

Restauración como imagen de la memoria

Restoration as an image of memory

Emanuela Sorbo

Profesora de la Università IUAV di Venezia
Professor of the Università IUAV di Venezia



Gangaikondacholapuram, Brihadishvara Mandir, Tamil Nadu, India 2008

Palabras clave: Conservación, restauración arquitectónica, teoría de la restauración, patrimonio cultural, tecnología aplicada a la restauración

La conservación de las superficies es el lugar arquitectónico donde los horizontes crítico y técnico entran en contacto. Las herramientas de proyecto (tales como las intervenciones de limpieza, las reintegraciones) no responden exclusivamente a las leyes de la química aplicada al patrimonio porque abrazan el horizonte de la interpretación y de la evaluación histórico-crítica de los signos del tiempo. A través de una lectura estética y técnica de casos conocidos elegidos de manera trans-cronológica, la superficie resulta el lugar donde la relación con el tiempo y con la historia adquiere la consistencia de la materia convirtiéndose en el lugar del proyecto.

*Texto original: italiano. Traducción al castellano: María Diodato y Soledad García Sáez. Traducción al inglés: la autora.

Keywords: Conservation science, architectural restoration, theory of restoration, cultural heritage, technology for restoration

The surface conservation is the architectural place where the technical horizon and the critical horizon come together. In the case of cultural heritage, the instruments of the project (such as the cleaning and the reintegration procedures) not only follow the laws of applied chemistry but also embrace the horizon of the interpretation and the historical and critical evaluation of the signs of time. Through an aesthetic and technical reading of known cases, chosen trans-chronologically, the surface acts as the place where the relationship with time and history takes on the consistency of matter becoming the place of the project.

*Original text: Italian. Spanish translation: María Diodato y Soledad García Sáez. English translation: author.

Con el agravamiento de la crisis económica y la congelación del sector de la construcción, se ha iniciado un proceso por el cual la terminología relacionada con el proyecto de restauración (que ha tenido a lo largo de los años forma de especialidad), está incorporando matices y contaminaciones de otras formas de conocimiento, recogiendo exigencias comunicativas de naturaleza social, política y económica¹. Los términos (y los conceptos) que están entrando en el lenguaje arquitectónico son variados, como por ejemplo “reciclaje”, “regeneración”, utilizados como alternativa (¿o sustituto?) de los consolidados (para los profesionales del sector) “restauración”, “reutilización”, “recuperación”². Este arraigo terminológico tiene como efecto, entre otros, el avance de una nueva escisión que atribuye a la “conservación”, o mejor dicho, al “proyecto de conservación de las superficies”, un alcance que podríamos definir (con necesidad de cierta aproximación) como al menos distinto del “proyecto”³.

Esta hipótesis de partida estaba bien presente ya en el debate teórico, puesto que en 1980 Liliana Grassi escribía: “(...) Se tiende pues, a través de las proposiciones de la cultura material, a dar autonomía a la operación técnico-conservadora hasta identificarla con la restauración misma, es decir, reemplazando de manera integral el *porqué* con el *cómo* conservar la materia. De esto

The growing economic crisis and the decline in the construction industry have given rise to a process whereby the terminology connected with the restoration project (which over the years has taken the form of a specialism) is opening up to facets and influences from other fields of learning, and responding to communicative requirements of social, political, and economic nature¹. There are various terms (and concepts) that are becoming part of the language of architecture, such as “recycling” and “regeneration”, used as an alternative (or replacement?) for such consolidated terms (for the members of the trade) as “restoration”, “reuse” and “renovation”². One of the outcomes of the affirmation of such terminology is the emerging of a new division which attributes to the “conservation” or rather to the “surface conservation project” an area that could be described (with some compulsory approximation) at least distinct from that of the “project”³.

This founding hypothesis was already present in the

deriva la falta de clarificación sobre el fin global de la operación conservadora o, al menos, la posibilidad de su instrumentalización y el riesgo de que se alcance no la unidad de las dos culturas, sino la anulación de una con el consiguiente fortalecimiento del convencimiento, por desgracia ya difundido en ciertos círculos, de que los objetos de la conservación son indiferentes y pueden ser tratados con indiferencia acrítica, la cual no puede más que generar soluciones de tipo estrechamente consumista”⁴.

La tendencia descrita atribuye gran importancia al papel de la *técnica*, identificando la *eficacia* del instrumento técnico con el proyecto, ejemplificado por el papel de la “química aplicada al patrimonio cultural”. Pero no se limita a ser una deriva positivista, sino que, como fue proféticamente anunciado por Liliana Grassi, se está materializando como actitud cultural, identificando la *conservación* con las *técnicas de conservación* y el *proyecto* con la *reutilización*. Como demostración adicional de que se está hablando de una actitud cultural, en los recientes programas europeos de investigación *Horizon 2020*, el sector del *Cultural Heritage* encuentra su espacio como subsector SH5_8 (*Cultural studies, cultural identities and memories, cultural heritage*) en el macrosector SH 5 (*Cultures and Cultural Production: Literature, philology, cultural studies, anthropology, study of the arts, philosophy*).

theoretical debate, since in 1980 Liliana Grassi wrote:

“(...) Through the propositions of material culture, we tend to give autonomy to the technical conservative operation and to identify it with restoration itself, thereby replacing, in an integral manner, the “why” with the “how” to preserve matter. A consequence of this is the failure to clarify the overall goal of the conservative operation or, at least, is the possibility of its exploitation and the risk of achieving, rather than the unity of the two cultures, the deletion of one. The consequent strengthening of the conviction (unfortunately already widespread in some circles) that the objects of conservation are indifferent and can be treated with acritical indifference could only generate petty consumeristic solutions”⁴.

The tendency described above greatly emphasises the role of *technique*, identifying the *effectiveness* of the technical instrument with the project, exemplified by the role of “chemistry applied to the cultural heritage”. It is a

De esta manera, por poner un ejemplo, un proyecto de investigación para la restauración de un bien cultural podrá estar incluido en el macrosector SH 5 (*Cultures and Cultural Production*) o en el macrosector SH 6 (*The Study of Human Past*), ambos relacionados con el área *Social Sciences and Humanities*. Para introducir el dato técnico o proyectual, uno se enfrenta a una casuística muy variada pero que tiende siempre a solaparse con el macrosector PE (*Physical Sciences and Engineering*) y, por tanto, con la experimentación de productos, materiales o técnicas de conservación relacionados con el campo de las ciencias. Será posible referirse, por ejemplo, al subsector PE 5_6 (*New materials: oxides, alloys, composite, organic-inorganic, nanoparticles*), que forma parte del macrosector PE 5 (*Synthetic Chemistry and Materials: Materials synthesis, structure-properties relations, functional and advanced materials, molecular architecture, organic chemistry*) o también a los subsectores PE 8_10 *Industrial design (product design, ergonomics, man-machine interfaces, etc.)* y PE 8_11 *Sustainable design (for recycling, for environment, eco-design)*, ambos del macrosector PE 8 (*Products and Processes Engineering: Product design, process design and control, construction methods, civil engineering, energy processes, material engineering*)⁵. En ambos casos la definición del recorrido de investigación está trazada con la convivencia entre el alma histórica y la científica; no existe por tanto un sector que pueda incluir el proyecto de restauración como investigación

development that does not merely constitute a positivist drift, but, as Liliana Grassi prophetically announced, is the embodiment of a cultural attitude that identifies *conservation* with *conservation techniques* and the *project* with *reuse*. Further proof that we are faced with a cultural attitude can be drawn from the fact that in the recent European research programmes Horizon 2020, the Cultural Heritage sector is listed in subsector SH5_8 (Cultural Studies, Cultural Identities and Memories, Cultural Heritage) and in the macro sector SH5 (Cultures and Cultural Production: Literature, Philology, Cultural Studies, Anthropology, Study of the Arts, Philosophy). Consequently, for instance a research project for the restoration of cultural heritage may be included in the macro sector SH5 (Culture and Cultural Production) or the macro sector SH6 (The Study of Human Past), both related to the field of Social Sciences and the Humanities. The technical or planning aspects are included in several sectors which invariably tend to cross over to the macro sector PE

autónoma, es decir, el proyecto de restauración no se puede materializar ni en una acción predominantemente científica ni en una acción predominantemente humanista.

En este sentido tratamos de releer, en un horizonte crítico, el significado del *cómo* y del *porqué* que nos recuerda Liliana Grassi en un lugar donde la partida entre horizonte técnico científico y horizonte crítico interpretativo es más cerrada, el lugar donde las categorías de la técnica de los materiales son protagonistas: la superficie. Siendo este el lugar físico y arquitectónico donde los *instrumentos* del proyecto (las intervenciones de limpieza, consolidación, protección y reintegración) responden a las leyes de la química aplicada, pero, y esta es la tesis de la presente contribución, no pueden no responder al horizonte de la interpretación y evaluación histórico crítica de las señales del tiempo⁶.

Una arquitectura o más bien un bien cultural se puede leer de diferentes maneras: en cuanto producto de la historia o fuente de la historia es un documento; en cuanto acumulador o transmisor de la memoria es un monumento; en cuanto producto de un acto creativo complejo es una obra de arte, pero también es cierto que, si los materiales de la historia son los documentos, la historia a su vez es diferente de la memoria, porque la memoria es un acto colectivo de reconocimiento de un símbolo⁷. Hablando de restauración, la manera en la que leemos una arquitectura refleja horizontes diferentes en el proyecto. Reconociendo su papel de *documento* nos predispondremos a conservarlo como

(Physical Sciences and Engineering) and therefore to the experimentation of products, materials or conservation techniques connected with the scientific sector. Sectors that can be referred to are PE 5_6 (New materials: oxides, alloys, composite, organic-inorganic, nanoparticles) which belongs to the macro sector PE5 (Synthetic Chemistry and Materials: Materials synthesis, structure-properties relations, functional and advanced materials, molecular architecture, organic chemistry) or also the subsectors PE8_10 *Industrial design (product design, ergonomics, man-machine interfaces, etc.)* and PE8_11 *Sustainable design (for recycling, for environment, eco-design)* both comprised in the macro sector PE8 (Products and Processes Engineering: Product design, process design and control, construction methods, civil engineering, energy processes, material engineering)⁵. In both cases, the research path is defined by the coexistence of a historical and a scientific soul. The restoration project therefore cannot be contained

palimpsesto; reconociendo su papel de *monumento*, estaremos impulsados a conservarlo en sus significados *simbólicos*, lo que equivale a llevar a cabo una elección en sus transformaciones; reconociendo su papel de *obra de arte*, si se admite que pueda continuar en el tiempo, la materia de la que está compuesta transmite una imagen, por tanto el proyecto se enmarca en un horizonte que se convierte en un problema *estético*.

En realidad, cada una de estas opciones implica un problema relacionado con la imagen, ya que por un lado existe la materia (la consistencia objetiva) y por el otro su percepción (su estar en relación con quien la mira).

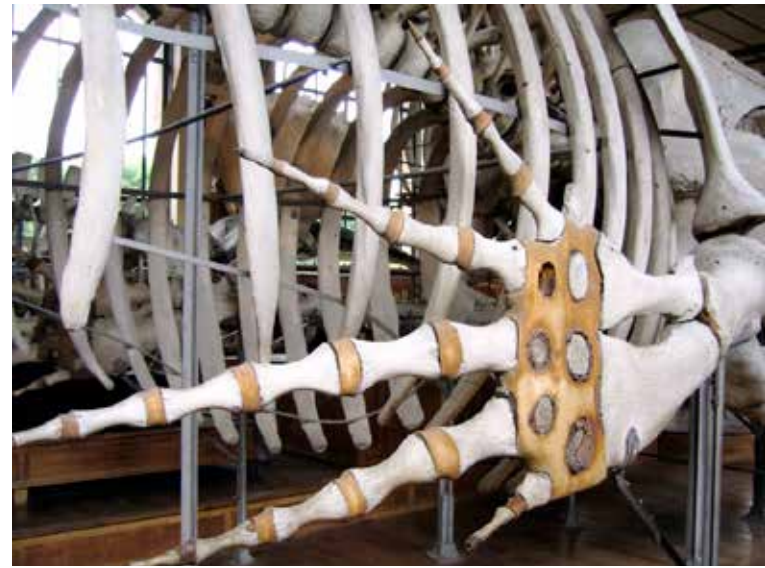
En cada uno de estos papeles concurren diversos factores para definir estrategias de intervención: hacer que prevalezcan los datos filológicos, es decir, la lectura de todas las estratificaciones; los datos materiales, es decir, la eliminación de todos los signos de degradación; los datos artísticos, es decir, la conservación de los efectos polimateriales para fines estéticos.

Resta entonces la consideración de que, moviéndose entre cada una de estas lecturas, el resultado de la restauración es diferente, como diferente sería una narración histórica que separase las fuentes de los mitos, de las leyendas, de las fábulas, esto es, que marcarse la distancia entre un acto científico y un acto creativo.

Estos elementos concurren para definir una actitud que no tiene (o en teoría no debería tener) una respuesta científica, pero que tiene en su base una evaluación crítica⁸.

in any of these sectors as autonomous research, i.e. it cannot be achieved either as a prevalently scientific or as a prevalently humanistic activity.

We shall attempt a critical reappraisal of the meaning of the *how* and the *why* recalled by Liliana Grassi in a space where the confrontation between the scientific and technical sphere and the sphere of interpretation and critique is more stringent, and where the categories of the technique of materials are of primary importance: the surface. This is the physical and architectural space where the *instruments* of the project (the cleaning, consolidation, protection and reintegration procedures) respect the laws of applied chemistry but, as we shall argue in this article, cannot avoid submitting to the interpretation and the historical and critical evaluation of the signs of time⁶. A work of architecture, or rather, a piece of cultural heritage lends itself to different interpretations: it is a document inasmuch it is product of history or source of history; it is a monument

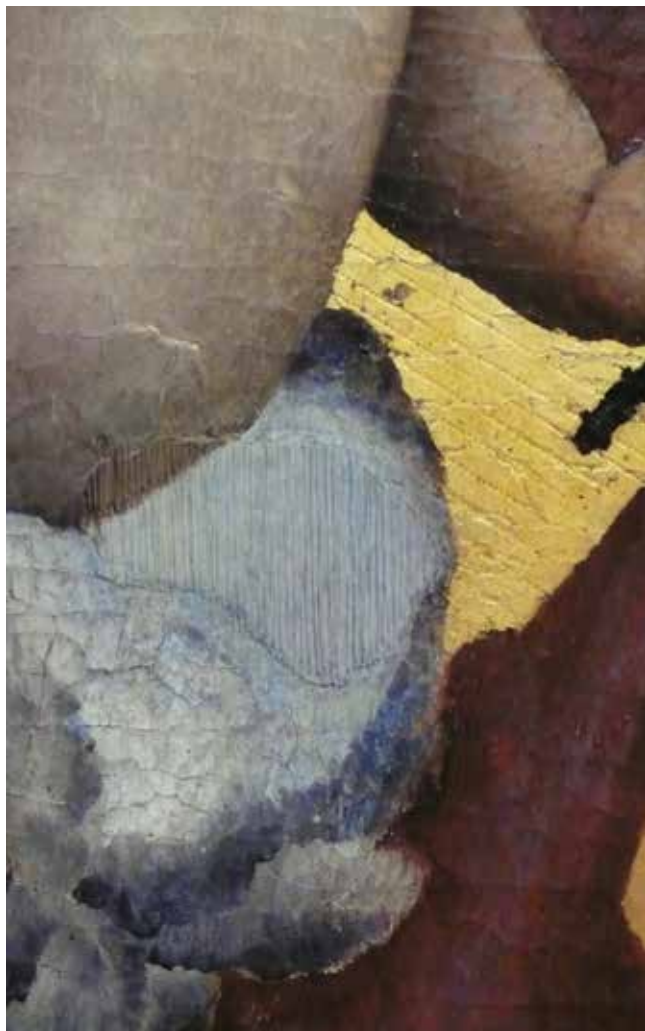


1. Esqueleto de dinosaurio, Museo de Historia Natural, reintegración con elementos de madera, París 2006,.

1. Skeleton of a dinosaur, Museum of Natural History, Reintegration with wood, Paris 2006.

inasmuch it is an accumulator or vehicle of memory; it is a work of art inasmuch it is produced as a result of a complex creative activity. However, if it is true that documents are the materials of history, history itself is different from memory inasmuch as memory is a collective recognition of a symbol⁷. As regards restoration, the way we interpret an architecture translates into different objectives pursued by the project. If we acknowledge its role as a *document* we will be led to preserve it as a *palimpsest*; if we recognize its role as a *monument* we might want to preserve it with its *symbolic* meaning, which equates to making a choice as to its transformations; if we recognise its role as a *work of art* and accept that it may continue in the future, the material that composes it will convey an image, and therefore the project will be comprised in an *aesthetic* sphere.

Consequently, any of the above choices are dictated by a question related to the image, since, on the one hand, there is the material (the objective consistency), and on



2

the other hand, its perception (its relationship with the observer). Different factors contribute to the definition of the interventions' strategies for each of these roles. We may privilege the philological aspect, that is take into account all stratifications; the material aspect, with the elimination of all signs of deterioration; or the artistic aspect, that is the preservation of the effects produced by mixed materials out of aesthetic considerations.

Hence restoration has different outcomes depending on which of the approaches outlined above is chosen, similarly to a historical text that separates sources from myths, legends and tales, marking the distance between a scientific act and a creative act.

These elements contribute to the definition of an approach that does not offer (or should not offer in theory) a scientific answer, but rests on a critical evaluation⁸.

Let us examine two objects that are at the opposite ends of the spectrum as regards the role that the restoration

Consideramos dos objetos que están en las antípodas en cuanto al papel que el proyecto de restauración tiene en relación con la historia y la memoria. El primero (fig. 1) es un detalle de un esqueleto de dinosaurio en el Museo de Historia Natural de París; el segundo (fig. 2) es un detalle de la pintura *Assunta tra cherubini e angeli musicanti* (La Asunción entre querubines y ángeles) del siglo XVI conservado en el Palazzo Abatellis, en Palermo.

En el primer caso podríamos decir, simplificando, que es preponderante el valor *documental*; en el otro, el valor *artístico*.

En ambos casos se ha realizado una reintegración, en un caso se ha reintegrado un elemento de la pintura mediante el *rigatino*; en el otro caso se ha reintegrado la mano del esqueleto con piezas de madera. En estos dos casos, en los que las finalidades de las operaciones son muy distantes entre ellas (se recurre a estos ejemplos aportando una paradoja teórica) las decisiones tomadas han tenido, sin embargo, la misma idea conservativa, a saber, la *legibilidad* de la obra a través de un expediente, una "*intervención mínima*" de reintegración que permitiese tener una visión correcta del conjunto sin dañar el valor de testimonio de lo que vemos. En efecto, se ha insertado un elemento *reconocible* por el cual la obra resulta *legible en sus partes originarias*, llamando la atención sobre el valor del bien en cuanto *documento*. Pero, sin embargo, las modalidades de la operación no llegan a estar confinadas en un acto científico en cada caso, porque confieren una *imagen* global tanto de la pintura como del fósil. Son, por lo tanto, una presencia que, a pesar de haber nacido con la idea de *documentar objetivamente un dato*, se transforman en un *acto creativo*.

project assumes in the face of history and memory. The first (fig. 1) is a detail of a dinosaur skeleton at the Natural History Museum in Paris, the second (fig. 2) is a detail of the of the sixteenth century painting *Assunta tra cherubini e angeli musicanti* preserved at Palazzo Abatellis in Palermo.

We could say, simplifying, that the *documentary* value prevails in the first case, and the *artistic* value in the second. A reintegration was carried out in both cases: in the one case an element of the painting was reintegrated using the *rigatino* technique, in the other case the hand of the skeleton was reintegrated using pieces of wood. In these two cases, where the objectives of the interventions are extremely different (such examples being used to highlight a theoretical paradox) the choices made, however, are based on the same conservative principle, namely the *legibility* of the work through an expedient, a "*minimal intervention*" of reintegration that would allow a proper overview of

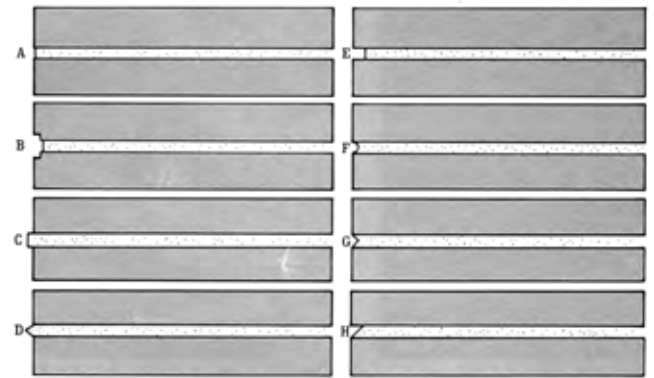
En arquitectura, a estos valores (documental y estético) se incorpora el de ser *monumento* de la vida del hombre en el sentido de que recoge en sí misma la historia de su uso, que es la historia civil y social de un pueblo, y se transforma a causa del cambio de propietario, de las mejoras tecnológicas, de acontecimientos bélicos y otros. Las transformaciones de una arquitectura son un reactivo que dibuja sobre sí mismo la *vida* que hay en su interior y que se genera en su exterior. Así pues, sus marcas nos devuelven *historias*.

A partir de esta hipótesis, es decir, que las transformaciones en una arquitectura son expresión de la relación que tenemos con la memoria de un evento (su *historia*), analizamos la imagen de las degradaciones y del envejecimiento general de las fachadas, como por ejemplo las marcas en las superficies y el límite externo/extremo que nos transmite el encuentro entre la naturaleza, el tiempo y la historia, y la arquitectura⁹.

Uno de los efectos más inmediatos en el caso del envejecimiento de las fachadas es la pulverización de los morteros. En los procedimientos operativos más recurrentes, a este tipo de degradación le siguen las operaciones de *reintegración de las juntas*¹⁰. Pero, si bien es cierto que la operación en sí es una opción a menudo forzada, la manera en que ponemos en práctica esta elección se mueve en un horizonte que es científico y crítico a la vez. Científico por ejemplo en la elección de los materiales que componen los morteros; creativo, proyectual, en el método de su puesta en obra, en el cromatismo, en las alineaciones... Conviven por lo tanto ambas almas, técnico-científica y proyectual (fig. 3).

the work without affecting the testimonial value of what we see. Thus, a *recognisable* element was introduced that makes the work *legible in its original parts* focussing on the value of the piece of cultural heritage as a *document*. Nonetheless, the modalities of the intervention cannot in any case be confined to a scientific act since they confer an overall *image* both to the painting and to the fossil. Although they were initiated by the need of *objectively documenting a fact*, these activities turned into a *creative act*.

In architecture, the documentary and aesthetic values are compounded by the quality of its being the *monument* of human life, in that it preserves in itself the history of its use, which is the civil and social history of a people: the transformations due to changes in ownership, technological improvements, wars, etc. The transformations of a work of architecture are a reagent that bears the marks of both the *life* inside and outside. Its signs therefore tell us *stories*. From this assumption, namely that the transformations in



3

2. Assunta tra cherubini e angeli musicanti (La Asunción entre querubines y ángeles), siglo XVI, detalle de la reintegración mediante el rigatino, restauración llevado a cabo por el ICR (Istituto Centrale del Restauro, ahora Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro), Palermo 2007.

2. Assunta tra cherubini e angeli musicanti, 16th century, detail of the reintegration with rigatino technique; restoration carried out by ICR (Istituto Centrale del Restauro) Restoration Central Institute, Palermo 2007.

3. Tabla extraída de Jean Marie Pérouse de Montchlos, *Architecture, méthode et vocabulaire*, Paris 2007, p. 128.

3. Plate from Jean Marie Pérouse de Montchlos, *Architecture, méthode et vocabulaire*, Paris 2007, p. 128.

architecture are an expression of the relationship we have with the *memory* of an event (its *story*), we shall analyse the image of the deterioration and of the overall aging of the façades such as the marks of the surfaces, the external/extreme limit that reflects the encounter between nature, time and history, and architecture⁹.

One of the most immediate effects of the aging of façades is the powdering of mortars. The most common intervention for this type of degradation consists in *repointing the joints*¹⁰. But if it is true that this intervention often is, in itself, a necessary choice, the way this choice is carried out depends on considerations that are both scientific and critical: scientific inasmuch they affect the selection of the mortar composition materials (for example), while creative and related with the design inasmuch they influence the way the technique, the colours, and the geometry are implemented. Hence the technical and scientific aspect and the design aspect coexist (fig. 3).



4

5



Comentamos a este propósito ejemplos en los que al mismo problema, conservar la legibilidad de la textura de los muros a través de la reintegración de las juntas, se han dado diferentes soluciones: el Gangaikondacholapuram Brihadishvara Mandir en Mayiladuthurai en India (sitio Unesco) (figs. 4 y 5) y el exterior de Palazzo Chiaramonte Steri en Palermo (fig. 7). En el primer caso, la operación de reintegración se lleva a cabo técnicamente con un trabajo de “manual”, es decir, mediante el uso de un mortero mezclado con polvo de granito procedente de los sillares de la fábrica al que se añade tierra y cemento y puesto en obra por los trabajadores locales auténticos con un acabado liso y enrasado con la superficie, contribuyendo a proporcionar el aspecto de muro acabado a la poderosa fábrica de granito, casi como la puesta en escena de la escenografía del templo en vez que del templo mismo (fig. 6). Queda por identificar pues cuál es la intraducible frontera que en el proyecto consigue mantener unidos la verdad, el tiempo y el material sin traicionar a ninguno de estos elementos.

En el segundo caso, la reintegración realizada con un mortero mezclado con el polvo de las piedras de la fábrica y la puesta en obra rebajada con acabado liso, confiere a la pared una dimensión de llenos y vacíos que aporta legibilidad a la fábrica existente respecto a la intervención de reintegración, aunque proporcione a la fábrica la estética de un cuadro informal. Estos ejemplos permiten reflexionar, en primera instancia, sobre el hecho de que cada intervención, aunque mínima, cuando se repite en una fachada entera transforma el rostro

We shall comment in this regard examples where the same problem, that is to preserve the legibility of the wall structure through the repointing of the mortar joints, was addressed with two different solutions: Gangaikondacholapuram Brihadishvara Mandir in Mayiladuthurai India (Unesco site) (figs. 4 & 5); the external walls of Palazzo Chiaramonte in Palermo (fig. 7).

In the first case the reintegration operation is technically carried out by the book, i.e. through the use of a mortar mixed with granite powder from the ashlar, which is, however, mixed with soil and cement, and applied by local workers with a smooth finish flush with the façade. Such procedure gives the impressive granite wall the appearance of a false wall, almost as if, instead of the real temple, a set of a temple was put in place (fig. 6). What remains to be determined is the untranslatable threshold that, in the project, can hold together the truth, the time and the material without betraying any of these elements. In the second case the reintegration made with a mortar



6

y la consistencia de una arquitectura; esto también es válido para unos pocos centímetros de mortero, la decisión sobre cuyos matices de color, textura y aplicación transforma la fachada. Este supuesto nos lleva a ampliar la idea de definición clásica de proyecto, admitiendo la escala de la reintegración de los morteros como una escala de detalle que tiene el mismo peso que intervenciones a mayor escala¹¹. En segundo lugar, no se puede incluir en el conjunto exclusivo de las ciencias porque al mismo problema se responde con soluciones distintas, es decir, que se recorre la distancia entre una operación científica y un proyecto¹². De la misma

mixed with the dust of the wall stones and applied recessed (*sottosquadro*) with a smooth finish gives the wall a texture made up of full and empty areas that distinguishes the existing masonry from the reintegrated portions, but also makes the wall look like an informalist painting.

On first consideration, these examples allow us to reflect upon the fact that each intervention, albeit minimal, repeated over an entire façade transforms the face and the consistency of a construction: this is true even for a few centimetres of mortar, where decisions regarding shades, colour, texture and application technique transform the façade. This assumption leads us to expand the traditional definition of project, and consider the reintroduction of mortars as a small scale intervention that has the same weight of larger scale interventions¹¹. On second consideration, however, it cannot be viewed as belonging exclusively to the realm of science, since the same problem is addressed in different ways, marking the distance between a scientific



7

4. Gangaikondacholapuram, Brihadishvara Mandir, intervenciones de limpieza y reintegración de los morteros, Tamil Nadu, India 2008.

4. Gangaikondacholapuram, Brihadishvara Mandir, cleaning and reintroduction of mortars, Tamil Nadu, India 2008.

5. Gangaikondacholapuram, Brihadishvara Mandir, porciones de la fábrica después de la intervención, Tamil Nadu, India 2008.

5. Gangaikondacholapuram, Brihadishvara Mandir, portions of the wall after the intervention, Tamil Nadu, India 2008.

6. Disneyland París, Marne-La-Vallée 2015.

6. Disneyland Paris, Marne-La-Vallée 2015.

7. Palazzo Chiaramonte Steri, exterior, detalle de la reintegración de la fábrica, Palermo 2004.

7. Palazzo Chiaramonte Steri, exterior, detail of the reintroduction of the wall, Palermo 2004.

manera en la que, siguiendo la conocida metáfora filológica, la inserción de una letra explícita y aclara la lectura de un texto¹³. Volvamos entonces a la hipótesis inicial de la instancia de Liliana Grassi: el *porqué* (que por su naturaleza debe ser anterior al cómo) habla de las estrategias generales puestas en juego por la relación que se tiene con las marcas del tiempo y sus transformaciones.

Para evidenciar aún más este aspecto, es decir, la trascendencia del proyecto de restauración y la importancia que revisten todos los elementos materiales, aunque mínimos, consideramos otro tipo de intervención: la limpieza de las superficies, en la que lo que está en juego en la fachada tiene el espesor de milímetros. Las limpiezas, como es sabido, parten de una reflexión sobre el significado y la definición de lo que nosotros consideramos como degradación, o más bien el punto de encuentro entre lo que distorsiona y daña la consistencia física de la superficie y lo que, por otro lado, es *pátina*, a saber, esa capa de alteración del material que constituye su vejez y su paso en el tiempo.

Pero, superada la primera instancia referida a la peligrosidad del depósito, el estrato inmediatamente siguiente, es decir, los pocos milímetros que definen la *pátina*, refleja aún la relación con la estratificación del edificio, ya que podemos eliminarla borrando el tiempo para perseguir el mito de una *arquitectura nueva*, atenuarla para rejuvenecerlo, o se puede considerar como dato de proyecto, como un *valor añadido*. Pero también en este caso las evaluaciones que se hacen, varían

task and a project¹². It is a trajectory similar to that traced by the well-known philological metaphor, whereby the insertion of an explicit letter uncovers and clarifies the interpretation of a text¹³. Going back to Liliana Grassi's initial hypothesis, the *why* (which by its nature should come before the *how*) refers to the general strategies implemented by the relationship with the marks of time and its transformations.

In order to further emphasise this aspect, i.e. the consequence of the restoration project and how important even the smallest material element is, we shall consider another type of intervention: the cleaning of surfaces, where even a few millimetres have an important role to play in the façade.

As is well known, cleaning interventions are based on an evaluation of the meaning and the definition of what we consider as decay, or rather the distinction between the element that alters and damages the physical consistency of the surface and the *patina*, the layer that alters the material as a result of aging and thus bears the marks of time.

dependiendo del propio horizonte filosófico, pues la ciencia puede convertirse tanto en el instrumento como en el método. Utilizando el mismo método de lectura ya introducido para examinar también el papel de la pátina (o más bien *del horizonte temporal que se considera en la superficie*) nos referimos a algunos ejemplos que proporcionan una visión del recorrido crítico propuesto.

En la Catedral de Chartres (figs. 8 y 9) los ensayos que se realizan in situ documentan algunos tipos de técnicas de limpieza. En particular en el ensayo en la base de la columna, la opción de hacer prevalecer el cromatismo y la naturaleza de la piedra tiene como efecto la búsqueda de un estrato más profundo de materia y la eliminación de la pátina ante una intensificación de los tonos amarillos. A partir de la comparación entre las imágenes de antes y después de la limpieza (figs. 10, 11 y 12), vemos cómo la repetición del mismo *modus operandi* en toda la fachada produce como efecto, frente a la alteración del cromatismo, una desaparición de los efectos tonales, del claroscuro, en favor de una *nueva* visión de los elementos. La lectura del contraste entre los materiales, de los efectos de modelado en las esculturas, es prevalente respecto a la visión unitaria de la fachada antes de la limpieza, donde la armonía de los elementos era proporcionada por la intensificación de la acción del tiempo, de su penetración entre los pliegues de los elementos para unificarlos. En cierto sentido podríamos decir que la revelación del dato material supera la conservación del contenido rememorativo.

Once we have addressed the first phase, i.e. assessing the danger posed by the deposited material, the successive layer, that is, the few millimetres that define the *patina* still reflect the stratification of the construction. We might decide to remove it, thus erasing time and chasing the myth of a *new architecture*, or reduce it in order to rejuvenate it, or assume it as a given fact of the project, an *added value*. But also in this case, all evaluations will vary according to each individual philosophical stance, therefore science could become both the instrument and the method.

Using the same approach suggested as regards the role of the *patina* (or rather *of the time horizon that is presupposed in the surface*) we shall discuss some examples that visually translate the proposed critical path.

The cleaning tests found in Chartres cathedral (figs. 8 & 9) record certain types of cleaning operations. In particular in the test at the base of the column, the choice to give precedence to the colours and the nature of the stone results in the uncovering of a



8



9



10



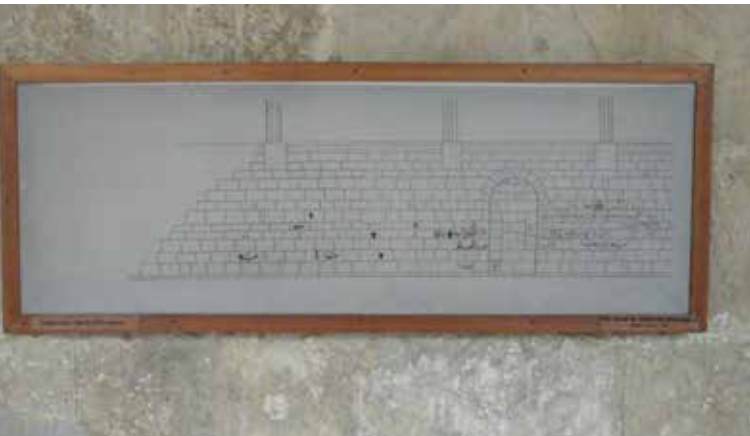
11



12

deeper layer of material and the elimination of the *patina*, with an intensification of the yellow hue. A comparison between the images documenting the pre and post-cleaning appearance (figs. 10, 11 & 12), shows how the same *modus operandi*, when applied to the entire façade, produce an alteration of the colours and the disappearance of tonal and *chiaroscuro* effects in favour of a *new* perception of the elements. The legibility of the contrast between the materials, of the modelling effects on the sculptures, is privileged over the homogenous appearance of the façade before cleaning, in which the harmony of the elements was given by the action of weather, penetrating in the contours of each part almost as if to join them. In a sense we could say that the revelation of the material component upstages the preservation of the “memory” content. In spite of the example given above, we consider it as a given that even a cleaning procedure is a discerning interpretation that informs and alters the project, as well as a learning tool, since the information stored within a few millimetres of surface

- 8. Catedral de Notre-Dame, detalle de la fachada con pruebas de limpieza, Chartres 2008
- 8. Notre-Dame Cathedral, detail of the façade with cleaning tests, Chartres 2008.
- 9. Catedral de Notre-Dame, detalle de la fachada con ensayos de limpieza, Chartres 2008.
- 9. Notre-Dame Cathedral, detail of the façade with cleaning tests, Chartres 2008.
- 10. Catedral de Notre Dame, detalle de la fachada antes de la intervención de limpieza, Chartres 2008.
- 10. Notre Dame Cathedral, detail of the façade before the cleaning procedure, Chartres 2008.
- 11. Catedral de Notre-Dame, detalle de la fachada después de la intervención de limpieza, Chartres 2008.
- 11. Notre Dame Cathedral, detail of the façade after the cleaning procedure, Chartres 2008.
- 12. Catedral de Notre-Dame, detalle de la fachada después de la intervención de limpieza, Chartres 2008.
- 12. Notre Dame Cathedral, detail of the façade after the cleaning procedure, Chartres 2008.



13



14



15



16

13. Abadía Saint-Maur de Montmajour, levantamiento de los grafitis navales del siglo XII descubiertos durante la restauración de 1993, Arles 2008.

13. Saint-Maur de Montmajour Abbey, survey of the twelfth century ship graffiti discovered during the restoration of 1993, Arles 2008.

14. Abadía Saint-Maur de Montmajour, grafitis navales del siglo XII descubiertos durante la restauración de 1993, Arles 2008.

14. Saint-Maur de Montmajour Abbey, twelfth century ship graffiti discovered during the restoration of 1993, Arles 2008.

15. Alvar Aalto, Sanatorio, estratigrafía, Paimio 2006.

15. Aavar Aalto, Sanatorio, stratigraphy, Paimio 2006.

16. Alvar Aalto, Sanatorio, hueco de la escalera tras la restauración, Paimio.

16. Alavar Aalto, Sanatorio, staircase after restoration, Paimio.

Queda pues determinada, por contraste tras este ejemplo, la medida en la que también la intervención de limpieza es una profunda reflexión que guía y altera el proyecto, así como un instrumento de conocimiento, porque los datos que están contenidos en unos pocos milímetros, revelan elementos que son parte de la historia de las técnicas (pensamos por ejemplo en el uso de aceites y de ceras), pero en general contienen la acción del tiempo. Así pues, la limpieza misma sigue siendo un lugar de conocimiento (o de pérdida) de nuevos signos que sólo es posible descubrir en un horizonte de estudio y espera constante. Un caso ejemplificativo es el de Abadía Saint-Maur de Montmajour, donde las limpiezas de 1993 fueron la ocasión para descubrir los grafitis navales del siglo XII. (figs. 13 y 14)¹⁴.

Se podría decir que estas indicaciones pueden referirse solamente a edificios ampliamente estratificados, que pueden por consiguiente ser incluidos en la lista de las fábricas históricas, pero las valoraciones que estamos haciendo se refieren a la actitud subyacente, es decir, al horizonte cultural que guía la elección conservadora en cuanto a acto técnico: la relación que se crea con el tiempo y con las estratificaciones¹⁵. Sobre la base de esta consideración, esto es, del horizonte filosófico de las opciones, es posible suponer que no exista diferencia entre una arquitectura del siglo XVI y una de 1920. En este sentido, leamos dos casos de estudio: la restauración del Sanatorio de Paimio de Alvar Aalto (figs. 15 y 16) y el proyecto del Palais de Tokyo (fig. 17 y 18) en París.

reveals features (for example the use of oils and waxes) that belong to the history of techniques, but that generally contain the marks of the action of time upon things. Thus cleaning itself is an occasion for the discovery (or loss) of new signs which can only be revealed through study and constant expectation. A case in point is Saint-Maur de Montmajour Abbey, where the cleaning interventions of 1993 triggered the discovery of twelfth century ship graffiti. (figs. 13 & 14)¹⁴.

It might be argued that such indications may only apply to deeply stratified constructions which would thus be listed under the category of historical buildings. However, our considerations address a basic attitude within the cultural framework that governs the conservation choice as a technical act: our relationship with time and stratifications¹⁵. From the point of view of the philosophical horizon of choices, it can be assumed that there is no difference between a building from the 1500s and one from the 1920s. In this regard, we shall examine two case studies: the restoration of the Paimio Sanatorium by

En el primer caso, los procedimientos que se han empleado han sido intencionadamente filológicos. Se han dejado los testigos en los muros (fig. 15) como parte intencional del recorrido de proyecto, advertencia y testimonio de la bondad filológica de la operación. Los mismos ponen en evidencia la presencia de estratos de pinturas hasta la “primera”, documentando así la presencia y uso de los colores amarillo y blanco. La intervención, apoyándose en este *modus operandi*, ha vuelto al cromatismo considerado “originario” del proyecto, puesto en evidencia por la presencia/confirmación de pruebas in situ, pero ha empleado materiales, probablemente de protección, con un fuerte brillo que, acentuando los contrastes de color, revelan un espacio lejos de la equilibrada síntesis de color que inspiraban los proyectos de Aalto (fig.16). Así pues, aunque el recorrido metodológico y técnico sea impecable y las pruebas de alguna manera confirman al visitante la bondad filológica de la operación, la identidad global del espacio parece de alguna manera alterada. Podríamos detenernos a reflexionar sobre el hecho de que el proyecto enfatiza fuertemente la decisión de atribuir a la dimensión temporal (el primer estrato) el papel de conservación de la autoría de Aalto (como momento de su presencia y testimonio de la creación “original” de un artista), dejando atrás los momentos en que las otros estratos documentan la vida de la arquitectura como ex sanatorio y ahora hospital. En este sentido podríamos reflexionar sobre el papel de la

Alvar Aalto (figs. 20 & 21) and the project of the Palais de Tokyo (figs. 22 & 23) in Paris.

A deliberately philological approach was applied in the first case. The on-site paint layers analyses (fig. 15) were left on the walls in order to document the project process and act as an example and testimony of the philological soundness of the intervention. These analyses reveal the colour layers down to the “first”, thus documenting the use of yellow and white hues. Relying on this *modus operandi*, the intervention retraced the colours that were considered part of the “original” design, made manifest by their presence/confirmation in the on-site paint excavations. However, the use of shiny products, probably protective, accentuated the colour contrasts and, as a result, created a space strayed away from the balanced chromatic synthesis that characterised Aalto’s projects (fig. 16). Even though the chosen methodological and technical course is impeccable, and somehow the on-site paint excavations reassure the visitor on the effectiveness of the

filología en la restauración del Movimiento Moderno, es decir, si el criterio inspirador prevalente debe de algún modo confrontarse entre la autoría del proyectista y el anonimato de la vida de la arquitectura, obteniéndose una reflexión adicional sobre el valor del entendimiento de las superficies como crónica de la memoria.

En el caso del Palais de Tokyo, el proyecto de las superficies se convierte en el lugar de la experimentación de una nueva dimensión de los signos del tiempo, donde la imagen de la degradación es la nueva frontera de una experiencia estética.

El tiempo entra en la arquitectura no como algo experimentado o vivido, sino como un objeto representado, aunque materialmente presente. Entre la conservación y la forma se inserta el eco de las experiencias del arte pobre, en el que la materia es un elemento estético (fig. 17). Este punto de unión tiene un paradigma en la obra de Lawrence Weiner, “*a 36x36 removal to the lathing or support wall of plaster or wallboard from a wall*” de 1968, en la que el artista lleva a cabo una demolición de un enlucido y ese cuadrado (36 x 36) es la expresión en sí de la materia desnuda que reúne en su interior el acto de demoler. La materia, así despojada de su estar en el mundo, se convierte en hecho artístico y por tanto en imagen. La conservación o la reconversión de los signos del tiempo se convierte en la fuente de una nueva creación artística; su presencia como dato material de proyecto, crea un

philological operation, the overall identity of the place seems in somewhat altered. We might pause to reflect on the fact that the project strongly emphasises the decision of ascribing to the temporal dimension (the first layer), the preservation of Aalto's authorship (i.e. as the time of his presence, hence as the testimony of an artist's "original" creation), leaving behind the moments in time documented by the other layers, the vicissitudes of the building as a former sanatorium and now a hospital. In this sense we might reflect on the role of philology in the restoration of modern architecture. That is, if the predominant criterion should somehow be identified between the designer's authorship and the anonymous life of the architecture, and thus leading to further reflection on the value of the relationship of surfaces as a relationship with memory¹⁶. In the case of the Palais de Tokyo the design of surfaces becomes the place of experimentation of a new dimension of the marks of time, where deterioration is a new frontier of aesthetic experience.

nuevo horizonte que es la documentación de la época (de su casualidad) como hecho artístico y por consiguiente *imagen* a conservar. El paso de las instalaciones, los desconchados de los enlucidos, se convierten en el nuevo lugar del proyecto; incluso los graffiti se conservan como formulación de un *icono pop* (fig. 17). La instancia de la conservación como lugar de la presencia del tiempo, en su separación entre *pátina* y degradación es superada por una nueva frontera hiperconservadora, en la que la degradación se diseña como un espacio neo-pintoresco, eco de las falsas ruinas del setecientos. Una nueva frontera del esteticismo del pasado como imagen de la memoria¹⁶. En este último periodo, este ejemplo permite entonces comprender incluso el valor *conservativo* de operaciones como las del artista Blue en los cuarteles de la Aeronáutica Militar en Roma (fig. 19), donde la resemantización del texto de la fachada es la intervención de restauración.

Volviendo a la hipótesis inicial, la breve secuencia de ejemplos aquí introducidos, nos permite pensar que no hay lugar arquitectónico en el proyecto de restauración que no requiera una acción combinada entre ciencia e interpretación. O mejor, no puede existir un lugar donde confinar unos conocimientos exclusivamente técnicos que no esté guiado por un horizonte interpretativo y cultural que afecte a la relación que se tiene con el tiempo y con la memoria.



Time enters architecture not as something experienced or lived but as an object that is represented, albeit physically present. Between conservation and form there are echoes of the *arte povera* experience, in which the material itself is an aesthetic element (fig. 17). This junction point has a paradigm in the work of Lawrence Weiner, *36" x 36" removal to the lathing or support wall of plaster or wallboard from a wall* of 1968, in which the artist performs the demolition of a portion of plaster, and the square (36"x36") is the expression of bare matter which contains in itself the act of demolishing. Thus stripped of his being in the world, matter becomes an artistic event and therefore an image. The conservation or re-conversion of the marks of time becomes the source of new artistic creation; their presence as matter of the project reveals a new outcome where the documentation of time (of its randomness) is an artistic fact and thus an *image* to preserve. The wiring and plumbing, the chipped plaster become the new spaces of the project. Even graffiti is preserved as the embodiment of



17



19

a *pop icon* (fig. 17). Conservation as a record of the presence of time, in its distinction between *patina* and deteriorating materials, is superseded by a new hyper-conservative attitude, where deterioration is designed as a neo-picturesque space reminiscent of the eighteenth-century fake ruins. A new frontier of aestheticisation of the past as an image of memory. The recent example of the Palais de Tokyo thus allows us to grasp the *conservative* value of such projects as those by the artist Blue in the former Air Force barracks in Rome (fig. 19) in which the resemantisation of the façade text *is*, to all effects and purposes, the restoration intervention itself. Returning to the initial assumption, the short sequence of examples introduced here brings us to conclude that there is no architectural subject that does not require a combined action between science and interpretation in the restoration project. Or rather, there is no space for exclusively technical knowledge that is not guided by an interpretive and cultural horizon which takes into account the relation established with time and memory. 🏛️



18

17. Palais de Tokyo, Interior, París 2005.

17. Palais de Tokyo, interior, Parigi 2005.

18. Palais de Tokyo, Exterior, París 2005.

18. Palais de Tokyo, exterior, Parigi 2005.

19. Ex-Cuarteles de la Aeronáutica Militar, detalle de la fachada con los grafitis de Blue, Roma 2014.

19. Former Air Force barracks, detail of the façade with Blue graffiti, Roma 2014.

NOTAS / NOTES

1. Fiorani, D.: "Editoriale", *Materiali e Strutture. Problemi di Conservazione*, IV, 7, 2015, pp. 5-8.

2. El tema merecería una profundización específica en otros artículos, pero se pueden leer algunas referencias al debate en / The subject deserves in-depth study, to which reference should be made elsewhere, but a number of references to the debate can be read in : Ciorra, P. y Marini, S. (eds.): *Re-Cycle, Strategie per l'architettura, la città e il pianeta*, Electa, Milano 2011; Mosè Ricci en *Nuovi Paradigmi: ridurre, riusare, riciclare la città (e i paesaggi)*, (pp. 64-78), partiendo de la idea de un "Síndrome de Pompeya" escribe (p. 73): "la arquitectura y la ciudad siempre se han reciclado. Ejemplos como Split, como el Teatro de Marcelo en Roma o la Catedral de Siracusa, por citar sólo tres de los ejemplos más claros, son manifiestos del reciclaje. No se trata de restauración: la idea de la conservación tiende a embalsamar la imagen del espacio arquitectónico o urbano atribuyendo valor a lo inmutable. Para las intervenciones de reciclaje el valor es el cambio cuando consigue generar imágenes como las que los casos citados han sido capaces de expresar" / starting with the idea of a "Pompeii Syndrome" writes (p. 73): "Architecture and the city have always recycled themselves. Examples like Split (Croatia), the Teatro di Marcello in Rome or the Duomo in Syracuse are just a few of the most obvious manifestos of recycling. It's not a question of restoration: the idea of conservation tends to embalm the image of architectural or urban space by attributing value to the unchangeable. When recycling is carried out the change itself is the value, when it succeeds in generating figures like the ones that the above cases have known how to express". Véase también / See also Cino Zucchi, *Innesti. Il nuovo come metamorfosi*, Marsilio, Venezia 2014.

3. Se quiere subrayar aquí que en Italia se ha iniciado un proceso de escisión entre la superficie arquitectónica y el edificio como consecuencia de las disposiciones contenidas en el artículo 29, c. 6, del Decreto Legislativo del 22 enero 2004, n. 42 (Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio), donde se reitera que "sin perjuicio de lo dispuesto en la normativa en materia de diseño y ejecución de obras en bienes arquitectónicos, las intervenciones mantenimiento y restauración de patrimonio mobiliario y superficies decoradas de patrimonio arquitectónico serán realizados en exclusiva por los que son restauradores de bienes culturales según la legislación en la materia" procediendo de facto a su homologación. Véase Eugenio Vassallo, "Superficie e struttura. Una legge sbagliata sulle competenze del progettista restauratore", *D'Architettura*, 26, 2005, pp. 36-39. El tema de la relación entre obra de arte y arquitectura cuenta con una larga tradición en el debate científico; en este sentido, en 1986 Amedeo Bellini escribe: "dejando de lado, por el momento, los problemas de reconocimiento y negación de una heterogeneidad de la obra de arquitectura respecto a los productos de las artes figurativas, y, por tanto, de una eventual especificidad del método que conduzca a un reconocimiento crítico, así como los problemas de reconocimiento de la obra de arte como hecho autónomo, se pueden registrar condiciones especiales propias de la arquitectura. Y ya que la restauración se propone como disciplina operativa, diseñada para lograr un fin, invariable como concepto abstracto, estas condiciones no son para nada teóricamente irrelevantes" / Here it should be emphasized that in Italy a process of division between the architectural surface and the building was also initiated as a result of the provisions contained within Article 29, comma 6 of Legislative Decree no. 42 of 22 January 2004 (Code of Cultural and Landscape Heritage), which reaffirms that "with the provisions of existing laws and regulations regarding the design and execution of works to be carried out on architectonic property remaining in effect, the work of maintenance and restoration of movable cultural properties and the decorated surfaces of architectonic properties shall be carried out exclusively by those who are qualified restorers in accordance with the regulations in this regard" a de facto equivalence. See E. Vassallo, "Superficie e struttura. Una legge sbagliata sulle competenze del progettista restauratore", in *D'Architettura*, 26, 2005, pp. 36-39. The theme of the relationship between art and architecture has a long tradition of scientific debate, on the subject of which in 1986 Amedeo Bellini wrote: "putting aside, for the moment, the problems of recognition and a denial of the heterogeneity of a work of architecture compared to works created in the figurative arts, and therefore a possible specificity of the method that leads to critical recognition and the recognition of the same work of art as self-made, specific conditions can be seen in architecture. And since restoration is an operational discipline, carried out for a specific purpose, which cannot be proposed as an abstract concept, these conditions are not theoretically irrelevant" (Amedeo Bellini,

Teorie del Restauro e Conservazione Architettonica en Amedeo Bellini (ed.), *Tecniche della Conservazione*, Franco Angeli, Milano, 1986, p. 10)

4. Grassi, L.: "Problemi metodologici in relazione alla teoria del restauro" en Galloni, F., (ed.), *Il Restauro delle costruzioni in muratura. Problemi metodologici e tecniche di consolidamento*, Roma 1981, pp. 9-11. Para un estudio de los textos elaborados por Liliana Grassi véase la antología / for a study of texts prepared by Liliana Grassi see the anthology: Sorbo, E. y Crippa, M. A. (eds.), *Liliana Grassi e il recupero creativo della memoria storica*, Scuola di Specializzazione in Restauro dei monumenti, Università degli Studi di Roma, "La Sapienza", Bonsignori, Roma 2008. Para profundizar, frente a una extensa bibliografía, se citan aquí algunos de los textos de referencia en orden cronológico, en particular / for further selected reading from an extensive bibliography, particular reference is made to the following texts, in chronological order: Grassi, L.: *La Cà Granda. Storia e restauro*, Università degli Studi di Milano, Milano, 1958; Grassi, L.: "Lo "Spedale di poveri" del Filarete", *Storia e restauro*, Università degli Studi di Milano, Milano 1972; Grassi, L. (ed.): *La Cà Granda. Cinque secoli di storia e arte dell'Ospedale Maggiore di Milano*, Electa, Milano 1981; Crippa, M. A.: "La crociera del Filarete momento esemplare nell'opera di restauro di Liliana Grassi", *La Cà Granda*, 3, 1986, pp. 38-42; Crippa, M. A.: "I restauri all'Ospedale Maggiore di Milano", en Alberzoni, M. P. y Grassi O., (eds.), *La carità a Milano nei secoli XII-XV*, Milano 1989, pp. 273-280; La Regina, F.: *Come un ferro rovente: cultura e prassi del Restauro*, Clean, Napoli, 1992; Mastromarino, A.: *La Cà Granda di Milano. L'intervento conservativo sul cortile richiniano*, Snam, Milano 1993; Serra, F.: "I restauri alla Cà Granda dal 1850 al 1969" en Guarisco, G. (ed.): *Milano restaurata. Il monumento e il suo doppio*, serie A-Letheia, Alinea, Firenze 1995, pp. 114-119; Franchini, L.: "L'Ospedale Maggiore di Milano dedicato all'Annunziata detto Cà Granda" en Franchini, L.: *Ospedali Lombardi del Quattrocento. Fondazione, trasformazioni, restauri*, New Press, Como 1995, pp. 137-178; Crippa, M. A. y Grassi, L.: "L'Ospedale Maggiore di Milano, la storia e i restauri", *Arte Cristiana*, n.783, 1997, pp. 461-470; Sorbo, E.: "Storia e materia. I progetti di Ambrogio Annoni e Liliana Grassi per l'ospedale del Filarete a Milano" en *d'Architettura*, 26, 2005; Vitagliano, G., "Storia, restauro, progetto nell'attività di Liliana Grassi. Un'operosità teoreticamente fondata" en *Palladio*, 38, 2006, pp. 101-128; Sorbo, E.: "Restauri alla Cà Granda, Una lettura cronologia degli interventi per l'Ospedale Maggiore di Milano" en Crippa, M. A. y Sorbo E. (eds.): *Liliana Grassi. Il restauro ed il recupero creativo della memoria storica*, Bonsignori, Roma 2007, pp. 155-170; Cavalieri, F. B.: "Ospedale Maggiore, Milano: sede dell'Università statale" en Boriani, M. (ed.): *Progettare per il costruito*, Città Studi Edizioni, Novara 2008, pp. 131-138; Vitagliano, G.: "Una storia del restauro in *corpore vili*. Gli interventi all'Ospedale Maggiore di Milano nella seconda metà del Novecento" en Amore, R., Pane, A. y Vitagliano, G. (eds.): *Restauro, Monumenti e città. Teorie ed esperienze del novecento in Italia*, Electa Napoli, Napoli 2008, pp. 144-199; Repishti, F.: "Liliana Grassi e la Cà Granda" en *Lotus*, 144, 2010, pp. 116-122; Neri, G.: "L'antico e il moderno: textures alla Cà Granda" en *Lotus*, 144, 2010, pp. 123-125; Carlessi, M., Galimberti, P. M. y Kluzer A. (eds.): *Il cuore della Cà Granda: ricordi, scoperte e nuovi temi di storia e restauro nell'Ospedale Maggiore di Milano*, 2013, pp. 83-102; Sorbo E., "Restauri alla Cà Granda. Liliana Grassi e la grande lacuna: il progetto e il metodo nel restauro", en *Confronti*, n. 4-5, 2015, pp. 95-104; para profundizar en la vida y obras de Liliana Grassi véase el registro bibliográfico y archivístico / for insights into the life, and works by and about Liliana Grassi see the bibliographic and archival document summary: Ciandrini, P.: "Dati di Archivio e Apparati" en Sorbo, E. y Crippa, M. A. (eds.), *Liliana Grassi e il recupero creativo della memoria storica*, Bonsignori, Roma 2008. Asimismo se señalan aquí los siguientes textos de profundización / Reference is also made here to the following in-depth studies: Carbonara, G.: *La reintegrazione dell'immagine: problemi di restauro dei monumenti*, Bulzoni, Roma 1976; Crippa, M. A. (ed.): *Liliana Grassi architetto: il pensiero, i restauri, i progetti*, Assicurazioni Generali, Milano 1986; Bellini, A.: "Liliana Grassi: un ricordo dopo dieci anni" en *Tema*, 4, 1995; Sette, M. P.: *Il restauro in architettura. Quadro storico*, Utet, Torino 2001; Della Torre, S.: "Liliana Grassi" en Fiengo, G. y Guerriero, L. (eds.): *Monumenti e ambienti. Protagonisti del restauro del dopoguerra*, Arte Tipografica, Napoli 2004, pp. 72-86; Di Biase, C.: "Camillo Boito" en Casiello, S. (editor): *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*, Marsilio, Venezia 2005.

5. A tal propósito véanse los siguientes documentos / In this regard, see the following documents: *European Research Council, ERC Frontier Research Grants Information for Applicants to the Starting and Consolidator Grant 2016*;

CNR (editor): *Il sistema della classificazione delle competenze disciplinari al CNR*, 2007. Confronta el punto n. 4.2: “*elenco delle Macroaree disciplinari e confronto con i corrispondenti elementi dei sistemi ISI e ERC*”, 2015, en particular el esquema de p.15 / in particular the chart on p.15.

6. El punto de vista que se quiere destacar aquí, en la superación de la dicotomía entre restauración y conservación, o de la prevalencia de los datos históricos sobre los estéticos, o incluso de la relación entre la obra de arte y el documento, es que el contexto material en el que se desarrolla el proyecto difícilmente puede limitarse al espacio de la objetividad, ya que es el sujeto el reactivo al dato y determina, con actos físicos, su conservación. Su punto de vista no podrá plantearse sino desde una óptica cultural, consecuencia de su “estar en el mundo” (como escribía Liliana Grassi), razón por la cual su acción no puede ser acritica, resultado de un acto meramente de aplicación científica, sino crítico proyectual y en relación con la historia / The point of view we would like to underline here concerning the overcoming of the dichotomy between conservation and restoration, the prevailing importance of the historical aspect over the aesthetic, or even the relationship between works of art and documentation, is that the physical context of a project cannot easily be contained in the space of objectivity, because the subject is the reagent that determines its preservation through physical acts. Its point of view can only originate from a cultural perspective, the result of its “being in the world” (as Liliana Grassi wrote) thereby its action cannot be a-critical, i.e. the result of a purely scientific application, but a critical and historicisable act.

7. Le Goff, J.: *Histoire et mémoire*, Gallimard, París 1988; Nora, P.: *Les lieux de mémoire*, coll. *Bibliothèque illustrée des histoires*, Gallimard, París, 1984-1992; Nora, P.: “Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire” en *Representations. Special Issue: Memory and Counter-Memory*, n. 26, 1989, pp. 7-24.

8. La introducción del fundamento crítico en el proyecto de restauración se incluye en el conocido proceso de superación posbélica de las posiciones de la restauración científica, en relación con las teorías de Cesare Brandi, Roberto Pane, Renato Bonelli y con las posiciones expresadas por Giovanni Carbonara en sus escritos (de los que es posible encontrar expresión sintética en Carbonara, G. / The introduction of a critical foundation in restoration projects is part of the recognised postwar change that transcended the scientific restoration with reference to the theories of Cesare Brandi, Roberto Pane, Renato Bonelli and to the positions expressed by Giovanni Carbonara in his writings (the essence of which may be discerned in G. Carbonara: “Le tendenze attuali del restauro in architettura” en *Enciclopedia Universale dell’Arte, Secondo supplemento, Nuove conoscenze e prospettive del mondo dell’arte*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 2000, pp. 533-541, tablas. 156-157). En esta sede nos referimos, tal vez debido a un repliegue de la historia sobre sí misma debido a los trágicos acontecimientos de los últimos años (basta pensar en el terremoto de L’Aquila y el terremoto en Emilia), a una tendencia contemporánea a escala europea (y no sólo nacional) hacia las Ciencias Exactas en el campo de Cultural Heritage y Unesco (donde el término *conservation*, de matriz anglosajona, está relacionado con la química del patrimonio cultural) / Reference is made here, perhaps because history has collapsed on itself in the tragic events of recent years (one need look no further than the earthquake in L’Aquila and the earthquake in Emilia), to a contemporary trend on a European scale (not only national) towards the exact sciences in the field of Cultural Heritage and UNESCO (where the English term *conservation* is related to chemistry for cultural heritage).

9. En la relación entre la lectura del “texto” como objeto arquitectónico y la lectura del “texto-proyecto”, parece importante recordar en esta sede los estudios e investigaciones realizadas sobre el método estratigráfico como método analítico y de auxilio al proyecto (la bibliografía de referencia es muy extensa, pero se pueden seguir algunos momentos clave del debate en / In the relationship between reading ‘text’ as an architectural object and reading the ‘text-project’, it is important to remember here the studies and research conducted on the stratigraphic method as an analytical method and project aid (the bibliography is extensive but you can find some key arguments on the debate in: Torsello, P. B.: “Scrittura, segni e memoria” en AA.VV. (editores): *Il Cantiere della conoscenza, il cantiere di restauro*, (Bressanone, 1989), Libreria progetto, Padova, 1989, pp. 663-670; Doglioni, F.: *Stratigrafia e Restauro. Tra conoscenza e conservazione dell’architettura*, Edizioni Lint, Trieste 1997; Mileto, C.: “Algunas reflexiones sobre el análisis estratigráfico murario”, *Loggia: Architettura y restauración*, 9, Valencia, 2000, pp. 80-93; Vegas López-Manzanares, F. y Mileto C.: “El

análisis estratigráfico constructivo y el proyecto de restauración arquitectónica”, *Arqueología de la arquitectura*, n. 3, 2004, p. 155-162).

10. Musso, S. F. (editor): *Tecniche del Restauro: aggiornamento*, UTET scienze tecniche, Torino, 2013.

11. Sobre la importancia de la lectura de las marcas de la superficie, véase el papel de la estratigrafía como herramienta de conocimiento para el proyecto de restauración en / On the importance of reading surface signs and the role of stratigraphy as an instrument of knowledge in restoration projects see Doglioni, F.: “Segni stratificati” en Doglioni, F.: *Nel restauro*, Marsilio, Venezia, 2008, pp. 189-121.

12. Sobre la relación entre interpretación y proyecto véase / On the relationship between interpretation and project see: Vassallo, E.: “Tempo e memoria”, *D’Architettura*, n. 20, 2003, pp. 144-147; Vassallo, E.: “I segni del Tempo. Restauro, architettura, architetture” en Valtieri, S. (editora): “*Della Bellezza ne è piena la vista! Restauro e conservazione alle latitudini del mondo nell’era della globalizzazione*, Actas de congreso (Reggio Calabria, 10-12 julio 2003), Nuova Argos, Roma, 2005, pp. 158-177, en particular se anota la cita propuesta en la página 160: “Cada color de la pintura... cambia con cada pincelada añadida en cualquier punto del cuadro” / in particular the quote on p. 160: “Every hue throughout your work is altered by every touch that you add in other places” from John Ruskin, *The Elements of Drawings*, E. Gambart & Co., London 1857, letter III, p. 152.

13. Carbonara, G.: “Il trattamento delle superfici come problema generale di restauro” en Biscontin, G. y Volpin, S. (editores): *Superfici dell’architettura: le finiture*, Bressanone, 1990, pp. 667-678; Carbonara, G.: “Lacune Filologia e Restauro”, *Materiali e Strutture. Problemi di conservazione*, II, 1, pp. 23-32; Carbonara, G.: “Filologia e Restauro: il problema delle lacune” en Ventrice, P. (editor): *Restauro tecnologia e architettura: epistemologia storica delle tecniche tra tecnologia e progetto di architettura, atti delle giornate di studio*, il Cardo, Venezia, 1995; Dalla Costa, M. y Carbonara, G. (editores): *Memoria e restauro dell’architettura: saggi in onore di Salvatore Boscarino*, F. Angeli, Milano 2005.

14. Descubierta en enero de 1993 por el arqueólogo Albert Illouze, esta serie de grafitos navales medievales que data de finales del siglo XII constituyó un descubrimiento muy importante para el conocimiento de los tipos de buques de la Edad Media, en particular debido a su carácter arcaico (proas y popas levantadas, velas latinas triangulares, los llamados “timones latinos”, árboles inclinados hacia adelante) / Discovered in January 1993 by archaeologist Albert Illouze, this series of medieval ship graffiti, dated to the end of the twelfth century, has constituted a very important discovery in furthering knowledge about medieval ship types, in particular because of their archaic appearance (prows and sterns raised, triangular lateen sails called “Latin rudders”, masts leaning forward). Torre, S.: “Liliana Grassi” en Fiengo, G. y Guerriero, L. (editores): *Monumenti e ambienti. Protagonisti del restauro del dopoguerra*, Arte Tipografica, Napoli 2004, pp. 72-86; Di Biase, C.: “Camillo Boito” en Casiello, S. (editor): *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*, Marsilio, Venezia 2005.

15. Sobre el “sentido del tiempo” y la “voluntad conservativa” véase / On the “sense of time” and “willingness to conserve” see Squassina, A. P.: “Tiempo que destruye, tiempo que conserva. Sentido del tiempo y conciencia conservativa”, *Loggia: Architettura y restauración*, n. 24-25, 2012, pp. 26-43; Squassina, A. P.: *Tempo che distrugge, tempo che conserva, Sentimento del tempo nel restauro*, il Prato, Saonara, 2012.

16. En 2014, la Getty Foundation eligió el Sanatorio de Paimio como uno de los diez proyectos piloto para las iniciativas relacionadas con “*Keeping It Modern*”, proyecto que pretende, a través de diversas formas de financiación, encontrar nuevos métodos (y estándares) para el mantenimiento y la conservación del patrimonio cultural de la arquitectura “moderna” / In 2014, the Getty Foundation chose the Paimio Sanatorium as one of ten pilot projects for initiatives related to “*Keeping It Modern*”, a project which aims, through various forms of financing, to find new methods (and standards) for the maintenance and preservation of the cultural heritage of “modern” architecture.

Si no se especifica lo contrario, todas las fotos son del autor / If not specified, all the photos belong to the author.