

# El proceso de restauración y la problemática de reinterpretar el arte ajeno

Alejandro Brianza

## Introducción

El paso del tiempo y la obsolescencia de los soportes son hoy en día los dos factores elementales que invitan a someter a una pieza artística, en cualquiera de sus formas, a un proceso de restauración. Con esto presente, no quedan dudas de la importancia de la salvaguarda y posterior restauración de todo patrimonio: material, las obras de arte *tangibles*; e inmaterial, las obras sonoras y audiovisuales que *viven* dentro de diversos soportes de almacenamiento.

Respecto a las obras materiales, el trabajo de restauradores se ha anclado principalmente en los museos más importantes del mundo, como el Museum of Modern Art de New York, el Museu d'Art Contemporani de Barcelona, o el Reina Sofía de Madrid, por nombrar algunas instituciones que realizan fuertes actividades de formación, encuentros y publicaciones regulares respecto a esta problemática.

En cuanto al cuidado de las obras las inmateriales, los organismos internacionales – UNESCO, IASA, INA– se han ocupado en este último tiempo por un lado de generar conciencia respecto al valor de este patrimonio y por otro lado de construir las normativas y recomendaciones técnicas para hacer frente al deterioro continuo de las obras por el simple paso del tiempo y a la obsolescencia de los soportes.

En esta dirección, haciendo uso de la tecnología informática, se comenzaron a utilizar copias digitales para la salvaguarda, que como enorme ventaja no poseen diferencias entre sí una vez que el material está digitalizado, pero como contrapartida, es muy posible que sí existan esas diferencias en mayor o menor medida respecto a la obra original, debido al proceso de migración del dominio analógico al digital y al obvio cambio de formato y soporte.

Paralelamente, la popularización de las herramientas digitales y su masificación a lo largo de los últimos treinta años fueron cambiando paulatinamente las reglas del juego tradicionales de producción, distribución y consumo de obras artísticas (Bourriaud, 2004), haciendo también que el concepto de obra original y copia (Benjamin, 2003) se vaya desdibujando poco a poco.

Sorteando los límites y sutilezas entre obras originales, copias, restauraciones y reinterpretaciones, en este artículo expondremos algunas complicaciones que se

manifiestan en el proceso de restauración de una obra proponiendo un diálogo entre distintos autores que se acercan al tema e intentando conciliar posibles salidas a las problemáticas que conviven hoy en día.

### **Complejidades en el proceso de restauración**

La restauración de arte no es algo nuevo. Hace siglos que el hombre trabaja para conservar las manifestaciones artísticas de los distintos períodos de su existencia. Utilizando las tecnologías de mantenimiento que tienen a su alcance, los especialistas pueden estudiar cada vez más en profundidad los materiales que fueron utilizados para construir diversos monumentos y artesanías, realizar cuadros y pinturas, grabar canciones o tomar fotografías. Por otro lado también se adentran en las técnicas de producción originales y con extrema precisión retocan emulando al autor: en su trazo o bien infiriendo la intencionalidad que hubiera tenido frente a determinadas situaciones.

Pero ¿qué sucede cuando los materiales de construcción de la obra se vuelven obsoletos o inconseguibles? está muy bien estudiar los retoques que pueda requerir una pintura del período barroco o los recaudos que hay que tener para el mantenimiento de una estructura de yeso o mármol, pero cuando las obras son multimediales y utilizan tecnologías electrónicas, analógicas o digitales que se tornan imposibles de reparar o reemplazar, esto se vuelve un problema más.

Solo para traer un ejemplo, pensemos en las primeras videoesculturas realizadas por Nam June Paik entre los años 1960 y 1970, época en que tanto las tecnologías de grabación de video como los monitores de tubo de rayos catódicos eran novedad. Estas obras, consideradas como pioneras dentro del *media art*, hoy en día tienen numerosos problemas para su conservación, ya que cada vez que un televisor o videocámara se deteriora, los repuestos son escasos y difíciles de conseguir e inclusive, la obsolescencia alcanza también a la mano de obra, ya que solo queda un puñado de técnicos especialistas capacitados para la reparación de estos dispositivos.

Aunque para los artistas multimediales de ese entonces e incluso los actuales, sea difícil imaginar que esa tecnología de punta con la que produjeron y están produciendo sus obras se convertirá en obsoleta, es un hecho que cuando el tiempo avance, la renovación de las tecnologías utilizadas sucederá en un corto a mediano plazo, según la naturaleza de cada obra.

Ahora bien, ¿podemos restaurar una videoescultura y en el proceso cambiar un monitor de tubo por un monitor de tecnología led? ¿qué sucede cuando restauramos una obra

musical presente en un vinilo y conservamos la copia digital? ¿son estas las obras originales? ¿son copias? ¿son variaciones? podemos pensar en otros casos también: la restauración de archivos audiovisuales en soportes analógicos implica en sí mismo y por definición una migración al dominio digital, situación que nos deja de cara frente a la misma problemática: ¿la obra es una *idea* que puede trascender los soportes o una vez que la migramos ya no es tal?

A esta última pregunta, Mikel Rotaeché (2010), experto restaurador y conservador especializado en el campo de las nuevas tecnologías, afirma que los artistas contemporáneos no tienen entre sus prioridades, como sí lo fuera en otras épocas, la subsistencia de sus creaciones, y mucho menos la creación de objetos fijos, que puedan ser transmitidos inmutablemente. En vez, priorizan la posibilidad de recrear la experiencia a partir de la adaptabilidad de las piezas que conforman su obra, pasando de formato y reproduciéndose, por lo cual no tendríamos que preocuparnos por la *aparición* final que adopte la obra o bien el formato en el que la encontremos.

Esta adaptabilidad de las obras, tiene implícito mucho peso de la filosofía oriental que otorga tanto a originales como a copias el mismo valor, o bien, desdibuja el límite entre una y otra. Es así como relata Byung-Chul Han (2016) el cuidado que le dan al Santuario de Ise, símbolo sagrado del Sintoísmo japonés: tiene 1300 años de antigüedad pero en realidad, el complejo de templos se demuele y vuelve a construir íntegramente cada 20 años.

*[La cultura de Oriente] desarrolló una técnica de mantenimiento muy distinta, que sería más efectiva que la conservación o la restauración. Consiste en la reconstrucción constante. Esta técnica anula por completo la diferencia entre original y réplica.*

(Han, 2016)

La diferencia es notable y, para ponernos en contexto con su razonamiento, Han continúa comparando esta práctica con el mantenimiento *a la occidental* de la catedral de Friburgo: situada en el sur de Alemania, pasa gran parte del año vestida con andamios y coberturas que la cuidan de las inclemencias climáticas, porque sus paredes están compuestas de una arenisca que no soporta demasiado ni las lluvias ni el viento. Los restauradores intentan conservar las piedras originales lo más que pueden, pero cada tanto se hace imperioso reemplazar alguna pieza por una nueva, construida de una arenisca similar a la

antigua. El resultado, dice Han, es el mismo que obtienen los japoneses pero si se quiere, en cuotas. Con el paso del tiempo, aunque la gente crea que está frente a una catedral del año 1200, cuando se sustituya su última piedra, en rigor, no tendrá nada de original.

Algo similar sucede en China, donde la palabra *copia* se traduce de dos maneras según la intencionalidad: *fangzhipin* para aquellas réplicas en las que es evidente la diferencia con la obra original y *fuzhipin* para las reproducciones exactas, en las que incluso puede no haber diferencias con el original y que para los chinos, tiene el mismo valor (Han, 2016). Estas copias no tienen en ningún caso connotaciones negativas, sino que son consideradas simplemente como hechos aislados a la pieza. ¿Si la réplica es idéntica, por qué no valer lo mismo que la original?

### **¿Dónde están los originales?**

Ahora que conocemos cómo para oriente sus límites son difusos, podemos abordar las ideas de Clément Rosset (2004). El filósofo francés lleva al extremo las posibilidades metafísicas del concepto de original y copia, advirtiendo que ningún objeto puede ser considerado original *en sentido estricto* ya que no existe objeto real alguno que prescindiera de una fabricación o una dependencia respecto a su materia prima. Esta idea aplicaría tanto para el aspecto material como para el inmaterial de una obra, es decir: pensemos en un álbum editado en vinilo. Nuestro hipotético disco de vinilo –por dar ejemplo de un soporte cualquiera– ha pasado por un proceso de fabricación que lo convirtió en lo que es, con un diámetro determinado, un color y las propiedades físicas que se deben al material del que está construido. Las obras grabadas en él –el aspecto inmaterial de nuestro álbum–, son canciones folclóricas argentinas, que están construidas con armonías tonales y letras en castellano que tratan temas de la cultura popular.

Como vemos, siguiendo el razonamiento de Rosset nuevamente se vuelve complicado establecer los límites entre original y copia. Incluso, por el contrario, el mismo Rosset termina su conceptualización alegando que así como la abundancia de duplicados sea total, pierden su razón de ser los originales pero a la vez, aquel que busque a la obra por su contenido terminará por considerar a todos estos duplicados como un original de la obra en cuestión (Rosset, 2004).

Esta desjerarquización de las obras originales frente a los duplicados mediante la valoración sus características inmateriales supone de uno u otro modo una suerte de *desgaste del aura*, nos recuerda indudablemente a Benjamin. El aura es aquello que tomándonos como espectadores nos lleva a la contemplación de la obra, es el don que

tiene una producción artística de causarnos sensaciones que no pueden traducirse en palabras (Benjamin, 2003) y aquella característica que según él, se pierde poco a poco según se vaya duplicando la obra.

El lado positivo de esa reproductibilidad casi infinita de la obra es que sin dudas –y hoy en día con internet, más aún– pone al arte, aunque *desgastado*, a disposición de las masas, que en una suerte de benigna percepción social de lo *falso* (Iriondo Aranguren, 2011), incluso valida y consume a aquellos artistas que se valen de materiales y piezas preexistentes como materia prima de nuevas obras. En palabras de Bourriaud (2004), postproducen lo ya producido:

*Desde comienzos de los años noventa, un número cada vez mayor de artistas interpretan, reproducen, reexponen o utilizan obras realizadas por otros o productos culturales disponibles. [...] Podríamos decir que tales artistas que insertan su propio trabajo en el de otros contribuyen a abolir la distinción tradicional entre producción y consumo, creación y copia, ready-made y obra original. La materia que manipulan ya no es materia prima. Para ellos no se trata ya de elaborar una forma a partir de un material en bruto, sino de trabajar con objetos que ya están circulando en el mercado cultural, es decir, ya informados por otros.*

(Bourriaud, 2004)

### **Soluciones en contexto**

Regresando a nuestra problemática original de la restauración, el trabajo y manipulación de una pieza que se intenta salvaguardar es en cierto grado una postproducción, que según las ideas y conceptos que fuimos conociendo podría dar como resultado algo que sea considerado una obra nueva. Este panorama nos abre el juego a algunas nuevas preguntas ¿qué buscamos preservar al restaurar una obra? ¿buscamos preservar su *aura* o simplemente adaptarla a los soportes actuales para mantenerla *actualizada*? El punto de inflexión en este caso es el criterio que se utiliza para determinar cuáles procesos se pueden activar y cuáles no, para que impliquen necesariamente una restauración y así el público la siga considerando la misma obra y no una postproducción que, en el sentido que lo explica Bourriaud (2004), generaría una pieza nueva.

Al respecto, Anne Laforet (2011) plantea cuatro estrategias de preservación que van desde el mero guardado de las obras originales hasta novedosas intervenciones más comprometidas:

1. Depósito: es el sistema convencional de coleccionar arte almacenando físicamente las obras. El inconveniente está en que las obra *caducan* cuando los materiales se arruinan o bien, si son obras inmateriales, los sistemas que las reproducen dejan de funcionar.

2. Emulación: implica encontrar una forma de imitar la apariencia y función de la obra original. El inconveniente puede ser que esto sea demasiado caro o incluso inconsistente con la intención original del artista. Es el caso que planteábamos anteriormente con el cambio del televisor de tubo por uno led.

3. Migración: implica actualizar el equipamiento y el material original. El principal inconveniente es que cambie la apariencia de la obra con el cambio de medio. La migración más común hoy en día es aquella que transfiere información del entorno analógico al digital.

4. Reinterpretación: la estrategia de conservación más radical consiste en reinterpretar la obra cada vez que esta es recreada. Para hacerlo se suelen utilizar medios que tengan un valor equivalente a los usados originalmente. Bajo este punto de vista, el limpiado de ruido de fondo de un vinilo, o la mejora de señal de video al pasar de cinta analógica a digital es una reinterpretación. Es una estrategia peligrosa sin la supervisión y visto bueno del artista pero puede ser la única vía para recrear otros tipos de piezas que involucren performance, instalaciones o net art en contextos distintos de los originales. De hecho hoy en día algunas obras están siendo creadas expresamente para ser reinterpretadas cada vez que se presentan.

## **Conclusiones**

Después de haber conectado y recorrido las ideas de los autores que hemos presentado podemos decir que la conservación y restauración de arte con tecnologías digitales es un área de problematización con muchas aristas, sobre todo por el hecho de la multiplicidad de formatos y soportes que conviven en la actualidad, proliferando en inimaginables

cantidades de obras, a pesar de la corta vida que tiene el entorno digital en relación a la historia del arte en general, o la historia del hombre.

Inscritos en un paradigma flexible que nos invita a atender al valor cultural de las obras y no a su apariencia, podemos tomar distintas iniciativas, como las propuestas por Laforet (2011) o bien proponer otras propias: que esta proliferación de obras tenga alto grado de complejidad para sistematizar una metodología de conservación y restauración no quiere decir que debamos quedar al margen, sin embargo, debemos tener cuidado y atender y conocer la historia del arte en general, como también los contextos de producción en particular de cada obra para que nuestra intervención como restauradores se inscriba y sea coherente con la obra en cuestión y no caigamos, por error, en una postproducción que arroje como resultado algo distinto a lo que teníamos.

Por otro lado, la brecha que puede llegar a existir entre la teoría desarrollada y lo que encontramos en la realidad, nos obliga a tener en cuenta lo positivo o negativo de la intervención que podamos realizar: ¿tenemos los medios técnicos para mejorar las condiciones de existencia de la obra o corremos el riesgo de empeorarla?

Debemos mantenernos actualizados, en cuanto a materiales, soportes y posibilidades para saber cómo abordar las obras, y por otro lado conocer metodologías y herramientas disponibles para poder tomar cartas en el asunto con el objetivo de preservar el patrimonio y contribuir así, a que los que vengan detrás nuestro, puedan entender nuestra época a partir de las creaciones que hemos dejado.

## **Bibliografía**

**Benjamin, Walter** (2003). *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*. México: Editorial Itaca.

**Bourriaud, Nicolás** (2004). *Post producción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

**Foucault, Michel** (2008). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.

**Han, Byung-Chul** (2016). *Shanzai. El arte de la falsificación y la deconstrucción en China*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

**Iriondo Aranguren, Mikel** (2011). *Copias del arte y arte de la copia*. En: Art, Emotion and Value. 5th Mediterranean Congress of Aesthetics. España: Cartagena, 4 al 8 de Julio de 2011.

**Laforet, Anne**, (2011). *Le Net Art au musée*. Stratégies de conservation des œuvres en ligne. París: L>P.

**Teruggi, Daniel** (2009). *Ethics of Preservation*. Conferencia presentada durante *Cultural heritage on line*, encuentro que tuvo lugar en Florencia los días 15 y 16 de diciembre de 2009 organizado por Fondazione Rinascimento Digitale.

**Toffler, Alvin** (1980). *La tercera ola*. Bogotá: Plaza & Janes. S.A. Editores.

**Rosset, Clément** (2004). *Lo real. Tratado de la idiotez*. Valencia: Pre-Textos.

**Rotaèche, Mikel** (2010). *Conservación y restauración de materiales contemporáneos y nuevas tecnologías*. Madrid: Editorial Síntesis.