

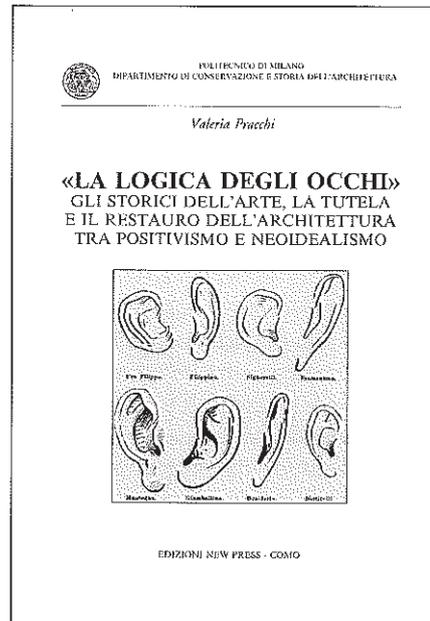
■ PRACCHI, Valeria: "La logica degli occhi". Gli storici dell'arte, la tutela e il restauro dell'architettura tra positivismo e neoidealismo, Como, Edizioni New Press, 2001.

Belén Calderón Roca

*Il critico paradossalmente non abita, non vive nell'architettura, egli la percepisce attraverso 'la logica degli occhi'.*

Con el rescate de esta cita la autora pone de relieve una constante, la concepción de la obra artística como sistema estable, perfecto, cerrado, concluido en un determinado tiempo y lugar, como si de un pequeño objeto encerrado en una caja de cristal se tratase. La metáfora del cristal se traduce efectivamente, en el modo en el cual miramos la realidad de cualquier cosa -histórico-artística en este caso- que tiene en el devenir su vínculo característico con el que la experimenta. De hecho, si la apreciación de cualquier objeto pasa a través de la visión, la pregunta que se plantea es ¿con cuáles ojos se miran los Bienes Culturales?, o mejor, sugiere ¿qué grado de espesor y densidad deberían tener los filtros de subjetividad con los cuales los observamos?

Este libro es producto de la importante interrelación existente entre la tutela de los Bienes Culturales y la historia del Arte en el ámbito de la Italia contemporánea, cuando *la tutela era il braccio operativo della storia dell'arte*. Su principal finalidad consiste en el estudio en profundidad las corrientes de pensamiento surgidas en el sector de los historiadores del arte desde la década de los ochenta



del siglo XIX hasta finales de los años treinta del siglo siguiente, a partir del momento en que se produce la asimilación de la aserción Bien Cultural, independientemente al de obra de arte. En la obra se destaca el papel sustancial de algunos historiadores del arte que contribuyeron a la formación de una cultura nacional y a la formulación de una legislación que garantizase la tutela de ese patrimonio cultural en relación con el restauro. La fundamentación de dicho análisis se apoya sobre una base expositiva de diversos preceptos en la cual se barajan nombres como Giovanni Morelli, Benedetto Croce, Camillo Boito, Gustavo Giovannoni o Roberto Longhi, atendiendo de manera especial a la figura del inventor de dicho campo disciplinar y punto de referencia para la historiografía del arte posterior, Adolfo Venturi.

Desde la pluma de una arquitecta se propone el reconocimiento de las afini-

dades y dificultades que la Historia del Arte y la Historia de la Arquitectura (acentuando el cisma) han planteado al estudio de los bienes arquitectónicos, y que en consecuencia, han tributado a la restauración. El problema principal para los historiadores y arquitectos-restauradores parece estar en parte reconducido a la búsqueda del carácter específico de la Historia de la Arquitectura como ciencia independiente de la Historia del Arte, constituyendo el punto de partida para la restauración de la misma, y por lo tanto, para la formulación de sus métodos de estudio respecto a las formas de estudio de las otras artes. Dicho tema culminará con la famosa polémica creada entre Gustavo Giovannoni y Lionello Venturi, considerada desde el punto de vista historiográfico como la oposición entre el método positivista y el método neoidealista.

El argumento oscila gravitante alrededor de la palabra clave del título: *occhi (ojos)*. Ésta ha sido elegida para sintetizar el tema desde la perspectiva del *saber ver*, del juicio histórico-crítico. La concepción de la vista como fuente esencial del conocimiento aportada por los historiadores del arte positivistas, que justificaban el hecho de que lo que se ve es a través de lo que se adquiere con el conocimiento. El ver (mirar) se transformaba así en saber, y tornándose la forma más privilegiada del conocimiento, excluyendo así otras experiencias cognitivas. *La logica degli occhi* expresión utilizada por Lionello Venturi en una carta enviada a Roberto Longhi en 1914, no pretende sino manifestar que en la actualidad, la lógica de los ojos ha cambiado. Cada uno los profesionales implicados en el patrimonio histórico-artístico acomete ejercicios visuales pre-

determinados y determinados por su propia profesión. Cada profesional observa el objeto patrimonial desde su propia disciplina y la subjetividad personal influye en la concepción del arte y por ende en la lectura de éste.

El trabajo se organiza fundamentalmente a partir de tres grandes bloques cronológicos precedidos por una introducción. En ellos se formulan durante las centurias del Ochocientos y el Novecientos los primeros tanteos sobre el papel del historiador del arte respecto a la tutela de los bienes culturales, afrontando una polémica cuestión en el momento en que parece existir entre dos sectores un eje cultural común, que viene a fragmentarse posteriormente en torno a los años diez en la segunda parte, para mostrar al final de los años treinta ciertas posturas irreconciliables que subsisten todavía hoy y que han influido notablemente en las corrientes del restauración aparecidas coetáneamente.

El primer bloque se estructura en cuatro capítulos que engloban las aportaciones de la historia del arte desde las teorías positivistas, que influyeron notablemente en los estudios histórico-artísticos. Este método clasificaba los hechos de manera rigurosa mediante la datación, atribución de autorías, investigación de fuentes, etc., y determinaba que un buen estado de conservación era necesario para la correcta lectura de la obra de arte y el restauración se concebía como una actuación necesaria para obtener la valoración exacta de dicha obra. Por otra parte, el historiador del arte era poseedor de una peculiar cultura visual capaz de advertir diferencias estilísticas entre las diferentes obras. Destacan persona-

lidades como Giovanni Morelli y Giovan Battista Cavalcaselle que plantearon sus peculiares aportaciones respecto al restauro. Considerado el primero como precursor de la creación de una cultura artística que favoreció el establecimiento de políticas culturales en un momento de unificación nacional, la principal contribución del segundo consistió en la experiencia directa con la materia de la obra, acto que consideraba necesario para la correcta interpretación de ésta y que era precisamente donde residía el dato preciso y exacto: *Nel confronto diretto con la materia dell'opera: lo studio del documento sterno, d'archivio, è relativamente importante, in quanto il dato certo è insito 'scientificamente nell'opera stessa*. Por el contrario, aparecía en la escena Camillo Boito, precursor del *Restauro amatoriale o moderno*, afirmando que el juicio estético podía intervenir negativamente en el resultado objetivo, pues en caso de producirse no correspondería a la forma, sino al significado que se le atribuye. Boito considera a la restauración como disciplina autónoma que debe conjugar la capacidad crítica con la formación y experiencia profesional.

En los capítulos segundo y tercero el protagonista será sin duda Adolfo Venturi, el cual promueve la crítica positiva, defendiendo la investigación conjunta de documentos y la obra de arte en sí misma, clarificando los cimientos de la construcción y sistematización de la disciplina de la historia del arte en la que el método ejercido por el historiador-crítico deberá conceder idéntica importancia al juicio estético sin ignorar la aportación histórica. Las noticias obtenidas a través de fuentes documentales deberían conducir a la experiencia directa (visual) con

la obra, tratándose de un método basado en la fidelidad y autenticidad del monumento-documento. El problema surge entonces para los restauradores, que no concebían estos criterios como muy objetivos.

No debemos obviar la consideración especial hacia las acciones de tutela desarrolladas por el insigne historiador mediante la divulgación de sus experiencias a través de su carrera editorial con la realización de sucesivos congresos de Historia del Arte y publicaciones periódicas, que simultaneaba con su trabajo en el ministerio a finales de los ochenta y la enseñanza universitaria.

La segunda parte incluye el capítulo cuarto, que incide en una de las cuestiones más espinosas que afectaban a la Historia del Arte, por su incertidumbre metodológica sobre la que se fundaban sus bases y la imprecisa definición de su construcción. Asimismo, pone de relieve la amplia distancia existente entre las fuentes escritas y las figurativas, debiendo ser tarea del historiador armonizar ambas tendencias, así como aclarar los límites de la disciplina, que requería una formación específica. En esta sección, adquiere un trascendental relieve la figura de Gustavo Giovannoni, arquitecto definido como *teórico del arquitecto integral*, que afirmaba que el monumento-documento aportará información en función del tipo de restauración que se acometa sobre él, sometiendo a examen varias modalidades de intervención entre las que se incluyen: la manutención, las intervenciones puntuales y la restauración de recomposición, considerada ésta última la actuación más compleja que coincide con la definición del organismo arquitectónico

por él mismo como *objeto complicado*. Giovannoni considera cada pieza, cada elemento singular que compone la arquitectura como un documento en sí mismo, y por lo tanto, para su estudio se debe atender a cuestiones como las estructuras, los muros, los espacios, los volúmenes, las técnicas constructivas apoyándose en el examen de los materiales antiguos. Para ello, la formación técnica y científica resulta fundamental para afrontar la visión de las arquitecturas históricas desde una perspectiva nueva, no únicamente desde presupuestos estilísticos y estéticos. Llegados a este punto, Roberto Longhi historiador, secunda a Giovannoni en la defensa de la postura crítica, indicando que la definición de la arquitectura no depende sólo de sus formas artísticas. Este método crítico demanda *a priori* una observación, un discernimiento, una elección y una interpretación que reconozca el valor de artísticidad de la arquitectura, para *a posteriori* poder desgranar cada elemento estilístico e interpretarlo por separado.

En el tercer y último apartado atiende dentro del capítulo quinto a las aportaciones de Lionello Venturi sobre el juicio crítico como elección previa a la intervención de restauración. Propone la reelaboración de una filosofía neoidealista a la cuál, también debería acudir la restauración como ciencia, aunque ésta no sería deudora de ella hasta la Segunda Guerra Mundial. Pretende dogmatizar la secundaria posición de la exactitud del dato histórico, entendiendo éste como la verificación y la clasificación frente a la extraordinaria importancia que atribuye a la valoración, a la interpretación y al juicio crítico. Con frases como *la obra de arte no existe como tal, sino en el juicio*

*del que la reconoce como tal*, apunta a la necesidad de la percepción, de la contemplación, de perfeccionar la lógica de los ojos.

En otro orden de cosas se alude al momento en que los mismos historiadores del arte se encuentran en situación de tomar parte activa en la fundación de un ente público demandado y propuesto para ejercer la tutela y el desarrollo de las metodologías del restauro, el (I.C.R.) Istituto Centrale del Restauro. A partir de aquí se produce un compromiso entre historiadores y científicos en busca de la formulación de leyes de tutela y por consiguiente, de la determinación de aquello que debe ser tutelado y lo relativo al concepto de valor.

En última instancia, este capítulo trata de poner de relieve la visión de la restauración como disciplina entre Arte y Ciencia que juega con la dialéctica entre positivismo y neoidealismo y que plantea el problema entre la crítica y la acción en el restauro, entre el intérprete y el conservador.

Finalmente, en el capítulo sexto, introduce al lector en un discurso polémico al afrontar las disputas planteadas en relación a las diferentes consideraciones de la obra arquitectónica por parte de historiadores y arquitectos, y en lo referente a la construcción de un método de estudio de la historia de la arquitectura. Nos sitúa en el contexto de la controversia Giovannoni-Venturi, apostando el primero por el método positivo basado en el conocimiento directo de la obra y en la experiencia personal. En este sentido, en el bagaje cultural del arquitecto-restaurador el conocimiento del pasado resul-

tará fundamental, del mismo modo que critica la sistemática equiparación de la obra arquitectónica a una obra artística bidimensional, culpando a los historiadores y a Venturi de su falta de conocimientos técnicos suficientes para la comprensión de la obra arquitectónica en su complejidad, difícilmente semejante al resto de las artes.

En suma, podríamos concluir afirmando que esta monografía se nos presenta como un producto predominantemente científico por un lado, y una práctica obra de consulta por otro. Resulta proporcionado tanto en su contenido como en su extensión, así como sólido en su base documental, pues la autora recurre a la relación sucinta de las fuentes consultadas, partiendo de una amplia colección de piezas claves de la histo-

riografía del arte italiana como: *Archivio storico dell'Arte, L'Arte, y Storia dell'Arte Italiana* entre otras, hasta pasar por material epistolar obtenido de las relaciones entre los diferentes protagonistas: Venturi, Longhi, Croce o Giovannoni.

En nuestra opinión, la difícil tarea que supone afrontar desde la óptica de una arquitecta la controvertida cuestión de explicar los antagonismos pluridisciplinares existentes en el ámbito de la tutela y restauración de los objetos artísticos, partiendo del estudio de la Historia del Arte hasta el momento que se ésta se bifurca para desembocar en la historia de la arquitectura, se resuelve acertadamente mediante un discurso conciso y riguroso que procura mantener un tono neutro a lo largo de toda la obra.