra de Juvarrá y obra de restauración. Suspendido en el pasado-futuro de su obra, el proyectista describe en términos espaciales la emoción de asomarse “fuera de la confortable protección (...) de un espacio acabado”, pero esta acción asume las características de una atrevida proyección temporal fuera de la “sólida” protección del tiempo histórico, en el vacío de un tiempo imaginado, nunca acontecido. Desde el punto de vista temporal, esta intervención revela la coexistencia de una pluralidad de tiempos que conviven entre-

lazándose. Sobre todo, un sentido de continuidad en la idea de proseguir el trabajo de la obra de Juarra, a una distancia de 250 años, uniendo el pasado ‘recuperado’ con la proyección del futuro, a través de su actualización formal y funcional. Pero este proyecto de continuidad se explicita precisamente en una conciencia moderna de la discontinuidad cultural y lingüística, que tiende a la distinguibilidad por contraste³².

Se advierte también una visión temporal dirigida a una especie de detención del tiempo, con el sello de la obra incompleta, pero esta detención asume los rasgos de una repriminación (de la incompleción original), una revisión actual de la forma de actuar de Viollet.

El referente es sin embargo el “grande y desproporcionado fragmento” de Juarra y por tanto no es a la unidad de estilo a la que se remite Andrea Bruno sino a una idea más moderna de estilo encontrado en el fragmento, con una visión que revela la adquisición de la estética contemporánea, además del filologismo, la cultura de la restauración científica del siglo XX y la legitimación creativa de la restauración crítica. Da la impresión de que la “rehabilitación” del Castillo de Rivoli es una intervención antigua y moderna al mismo tiempo. Antigua por concepción –en la idea de repriminación de un estado considerado ideal, sobre la base de un juicio histórico y artístico–, y moderna en el lenguaje pero, sobre todo, en la apreciación de la incompleción de la obra que se ostenta con franqueza.

El carácter de obra concluida –soñado, anhelado y nunca alcanzado– es evocado continuamente, sin que el arquitecto sienta la necesidad de reconstruirla materialmente, tan abstracta como “no ilusoria”, gracias a la potencia del proyecto del que deriva.

Quizás el elemento ilusorio consiste en la esperanza de “repriminar” –término que por sí mismo implica una visión retrospectiva– una acción en curso, esto es, una génesis proyectada en el devenir, una contradicción de términos en sentido temporal. Esta condición presupone una especie de futuro-del-pasado que el restaurador trata de verificar de modo diferido, para consentir la percepción de un devenir ideal –la promesa de compleción nunca cumplida– mediante una suerte de “inversión temporal”, borrando las trazas del devenir histórico real, es decir, la estratificación material. Por tanto, no es excesivo leer la coexistencia de una pluralidad de visiones temporales en esta restauración del Castillo de Rivoli, donde el tiempo histórico se ha sustituido por el tiempo reversible del proyectista y la idea de continuidad de una obra interrumpida se funde con la repriminación de una condición inicial. Y donde la conservación del pasado se convierte en la materia

proyectual de una actualización. La multiplicidad de los tiempos que se desea que caractericen esta intervención refleja una condición más amplia de la contemporaneidad, descrita por otra parte en ámbito del psicoanálisis con el término “tiempo en fragmentos”³³ o heterocronía. Se trata del equivalente temporal a la multiplicación de los sistemas de valores que subyacen en la cultura contemporánea. En Rivoli, sin embargo, el sentido de fragmentación convive con la certeza de una imagen de referencia, que continúa siendo guía del proyecto.

El tiempo transcurrido como diacronía y el reconocimiento de la monumentalidad de las pequeñas trazas: el Convento de los Santos Cosme y Damián en Venecia (1996-2004)

El Convento de los Santos Cosme y Damián en Venecia, articulado en torno a su claustro, se encuentra en la isla de la Giudecca, situado en una amplia zona verde rodeada de un muro de cerca. Fundado en 1481 y ampliado en varias fases, entre 1497 y 1615, el convento sufrió cambios de uso a partir del edicto napoleónico de 1806 (almacén del Cuerpo de Ingenieros, taller, asilo para refugiados durante la II Guerra Mundial). El edificio soportó finalmente un largo período de abandono, que condujo al colapso de una gran parte de las cubiertas, a la degradación de sus paramentos y sus espacios y a una pérdida casi total de la posibilidad de reconocer sus características arquitectónico-funcionales.

La restauración ha debido recurrir a importantes cuotas de innovación compositiva y tecnológica para su rehabilitación con fines residenciales y artesanales de los espacios recayentes al claustro y la dotación de un destino público a los espacios más amplios y monumentales. La intervención se ha concebido como búsqueda de un equilibrio entre las instancias conservativas y los requerimientos impuestos por el uso y por las graves condiciones de deterioro³⁴.

El intento de maximizar la permanencia y legibilidad de las trazas en las partes antiguas conservadas se ha confiado a la estratigrafía, adoptada como herramienta cultural para el planteamiento, orientación y control de la voluntad proyectual, al punto de concebir la intervención misma de restauración en términos de estratigrafía intencionada. Esta elección ha tenido efectos sobre la elección de los destinos de uso y la ubicación de las aportaciones arquitectónicas innovadoras, destinadas a las partes ya transformadas y empobrecidas desde el punto de vista estratigráfico, a fin de reducir las alteraciones y pérdidas. En los contextos estratigráficamente significativos el objetivo marcado por la intervención ha consistido en no alterar el palimpsesto material rebajando las expectativas de decoro en

favor de poder disfrutar del espacio estratificado, “para dejar vivo el relato de la historia fragmentada de este lugar, (...) como si la unidad del ambiente fuese restituida por (...) esta complejidad (...) en su conjunto (...) como si todas las trazas estuvieran tejidas sobre una misma urdimbre” (1). En su exposición del criterio general de la intervención, el autor sugiere la idea de una “restauración imperfecta”, donde el término imperfección no remite a un juicio cualitativo, sino que expresa una disponibilidad proyectual a la abstención, a la falta de alcanzar un estado de conclusión de la acción de la restauración para consentir la permanencia del contexto estratificado. El aspecto operativo más interesante está representado por la voluntad de formular una puesta en obra dúctil, capaz de permitir a los trabajadores actuar de forma diferenciada en las superficies conservando los restos caracterizadores de la estratificación. Asimismo, la distinguibilidad de los añadidos e integraciones no se ha encomendado al contraste de materiales o de formas, sino al “canal perceptivo” de la legibilidad estratigráfica, en su condición de “estructura de las relaciones de la autenticidad” (2).

Los problemas conservativos y los aspectos visuales y narrativos se entrelazan, así como el planteamiento conceptual y las variantes de puesta en obra. La atención parece desviarse definitivamente del plano arquitectónico-figurativo hacia la complejidad de la materia estratificada y de sus interrelaciones.

La cuestión principal es el significado de los monumentos en la actualidad. Su paso a través del tiempo natural y la mutación antrópica propia del tiempo histórico constituye el eje de una distancia temporal que se percibe directamente en las trazas materiales, que tienen un significado físico y un significado metafórico capaz de generar un sentido que sobrepasa el “desciframiento de la huella”³⁵.

Por tanto, investigar la monumentalidad de las pequeñas trazas no es sólo un presupuesto de partida de la conservación, sino más bien un interrogante abierto sobre un concepto de monumento no necesariamente vinculado a la connotación arquitectónica, sino a la amplia capacidad de desvelamiento de la traza. El muro de cerca ha merecido un capítulo aparte, como objeto privado de importancia arquitectónica, simplemente jalonado por contrafuertes en una serie de tramos y dotado de una sola apertura tapiada, convertido en el icono de su vitalidad pasada. Desvinculado de cuestiones funcionales y perspectivas de reconversión, el muro de cerca se ha prestado a una intervención donde la conservación de la traza ha asumido un carácter de ejemplo didáctico y en el que se han experimentado diferentes planos de lectura, también de tipo temporal³⁶, que se relatan a continuación.

LA TEMPORALIDAD COMO OBJETO DE INTERÉS CONSERVATIVO. LA EXPERIENCIA TEMPORAL EN EL HORIZONTE DEL PROYECTO DE RESTAURACIÓN

En el proceso de semantización recíproca entre tiempo y materia, se constata que el primero pone en valor progresivamente a la segunda, mientras que la materia –precisamente en su condición marcada– permite asumir la experiencia temporal como parte del mismo objeto. La capacidad de poder percibir la distancia temporal y guiar su apreciación a través de diversas lecturas de estas trazas es el resultado de observar la fábrica a través de filtros temporales, esto es, definiendo diversas formas de temporalidad y experimentándolas como opciones de fruición de la construcción histórica.

A continuación, se ilustra esta diversa experimentación a través de tres imágenes distintas de un mismo objeto –las dos columnas de la Plaza de San Marcos en Venecia (fig. 2)– fruto de tres descripciones diferentes pero próximas temporalmente, por parte de Giandomenico Nardo, miembro del Instituto Véneto de Ciencias, Letras y Artes, Giacomo Boni, figura internacional veneciana de la protección de monumentos y político italiano y Marcel Proust³⁷, respectivamente, según una perspectiva racional, un enfoque perceptivo y una visión poética, que implican diversas concepciones del tiempo³⁸.

1. Tiempo “objetivo” y lectura racional

“El tiempo es el número del movimiento según el antes y el después”(Aristóteles).

Giandomenico Nardo, 1864: (Las columnas de la Piazzetta) están entre nosotros desde hace casi siete siglos (...) la de granito pardo, muestra (...) una erosión cada vez mayor, (...) Es necesario por tanto detener el proceso que la deshace (...) y el único medio (...) es la renovación de la superficie (...). Si se deja progresar el deterioro (...) esta columna se podrá ver reducida a polvo en menos de un siglo y medio, porque teniendo un diámetro de 1,47 m (...) aun cuando perdiese cada año (...) sólo medio centímetro, esto equivaldría a cincuenta centímetros por siglo.

2. Tiempo “interior” y lectura perceptiva

“Nosotros no concebimos el tiempo real. Lo vivimos, en tanto que la vida trasciende a la inteligencia. El sentimiento (...) de la evolución de todas las cosas en la duración pura está allí, y diseña en torno a la representación intelectual propiamente dicha un halo, una franja de luz que se diluye poco a poco en la noche.” (H. Bergson)

Giacomo Boni, 1883: Subí también yo (...) y puesto el pie en el capitel que tiene tres metros de lado me sentí empujado de lo colosal que me parecía el león (...) la diferencia entre las antiguas (plumas) y las de las alas restauradas era patente; mientras que las primeras son cóncavas, redondeadas y enteras, las de las alas restauradas son convexas y recortadas como para dar mayor naturalismo (...).

3. Tiempo “sensible” y lectura emotiva:

“(...) el milagro de una analogía me había permitido (...) encontrar los días pasados, el tiempo perdido, ante el cual los esfuerzos de mi memoria y de mi inteligencia se estancaban siempre. (...) Pero basta que un ruido, un olor, ya oídos o respirados una vez, lo sean de nuevo, en el pasado y en el presente, (...) para que rápidamente la esencia permanente y generalmente escondida de las cosas se libere (...) (y) (...) los hombres, (...) ocupando un lugar (...) prolongado excesivamente, (...) tocan simultáneamente, como gigantes inmersos en los años, épocas vividas por ellos tan distantes la una de la otra, entre las cuales se han interpuesto tantos días en el Tiempo.” (M. Proust)

Marcel Proust, 1900: “Sí, en plena plaza, en el corazón del hoy, parcialmente alterado por el testimonio (...) de aquel siglo XII desaparecido desde hace mucho tiempo, se yergue un doble alarde de granito. A su alrededor los días actuales, los días que vivimos, circulan, se amontonan rondando alrededor de las columnas, pero allí bruscamente se detienen, huyen como abejas asustadas; pues estos altos y esbeltos enclaves del pasado no pertenecen al presente, sino a otro tiempo, donde al presente le está prohibido entrar (...), las columnas lo alejan, preservando con todo su esbelto espesor el inviolable lugar del Pasado (...) familiarmente aparecido en mitad del presente, con aquel color un poco irreal de las cosas que una especie de ilusión nos hace ver a pocos pasos, pero que en realidad están situadas a muchos siglos de distancia (...), fantasma de un tiempo sepultado; y también allá, en medio de nosotros, aproximado, hurtado, arrullado, inmóvil en el sol.” Walter Benjamin describió el proceso evolutivo del lenguaje como “paso de una correspondencia sensible e inmediata de sujeto y objeto (profético-oculta), a través de una correspondencia semisensible inmediata (geroglífica y sagrada), hasta alcanzar una correspondencia no sensible y mediata (profano-semiótica)”³⁹. Estos diversos niveles del lenguaje, conjugados con las tres estructuras temporales precedentemente mostradas, permiten definir una correspondencia, quizá no unívoca, entre el género de lectura (racional, perceptiva, emotiva), su objetivo cognitivo (conocimiento y previsión del fenómeno

10. Venecia, Convento de los Santos Cosme y Damiano: vista del claustro después de la restauración

11a-b. Venecia: una de las salas del Convento de los Santos Cosme y Damiano antes y después de la restauración

10



11a



11b



físico, percepción de las señales como lenguaje propio de la obra, experiencia emocional suscitada por el objeto) y el tipo de temporalidad implícita en la visión (concepción “absoluta”, “de relación” o en el sentido amplio “trascendental” del tiempo). Se trata de un esquema conceptual-operativo, susceptible de constituirse en un interesante horizonte para el proyecto de restauración, que se configura así como momento de convergencia de diversas lecturas con horizontes cognoscitivos diferentes e instrumentos y códigos diferenciados.

El proyecto de restauración entendido como convergencia de diferentes lecturas: el muro de cerca del convento de los Santos Cosme y Damián

En el muro de cerca del convento veneciano, la fábrica de ladrillo –elemento primario de la arquitectura–, observada en sus características materiales y funcionales intrínsecas, revela un gran contraste entre sus formas modestas y la extraordinaria riqueza de sus trazas, que conforman una unidad indistinta y casi natural de huellas de estratificaciones, caracteres constructivos y manifestaciones de deterioro. La lectura más inmediata sería la racional, que sopesa los fenómenos y el deterioro y ofrece soluciones. Una lectura sensible al potencial del muro invitaría a sopesar las opciones de proyecto y a controlar su impacto. Una lectura tendencialmente emotiva daría incluso pie a una suerte de apreciación intimista, un canal cognoscitivo de naturaleza poética limitado por la inefabilidad de algunos de sus aspectos, inefabilidad que constituye precisamente su valor principal.

Ninguna de las tres aproximaciones puede arrogarse la exclusiva de la fiabilidad cognoscitiva o del respeto. Igualmente, los mismos instrumentos cognoscitivos pueden someterse a tres lógicas diferentes. Por ejemplo el análisis estratigráfico responde a una estructura racional al reconocer las diversas fases transformativas, adopta una visión eminentemente perceptiva en el control de las transformaciones inducidas y exalta la carga poética y evocativa de las trazas. Por eso resulta fundamental una colaboración estrecha de estos tres niveles de lectura en el proyecto que puede contribuir a aflorar detalles singulares, ulteriores oportunidades de comprensión y nuevas formas de apreciación.

Tiempo objetivo y lecturas técnicas del deterioro y la transformación: intervenciones de reparación, consolidación y oposición al deterioro

El denominado tiempo objetivo actúa principalmente como variable en una aproximación racional a la fábrica, donde la diagnosis del estudio previo y el diseño de las acciones de

proyecto resultan fundamentales. Ésta es, sin duda, la primera aproximación destinada a la supervivencia del muro de cerca, indispensable para valorar las condiciones y la gravedad de los fenómenos activos, que ha conducido a su consolidación estructural. Se han identificado los puntos vulnerables y los fenómenos potencialmente dañinos que habían desencadenado las patologías estructurales. En ciertas zonas, la falta de traba y aparejo del muro ha requerido su reintegración para la recuperación de la estabilidad, procediendo al desmontaje, numeración y recolocación de algunas partes sin rehacer los contrafuertes, ni corregir su desplome.

Se ha optado por una “integración imperfecta”, incluso en el caso del colapso de una parte que revelaba trazas de una antigua re-erección. El muro se ha reparado parcialmente, reforzando la conexión transversal de los paramentos pero dejando a la vista los restos más evidentes de la doble junta, o “borde de apoyo” de las dos partes diversas adyacentes, para conservar su significado constructivo.

La racionalidad del enfoque se constata en que el objetivo del proyecto era asegurar la eficiencia estructural del muro. Sin embargo, la intervención se ha mitigado con cuestiones sobre la relación entre la ciencia y la naturaleza al considerar el deterioro. En efecto, a un enfoque exclusivamente técnico –dominado por el aspecto patológico de los fenómenos– se le escapan aspectos cualitativos que testimonian el paso de la obra en el tiempo. La elección de una aproximación al deterioro en términos de atenuación de los fenómenos desplaza la atención desde la idea de durabilidad calculada científicamente sobre las prestaciones hacia a una idea de duración calculada sobre su significado. Los diversos estados que caracterizan la permanencia de la obra se interpretan a través de un conjunto de señales, efectos físicos, restos de los cambios, a los que corresponde un desplazamiento del “tiempo pensado, cuantitativo, (...) (al) tiempo vivido, cualitativo (...) interior”, entendido como duración⁴⁰.

Por una experiencia de la obra a través de la percepción del tiempo: intervenciones de integración con mantenimiento de la legibilidad estratigráfica

La relación perceptiva del objeto con el observador se desarrolla como una amalgama de racionalidad y de intuición, en la que el tiempo espacializado, entendido como sucesión de instantes, se contrapone a la idea del *Zeitigen*, la percepción de la permanencia de la obra en el tiempo, que no es medida sino más bien sentida, en una forma de correspondencia entre objeto y sujeto, en el que las trazas materiales se ven como cifras del lenguaje concreto de la obra. Desde



12a-b. Convento de los Santos Cosme y Damiano: vista del muro perimetral antes y después de la restauración

un punto de vista semiótico, se asiste al paso del concepto de cualidad formal a la cualidad entendida como “modo de aparecer de la materia”, encomendado a la superficie que “se vuelve interfaz, es decir, lugar privilegiado de intercambios de energía e información”⁴¹.

La estratigrafía es el principal sistema de decodificación empleado en la restauración del muro de cerca, a la que se le ha encomendado la comprensión de la diversa naturaleza de las trazas. En el tramo decimotercero se podía observar una puerta tapiada, cuyas jambas amenazaban peligro. Se trataba de una fuerte presencia en condiciones previas al colapso y, por tanto, un faltante a completar a fin de restituir seguridad y dignidad formal a la sección deformada. La conservación de la legibilidad de la sección previa al colapso incluso después del completamiento ha mantenido la perceptibilidad del proceso estratigráfico que caracteriza a la apertura desde un punto de vista temporal. Análogamente, un rejuntado parcial y cuidadoso ha preservado la traza de una puerta preparada pero nunca ejecutada por un cambio de idea en fase de ejecución.

La percepción ha guiado también los criterios de diferenciación de los añadidos en esta intervención, que se ha conducido en términos de “asonancias y disonancias sutiles” por el grado diverso de erosión y de textura de las integraciones llevadas a cabo, por la inserción de ladrillos aislados recuperados en las lagunas aisladas y de ladrillos nuevos de factura artesanal en las lagunas más extendidas, dotadas por ello de un mayor peso específico conceptual y perceptivo. Por tanto, no se ha exasperado el contraste pero tampoco se ha negado o disimulado, mientras que se han mantenido inalterados in situ amplios tramos de ladrillos fuertemente degradados pero todavía eficaces desde el punto de vista matérico y estructural.

Esta elección revela una actitud de aceptación cultural del deterioro, y se basa en la facultad de la percepción de incorporar un objeto en el tiempo histórico. “Nuevo”, “obsoleto”, “inusual”, “viejo” o “antiguo” son adjetivos cuya connotación positiva o negativa depende de la relación peculiar de proximidad o lejanía temporal y cultural entre objeto y observador. Para las fábricas más cercanas a nuestra época, el deterioro es percibido sólo en términos de pérdida de decoro, mientras que se considera culturalmente aceptable en el caso de un antiguo muro de cerca, donde la consunción de los materiales transmite precisamente el sentido de antigüedad o “profundidad temporal” que lo caracteriza. Como una figura bifronte, la profundidad temporal por un lado aumenta de modo continuo y homogéneo con el envejecimiento y, por otro, se reduce en las modificaciones naturales y en las intervenciones de restauración con una fuerte componente de renovación. A fin de evitar esta brusca reducción y conservar la cualidad perceptiva dinámica, de gran intensidad estética y emocional de su antiguo mortero, las juntas de la fábrica se han retacado de manera selectiva y limitada.

Por una experiencia “sensible” del tiempo a través de la obra: el mantenimiento de las ausencias y la falta de intervención como elección proyectual

Si el conocimiento racional permite ver los objetos, el sentimiento hace emerger en ellos las propiedades emotivas e invita a un recorrido interpretativo que encuentra su punto de partida desde el objeto, pero sólo para alejarse de él hacia experiencias diversas de ulterioridad. Esta tercera lectura emocional no codificada puede resultar reductiva si se entiende en un sentido estrictamente científico, pero la disponibilidad a adentrarse en la esfera no racional de

13. Convento de los Santos Cosme y Damiano: fase de desmontaje y numeración de los elementos de la coronación desconexa

14a-b. Convento de los Santos Cosme y Damiano: la puerta tapiada antes y después de la restauración



los mensajes subliminales consiente una notable ampliación de las posibilidades de conocimiento y fruición.

Teniendo como finalidad principal la conservación del aura de la fábrica y del lugar, el enfoque del proyecto se ha traducido esencialmente en términos de no intervención, no entendida tanto como actitud ideológica sino como disponibilidad a la abstención, en los casos en que esta elección proyectual consiente a las superficies continuar transmitiendo el sentido de profundidad temporal y comunicar, en las palabras de Simmel, “el hecho de que la vida, con su riqueza y sus cambios, haya habitado aquí una vez, (en) un presente inmediatamente intuible”⁴².

En el décimo tramo del muro de cerca veneciano se observa una serie de agujeros de bordes desdibujados, paralelos a los restos de un tejado eliminado. Se trata de la interfaz de demolición de un cuerpo volado que, antes que manifestarse como laguna, se relata “por ausencia”, aludiendo y sugiriendo otra configuración, la existencia de partes perdidas. Desde el punto de vista de la fenomenología del deterioro no tiene sentido el esfuerzo de diferenciar las faltas (desprendimientos, pérdidas de integridad de partes del paramento) de las ausencias (interfaces de demoliciones intencionadas, pérdidas de elementos configurados y reconocibles). Ambas condiciones representan una laguna del material. Pero conceptualmente la falta remite a una pérdida de integridad que sugiere el completamiento, mientras que la ausencia atestigua simplemente una acción transcurrida y abre interrogantes sobre las acciones acaecidas en el pasado. Como en el aura benjaminiana, definida como “aparición de una lejanía, aunque pueda ser cercano lo que la suscita”, la idea de ausencia introduce una componente narrativa que remite a una suerte de “otro lugar” caracterizado por coordenadas espacio-temporales diferentes, aludiendo a “una ‘profundidad del espacio’, que puede convertirse en “alegoría de la profundidad del tiempo”⁴³. Por tanto, entra en juego una forma simbólica de tiempo, la proustiana o el “tiempo del reloj de arena” de Jünger que “vive en cada uno de nosotros (...) como depositado en el fondo de nuestra esencia (donde) un instante puede compensar una vida entera”. Y como con las almas aprisionadas en las cosas –en la leyenda céltica citada en la Recherche– el pasado y el tiempo necesitan de un cuerpo que las haga tangibles. Mediante este contacto con el testimonio material, se configura así una forma de experiencia sensible⁴⁴ del tiempo mismo, a través de la intersección de sensación física y recuerdo, que activa la capacidad de conciliar presencia y ausencia, memoria y olvido.

Una vez asumida la necesidad de una intervención contra la inevitable disgregación del paramento, la simulación de diversos grados de reparación ha sugerido el confinamiento limitado del área de colapso, que ha reducido el riesgo de nuevas pérdidas sin llegar a propuestas demasiado elaboradas o conceptualizadas, ni imponer la regularización del borde irregular de los vanos, que habría obligado imperiosamente a una decodificación racional de la traza.

La voluntad de reducir al mínimo la manipulación de la traza no responde tanto a una cuestión de gusto. Por otra parte, desde un punto de vista estético, en este caso se está empleando una acepción de estética entendida en términos de recepción y comunicación, dirigida a la capacidad expresiva de la materia más que a sus cualidades formales.

La búsqueda de naturalidad en esta intervención está dirigida a la fruición del testimonio de las trazas estratificadas sin convertirlas en museo de sí mismas, sino exponiendo simplemente la fábrica en su condición de memoria objetiva⁴⁵. Así, la falta de homogeneidad debida a la coexistencia de tramos rehechos de muro junto a otros antiguos conservados y otros degradados está compensada por la percepción de una suerte de “contiempo”, es decir, una presentación sincrónica de testimonios materiales del pasado, presente y futuro del muro de cerca, que arrastran metafóricamente a la misma sincronía los diversos tiempos y las personas que han construido, restaurado y observado este muro en el curso de los siglos, en una unidad que se ha vuelto contemporáneamente obra del hombre y de la naturaleza⁴⁶. El relato del muro de cerca no se encomienda a los elementos arquitectónicos sino a las trazas, donde la traza se convierte en objeto de un encuentro⁴⁷, cuyo sentido debe poder revisitarse siempre con una generación continúa de memorias y visiones “geológicamente” estratificadas en este retazo de materia. Y donde también el deterioro participa como una forma de vida poética: el “espesor de lo acaecido”, en palabras de Adorno.

EN BUSCA DE UNA POSIBLE CARACTERIZACIÓN NO LINEAL DEL TIEMPO

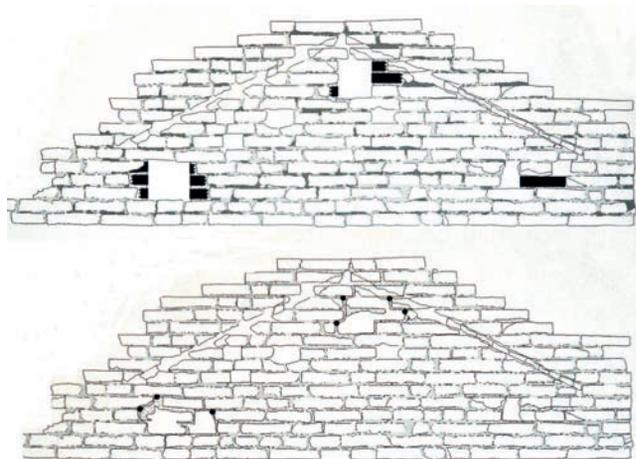
Una posible caracterización no lineal del tiempo está abierta a nuevas experiencias en el futuro al concebir la aproximación a la antigua construcción en un sentido plural, reconociendo la posibilidad del conocimiento también a canales perceptivos y emotivos. Vuelve la idea benjaminiana de la lengua como fruto de una evolución desde lo sensible hacia lo intelectual, donde “junto a la comunicación espiritual de las lenguas humanas, existe una material propia del lenguaje de las cosas (...) ‘la magia de la materia’ (...) la muda intensidad de

15 a-b-c. Convento de los Santos Cosme y Damiano: interfaz de la demolición de la cubierta antes de la restauración, planos de los diferentes niveles de reparación y el resultado final de la intervención

15a



15b



15c



los objetos”⁴⁸. Lejos de la voluntad de proponer una suerte de taxonomía de las formas de conocimiento, se busca más bien ensayar su diverso potencial, no entendido como alternativas enfrentadas entre sí, sino como más bien como articulaciones de una complementariedad compleja. El enfoque emotivo de una lectura poética puede constituir una especie de ‘callejón sin salida’ para la intervención, pero esa misma vulnerabilidad del objeto, –la emoción del tiempo–, puede convertirse en un eficaz ‘diapasón’, capaz de captar las transformaciones en sus matices más sutiles. Preservar la facultad de la materia antigua de condensar emociones y transmitir el tiempo permite entrar en estrecho contacto con la idea, o mejor, con la “vertiente sensible”⁴⁹ de la autenticidad.

La posibilidad de que el tiempo mismo se convierta en el objeto de interés a conservar impone una reflexión sobre las opciones y posibilidades de fruición que provienen de disciplinas diferentes. Piénsese, por ejemplo, en los requerimientos propios de un espacio museístico o en las múltiples experiencias temporales que brinda el teatro. La aproximación más directa al tiempo a través del edificio podría sin embargo ser la literaria, ya auspiciada como oportunidad de conocimiento y de fruición de “otras experiencias transcurridas”⁵⁰.

Se trata quizá de un problema de exponer con precisión los objetivos recíprocos, además de fijar los términos de una forma de coordinación para interacciones provechosas. Pero quizá sólo la asunción de una asociación libre entre estos diversos canales, en una complementariedad sin prejuicios, puede generar una estructura técnica y conceptual amplia, capaz de brindar a la restauración nuevas oportunidades “creativas” de interpretación.

La conservación entendida como “conservación partícipe” del contexto sensible ligado al contexto material, transfiere el arte de la atención a la propia idea de respeto, entendida – en palabras de A. France – como amistad de las cosas, que se traduce en un uso más consciente de los objetos vividos y de los lugares ya atravesados por el tiempo. Esta actitud puede llegar al límite de renunciar al uso, sublimando el lado utilitario de la función en la apreciación de un sentido del tiempo “mucho más estimulante y emocionante al ser (...) conciencia de la falta, expresión de la ausencia, puro deseo”⁵¹. Por tanto, no se trata de intentar restaurar el tiempo perdido, sino de poder disfrutar todavía de una parte de vitalidad pasada todavía perceptible y entrelazada con el presente en el edificio antiguo, aludiendo así al tiempo que queda. “Y en el tiempo que queda reside la palabra (...) que se manifiesta por sí misma frente a un mundo que desaparece, convirtiéndose en palabra de la esperanza”⁵².



NOTAS

1. SQUASSINA, A.: *Tempo che distrugge, tempo che conserva. Alcune riflessioni sul senso del tempo nella lettura delle trasformazioni e nel rapporto con le testimonianze del passato*, Doctorado de Investigación en Conservación de los Bienes Arquitectónicos, XVII ciclo, Politécnico di Milán, Tutor: Prof. A. Bellini, Coordinador Prof. A. Grimoldi, Milán 2005. La relación entre historia y restauración es un tema ampliamente debatido, pero el objeto de la tesis está constituido por la menos estudiada relación entre la percepción del tiempo y la conciencia conservativa, que se enmarca en la relación más amplia entre tiempo y belleza, que se puede hacer remontar a la raíz mítica de la relación entre Cronos y Afrodita.
2. Un objetivo que responde a la orientación ofrecida por el tutor, el Prof. A. Bellini del Politécnico di Milán, madurado en el ámbito de la colaboración profesional y didáctica con el Prof. F. Doglioni del la Università IUAV de Venecia.
3. Galois, que fue un Rimbaud del álgebra, dijo que “cada época tiene en cierta forma sus cuestiones del momento (...) las mismas ideas surgen en varias personas como una revelación”. No se puede luchar contra esta ley de simultaneidad (...) de grandes descubrimientos por seres geniales, desde el momento en que la filosofía, con Bergson, y la ciencia, con Einstein, se preocupaban vivamente de la idea del Tiempo, la misma preocupación se hacía un lugar en el arte con Proust (...) (Traducción del editor). VETTARD, C.: “Proust et les temps”, en *Les cahiers de Proust*, Gallimard, Paris, n. I, 1927, pág. 193. La profundización en aspectos interdisciplinarios no pretende ser sistemático sino buscar las referencias más o menos directas al campo de la restauración, sabedores de la densidad de significado de la cuestión y de la distancia existente entre la reflexión filosófica sobre la cuestión del tiempo y los diversos factores de los que parte la acción de la restauración.
4. PRIGOGINE, I. & STENGERS, I.: *Tra il tempo e l'eternità*, (1978), Bollati Boringhieri, Turín, 1989, pp. 24-29.
5. ADORNO, T.W.: *Ohne Leitbild, parva Aesthetica*, Frankfurt a.M, (1967), trad. it., *Parva Aesthetica: saggi 1958-1967*, Feltrinelli, Milano, 1979, p. 28; RELLA, F.: “Tempo della fine e tempo dell'inizio”, en *Casabella*, n° 498/1984, pp.106-108.
6. ASSUNTO, R.: “Revival e problematica del tempo”, in C.G. ARGAN (ed.), *Il Revival*, Mazzotta Ed., Milán, 1974, pág. 35.
7. BRAUDEL, F. (ed.): *La storia e le altre scienze sociali*, (1969) Laterza, 1974, pp. 153-59.
8. ARON, R.: *Leçons sur l'histoire, trad.it. Lezioni sulla storia*, (1989), Il Mulino, Bolonia, 1997, p.509.
9. BENJAMIN, W.: “Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolai Leskov”, en *Schriften* (1955), trad it. *Angelus Novus*, editado por R. Solmi, Einaudi, 1995, pp. 253-54; MARI, G.: *Eternità e tempo nell'opera storica*, Laterza, Bari, 2003, pág.17.
10. MARAMOTTI, A.L.: *Passato, memoria, futuro. La conservazione dell'architettura*. Giosia, Guerini Studio, Milán, 1996, pp. 110-111.
11. “(...) lo asimétrico constituye, ni más ni menos, el tender del hombre hacia algo que él no puede alcanzar (...). Y tal (...) principio di irrazionalità y de determinismo, introduce el verdadero ‘acorde discordante’ (...) (del que) debemos tomar el camino para tratar de elaborar la hipótesis de una eventual Estética de lo Asimétrico.”, DORFLES, G.: *Elogio alla disarmonia*, Garzanti, 1986, pp.68-72.
12. JAUSS, H.R.: *Estetica della ricezione*, a cargo de A. Guigliano, (1978), Guida Editori, Nápoles, 1988, pp.135-148.
13. BELLINI, A.: introducción a A. Grimoldi (a cura), *Omaggio a Camillo Boito*, Franco Angeli, Milán, 1991, pp.7-8.
14. RIEGL, A.: *Der Moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entsehung*, Viena, 1903, trad it., S.Scarrocchia, *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi*, Bolonia, 1990, pp.54-55.

15. BENJAMIN, W.: *op.cit.*, p.256.
16. BELLINI, A.: "Istanze storiche e selezione nel restauro architettonico", ponencia en la Convención Internacional ICOMOS 'Nessun futuro senza passato' de 1981, publicada en *Restauro* n° 68-69/1983, pág. 155.
17. FORSTER, K.W.: "Monument/Memory and the Mortality of Architecture", en *Oppositions*, n° 25/1982, p. 15.
18. R. Musil citado por Claudio Magris in *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Einaudi, Turín, 1984, pág. 81.
19. El análisis no ofrece una documentación completa de cada uno de los casos, sino que se limita a las consideraciones de carácter temporal, que se prestan al debate sobre el significado de las señales del tiempo. Para un estudio exhaustivo de cada una de las intervenciones, se remite a investigaciones y contribuciones específicas, que se han analizado en el curso de la investigación.
20. "Para Viollet no existe separación entre pasado y presente: la arquitectura y su historia son una realidad sin tiempo, que se pueden conocer como sucede con los fenómenos naturales a través de la identificación de leyes ciertas verificadas por la razón y por la experiencia. (...) Por ello la restauración (...) coincide con la proyectación.", GRIMOLDI, A.: "Cultura del restauro, cultura materiale, nuovi orientamenti dell'architettura nell'Italia dell'ultimo quarto dell'Ottocento", en AA.VV., *Viollet-le-Duc. L'architettura del desiderio*, Dip. per la Conservazione delle Risorse Architettoniche e Ambientali, Facultad de Arquitectura del Politécnico de Milán, 1980, p. 93.
21. MARI, G.: *op. cit.*, pp. 121-128.
22. LENIAUD, J.M.: *Viollet-le-Duc, ou les délires du système*, París, 1994, p. 31.
23. VIOLLET-LE-DUC, E.: voz "Restauración", en *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, París, 1869, trad. it., M.A. Crippa, *L'architettura ragionata*, Jaca Book, Milán, 1981, p. 250.
24. MARAMOTTI, A.L.: *La materia del restauro*, Franco Angeli, Milán, 1990.
25. VIOLLET-LE-DUC, E.: *op. cit.*, p. 249.
26. SAGREDO, A. & BERCHET, F.: *Il Fondaco dei Turchi in Venezia*, Milán, Stab. di Giuseppe Civelli, 1860, p. 71.
27. JUNTA MUNICIPAL: "Il Fondaco dei Turchi in Venezia", extraído de la *Gazzetta di Venezia* n° 148/1869, pp. 5-9.
28. Boito, C.: "Rassegna Artistica", en *Nuova Antologia*, n° 20/1872, pp. 922-925; G. Boni, *op.cit.*
29. BONI, G.: *Venezia imbellettata - Il Restauro del Fondaco dei Turchi*, Roma, Stab. Tipografico Italiano 1887, n° 2.
30. BONI, G.: *op.cit.* p.12. Emergen las dos aportaciones de la mano del tiempo: "una efectiva belleza en las improntas que nos deja" y el "sentimiento que el tiempo infunde en la obra", en Ruskin, J. *Le sette lampade dell'Architettura*, (1849), Jaca Book, Milán, 1982, pp. 219-220.
31. Las citas se han tomado de BRUNO, A.: *Oltre il restauro*, (ed. por M. Mastrodi-pietro), Lybra Immagine, Milán, 1996.
32. Ignasi de Sola Morales, analiza la noción de contraste en la cultura contemporánea, ampliando el significado de simple categoría formal a variante cultural de aproximación a la relación entre arquitectura de nueva planta y arquitectura del pasado (de SOLA MORALES, I.: "Dal contrasto all'analogia. Trasformazioni nella concezione dell'intervento architettonico", en *Lotus*, n° 46/1985, pp. 40-41).
33. GREEN, A.: *Tempo in frantumi*, Borla, Roma, 2001.
34. Proyecto de F. Doglioni y V. Spigai, encargado por el Comune di Venezia, en el ámbito del Programa di Edificazione Experimental. La obra de restauración fue llevada a cabo por F. Doglioni con la colaboración de la arquitecto Anna Bruschetti. Las citas se han tomado de: (1) BRUSCHETTI, A. & DOGLIONI, F.: "Le superfici dei grandi ambienti nell'ex Convento di SS.Cosma e Damiano alla Giudecca, Venezia.", en *Archeologia dell'Architettura - supplemento ad Archeologia Medievale XXV*, IV/99, pp. 2-3; (2) DOGLIONI, F.: "Ruolo e salvaguardia delle evidenze stratigrafiche nel progetto e nel cantiere di restauro", en *Arqueología de la Arquitectura*, n° 1/2002.
35. RAMPOLLO, L.: *Distruzione costruzione della traccia*, Roma, 1983.
36. Esta intervención ha implicado a la autora en el análisis del proyecto y en la ejecución de obra.
37. NARDO, G.: "Sulla necessità e sul modo di arrestare il deperimento, che si manifesta progressivo nella superficie della colonna di granito bigio della piazzetta di S. Marco, ed in altre della marciana basilica, e di assicurare a' posteri più lunga la loro durata", en *Atti dell'I.R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, tX, sIII, Venezia 1864-65, pp. 602-605; BONI, G.: "Il leone di S.Marco sulla Colonna della Piazzetta", Est. dall' *Archivio Veneto XXV*, 1883, pp. 166-69; PROUST, M.: "Commento a 'Sesamo e Gigli' di John Ruskin", (1900) a cargo de B. Piquè, Ed. Nuova, 1982, pp. 36-37.
38. ARISTÓTELES: "Física", IV, 11, 219 b1, en N. ABBAGNANO, *Dizionario di filosofia*, Utet, Turín, (1960), 1971, pp. 863-867; BERGSON, H., (1907) en ABBAGNANO, N.: *op.cit.*, pp. 863-867; Proust, M.: "Le temps retrouvé", en *A la Recherche du Temps Perdu*, Gallimard, Parigi, (1927), 1989, trad it. G. Grasso, *Il tempo ritrovato*, Roma, 1990.
39. SCHWEPPEHAEUSER, H.: "Nome, logos, Espressione. Elementi della teoria benjaminiana della lingua", en Belloi, L. & Lotti, L., *Walter Benjamin*, *op.cit.*, p. 63.
40. TARONI, P.: *Tempo interiore, tempo oggettivo. Bergson e Piaget. Il concetto di tempo dalla filosofia della vita all'epistemologia genetica*, Quattroventi, Urbino, 1999, p. 17.
41. MAGLI, P.: "Semiotica della materia", texto mecanografiado para las actas del seminario *Materia costruita: dato e senso. Forme di conoscenza e cultura conservativa*, IUAV, Doctorado de Historia de la Arquitectura y de la Ciudad, Arte y Restauración, Venecia, 26.02.2004; MANZINI, E.: "La pelle degli oggetti", en *Ottogono*, diciembre 1987, p. 64.
42. SIMMEL, G.: "Per l'Estetica. Le Rovine", en *Saggi di cultura filosofica*, (1919), Guanda, Parma, 1993, p. 113.
43. JAUSS, H.R.: *Estetica della ricezione*, a cargo de A. Guigliano, (1978), Guida Editori, Nápoles, 1988, pp.135-148.
44. KRISTERA, J.: *Le temps sensible*, París, 1994. "El esplendor de un palacete particular de época de Luis XVI no se explica más que marginalmente con el equilibrio de sus volúmenes, (...) reside más bien en la calidad perdida de la vida que describen espacios y materiales ... Sólo la experiencia sensible restituye la plenitud.", GRIMOLDI, A.: "Questioni sulla tutela" in MASIERO, R. & CODELLO, R. (eds.), *Materia signata-haeceitas tra restauro e conservazione*, Milán, 1990, pp. 263-288.
45. "ligad(a) a la tactilidad, a la experiencia directa, a la memoria de los hechos, y enredad(a) por factores psicológicos personales y colectivos, diversamente sedimentados", RUGGIERI TRICOLI, M.C. & VACIRCA, M.D.: *L'idea di museo*, Milán, 1998, p. 60.
46. Una revisión moderna del concepto ruskiniano de pintoresco, más concretamente de su facultad de "mezclar comprensión científica con el instinto poético" (HUNT, J.D.: *Ruskin and the 'Picturesque Side' of His Venetian Work*, Venecia, 2001). El tema, ya analizado por Grimoldi, A. (1990) se vuelve a encontrar también en la idea de ruina de Simmel.
47. "la sensibilidad que aferra la traza; el alma, la memoria, que lo interpreta; el pensamiento, constreñido a pensar la esencia", DELEUZE, G.: *Marcel Proust e i segni*, Einaudi, 2001, p. 92.
48. SCHWEPPEHAEUSER, H.: *op.cit.*, p. 63.
49. QUENDOLO, A.: *Riflessioni sul concetto di autenticità nell'attuale dibattito italiano sul restauro architettonico*, Doctorado de Investigación en Conservación de los Bienes Arquitectónicos, Politécnico de Milán, 2000.
50. GRIMOLDI, A.: *Questioni sulla tutela*, *op.cit.*, pp. 263-288.
51. AUGÈ, M.: *Le temps en ruines*, París, 2003, trad.it., A. Serafini, *Rovine e Macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino, 2004, pp. 90-100.
52. GARGANI, A.: *Il testo del tempo*, Laterza, Bari, 1992, p.10.