

Patrimonio cultural, Museos y Talleres de restauración

Miguel Ángel Manrique

*Muchas reliquias que se conservan aquí en
Constantinopla son de origen dudosísimo, pero
el fiel que las besa siente emanar de ellas aromas
sobrenaturales. Es la fe la que las hace verdaderas,
no las reliquias las que hacen verdaderas a la fe.*

UMBERTO ECO, *Baudolino*

El presente artículo tiene el propósito de reflexionar sobre el papel que desempeñan los talleres de restauración en la conservación del patrimonio cultural de los museos. Por lo tanto, es necesario aclarar algunos conceptos básicos para comprender las relaciones que se establecen entre las actividades realizadas en un taller de restauración para recuperar la significación cultural de un determinado objeto y las actividades propias del museo. Durante siglos los objetos de arte, los tesoros, los antiguos monumentos religiosos y funerarios, los objetos de colección, han simbolizado el prestigio, el poder, el lujo y la ostentación de las clases dominantes. Los monumentos históricos se transformaron en el siglo XIX, gracias a los ideales del romanticismo, en patrimonio cultural. Ideas de la Ilustración tales como la autonomía de la razón, el individualismo y la libertad de pensamiento confluyeron en las acciones independentistas y nacionalistas del siglo XIX, dando como resultado proyectos políticos fundados en el romanticismo. Así, por ejemplo, las naciones latinoamericanas fueron libertadas a comienzos del siglo XIX sobre los principios racionalistas de autonomía y libertad tanto individual como colectiva.

La burguesía al apropiarse del poder político generó, en consecuencia, procesos evidentes de secularización y desmitificación del pasado. Por tanto, se lo releyó bajo una concepción histórica diferente que tuvo en cuenta no sólo el valor sagrado de los objetos sino su valor histórico, en la medida en que estos representaron "etapas especialmente destacadas en el desarrollo evolutivo de la actividad humana" (González-Varas, 1999: 38). Los objetos artísticos fueron revalorados dentro de este contexto para que encarnaran la cultura de un pueblo o una nación, constituyéndose entonces otro de los ideales culturales más mentados en las democracias modernas: la identidad. Por tanto, el concepto de patrimonio cultural es un concepto moderno que identifica a una serie de objetos que representan un conjunto de intereses y valores históricos y fundamentalmente ideológicos amalgamados con valores artísticos. Los museos se transformaron así en los lugares de culto del patrimonio cultural.

Sin embargo, no todos los objetos producidos por el hombre son susceptibles de convertirse en objeto patrimonial. Existen unos criterios que determinan qué bienes culturales merecen ese título. Influyen en esta decisión factores no sólo estéticos o artísticos sino sociales, culturales y políticos. Un estudio del patrimonio cultural de una nación, desde la sociología de la cultura, por ejemplo, revelaría qué determinó que ciertos bienes culturales

producidos por dicha nación se transformaran en patrimonio. De otro lado, desde el punto de vista comunicativo, las relaciones entre talleres de restauración, patrimonio y museos se interpretan como fenómenos de producción y recepción de significaciones, de textos, de material simbólico. Siguiendo a González-Varas, un bien cultural puede ser "entendido como cualquier manifestación o testimonio significativo de la cultura humana" (1999: 44). No obstante, cabe aclarar que el carácter "significativo" de un bien cultural está determinado por la sociedad. El sentido, la significación de un objeto aparece gracias a que lo instituye y convencionaliza la sociedad. Pero entiéndase que lo social significa aquí el "campo social" y dicho campo está determinado por la posición que ocupan en él los distintos grupos sociales. Históricamente, las clases dominantes son las encargadas de legitimar el sentido de los bienes culturales que los representan y, al mismo tiempo, los legitiman como la clase que detenta el poder económico, político y cultural (Bourdieu, 2000). Hablar de patrimonio cultural, entonces, también es hablar de un conjunto de valores que las clases sociales dominantes desean que se transformen en valores colectivos.

Así pues, dentro de las funciones que cumplen los talleres de restauración en este contexto están las de: i) intervenir los objetos patrimoniales, con el fin de conservar o restaurar su materialidad; ii) mantener las características artísticas de dichos objetos y, finalmente, iii) mantener los valores ideológicos, históricos y culturales que poseen. Aunque la intención del restaurador no parece a primera vista política, se podría pensar que actúa de esta manera cuando realiza sus actividades. Así, el taller de restauración y el museo se transforman en espacios donde se aprecia la significación semiótica de los objetos, entendiendo esto como la preservación tanto del sentido estético, constituido desde la materialidad o desde el plano de la expresión, como de otros niveles de sentido que se constituyen a partir de su correlación con el plano del contenido (Eco, 1991)¹. Cabe agregar que el restaurador al intervenir el plano de la expresión de los objetos también actúa sobre el plano del contenido, en otras palabras, el restaurador tiene en cuenta el código constituido por el bien cultural u objeto patrimonial.

Por tanto, mientras el museo preserva el patrimonio creando un contexto adecuado para la contemplación, lectura e interpretación de los objetos que lo representan, transformándose así en un espacio de comunicación, el taller de restauración interviene el objeto de manera que en ocasiones el objeto se resignifica, es decir, reorganiza el código establecido históricamente. La significación del patrimonio, entonces, no sólo está determinada por la acción del tiempo sino también por la acción de la restauración. Esto quiere decir que el deterioro, como enemigo de la materialidad del objeto, es enemigo también del plano de la expresión de los objetos y, por tanto, del plano del contenido de los mismos, lo que sugiere además que el deterioro es enemigo del código, de la significación y del sentido. Toda pérdida en el plano material de un objeto patrimonial es una pérdida de sentido. El restaurador, por tanto, lucha contra el tiempo y contra los factores que alteran los materiales que hacen parte de la significación cultural de un objeto. Como ejemplo, se podrían citar los trabajos de restauración de Benvenuto Cellini, quien dotaba de nuevos significados a las obras que intervenía. "Benvenuto Cellini –comenta Ruiz de Lacanal–, profundo admirador de la obra de la Antigüedad, restaura *a la manera antigua* y la restitución se convierte en interpretación, confiriendo un nuevo sentido simbólico a la obra" (1999: 33).

¹ La significación de los objetos se debe también al proceso de codificación semiótica en el que "uno (o más) elementos de un PLANO DE LA EXPRESIÓN" se colocan "convencionalmente en correlación con uno (o más) elementos de un PLANO DEL CONTENIDO" (Eco, 1991: 83).

Parecería problemático entender cómo el restaurador, al intervenir una obra determinada, le confiere un nuevo sentido simbólico (Fig.1). Sin embargo dado que, como se afirmó anteriormente, el restaurador se ocupa de la reconfiguración del código original de la obra, una acción como limpiarla, puede transformarla. Es evidente que los objetos tratan de mantener su originalidad primaria, su autenticidad, no obstante, como signos, como textos, se cargan de sentido y, por tanto, también cambia la lectura que se hace de ellos a través de la historia. Cabe agregar, entonces, que una función importante de la restauración es comprender cómo mantener parte del código original con el que se creó la obra. Quizás también sea importante aclarar que los objetos no sólo se diferencian por sus valores patrimoniales, sino también por su valor económico. Así, existe una diferencia entre conservar un bien cultural que tiene un significado histórico y cultural para un museo, por ejemplo, en cuanto representante del patrimonio de una sociedad, y un objeto cuyo materiales y elaboración le otorgan un elevado valor económico, significativo apenas para una persona.

Aquí cabría añadir que el concepto de patrimonio está relacionado con el sentido de lo público, es decir, con los significados, los símbolos, las acciones y los intereses generales, o de importancia para una comunidad, y no con intereses individuales o particulares. El patrimonio cultural es público. Dice Bourdieu que en los museos se les rinde culto a los objetos y se les excluye "de la apropiación privada" que implica, por ejemplo, el comercio de obras de arte en las galerías. Ciertas fracciones de la clase dominante pueden apropiarse materialmente de las obras de arte y, por tanto, privarlas de la contemplación pública; por el contrario, el museo presenta a los objetos "predispuestos, por la neutralización económica, para constituir el objeto de la *neutralización* que define en propiedad la *aprehensión pura*" (Bourdieu, 2000: 271). En otras palabras, pareciera como si al anestesiar "provisionalmente" su valor económico, los objetos artísticos expuestos en un museo tenderían sencillamente a ser objetos contemplados y valorados únicamente por su valor estético o simbólico, logrando así cierto grado de autonomía, evitando ser corrompidos "por el intercambio" (Adorno: 1983: 298).



Figura 1

Excluido, por tanto, de la apropiación privada, el patrimonio cultural también se aparta del valor de cambio. Goza así de la neutralidad económica que plantea Bourdieu. Pero “no todos los objetos del pasado son indiscriminadamente incluidos en la categoría de *patrimonio histórico*”. De hecho, a partir de los diferentes acuerdos y convenciones establecidas por organismos internacionales como la UNESCO se comenzaron a establecer las categorías que permitieron diferenciar aquellos objetos considerados patrimonio cultural para una nación o para la humanidad en general. Dichas convenciones han sido adoptadas a lo largo del siglo XX y comienzos del XXI por diferentes países. La importancia de la reglamentación permite reconocer en un objeto un “interés” y un “valor” para ser incluido en el patrimonio cultural. Así, mientras muchos objetos presentan un “interés” artístico, histórico, paleontológico, arqueológico, etnográfico, científico o técnico para una cultura o pueblo, la presencia del “valor artístico, sin embargo, solamente lo poseen algunos bienes culturales, pues, en efecto, existen numerosos bienes culturales” (González-Varas, 1999: 50).

Muchos objetos presentan también un carácter dual, esto es, la presencia de, por lo menos, dos valores que o bien pueden entrar en oposición o, por el contrario, pueden coexistir. Los objetos funcionales, con el paso del tiempo, pueden llegar a revestir un interés y un valor simbólicos para una cultura determinada. Como advierte Baudrillard, en principio, los objetos no son signos sino cosas, artefactos funcionales. Sin embargo, el hombre ha configurado un “sistema de los objetos” en el que éstos adquieren significación y sentido. Al liberarse de su funcionalidad, los objetos se adaptan a las nuevas condiciones sociales del espacio, de la “sintaxis” y de la “inesencialidad” (Baudrillard, 1999: 7 y 15). De este modo la funcionalidad se opone al sentido simbólico. De otro lado, como afirma González-Varas, “podemos hablar de una *condición dual* de las obras de arte: por una parte, la obra de arte es un *documento histórico*, igual que cualquier otro bien cultural, pero también debemos constatar que, por su propia naturaleza, la obra de arte se inviste de un *valor artístico* peculiar, es decir, que posee unas cualidades que son propias de su condición artística” (1999: 51). Entonces, el valor histórico y el valor artístico de un objeto, al contrario de la polaridad función-valor simbólico, pueden permanecer unidos.

Los bienes culturales o los objetos patrimoniales, contrariamente a muchos objetos de consumo, se rigen por otras reglas de valoración y legitimación simbólicas. Es tal su importancia que pareciera que se hubiera constituido una especie de poética del patrimonio. Es decir, un conjunto de reglas que permite establecer cuáles objetos merecen ser incluidos en esta categoría y cuáles no. En su *Tratado de semiótica general* Umberto Eco indicaba que a pesar de la duda de algunos especialistas sobre la existencia de sistemas de significación en expresiones de la cultura como la pintura y la fotografía, era probable identificar procesos de comunicación y gramáticas tanto en la arquitectura como en el lenguaje de los objetos (Eco, 1991: 21). A diferencia del uso que tradicionalmente se hace de los objetos, la sociedad de consumo privilegia la capacidad comunicativa y simbólica que éstos adquieren. En una sociedad jerarquizada e inclinada al ocio (Veblen, 1988), los objetos han sido diseñados tanto para comunicar privilegio, estatus social y distinción (Baudrillard, 1987; Bourdieu, 2000), como para significar placer, seducción, hedonismo individualista y moda (Lipovetsky, 2000: 180). Sin embargo, la significación de los objetos de consumo producidos por las sociedades modernas difiere de la significación de los objetos artísticos y de los monumentos. Como sugiere González-Varas, tanto los monumentos como los objetos artísticos “continúan formando parte fundamental del patrimonio histórico, pero, como vemos, ya no son sólo los criterios estéticos, artísticos o históricos los que definen

la inclusión de un objeto en la categoría conceptual de los *bienes culturales* o del *patrimonio histórico*" (1999: 49).

El patrimonio cultural, por tanto, mantiene el ideal de permanencia del que carecen la gran mayoría de los objetos de consumo. Para Lipovetsky, "la norma de lo efímero es la que rige la producción y el consumo de los objetos" (2000: 180). De ahí que una de las funciones importantes que se realizan en los talleres de restauración sea la de mantener el ideal de permanencia del patrimonio cultural. Por lo que la existencia de los talleres de restauración evidencia, en principio, una problemática del arte en particular y de los objetos patrimoniales en general, esto es, la cuestión de su perennidad o su eternidad material, tal y como algunas estéticas del arte, la de Pareyson, por ejemplo, lo han planteado. Aun cuando muchos objetos artísticos han estado presentes a lo largo de la historia de la cultura, están inevitablemente sometidos a la acción del tiempo y, por tanto, tienden a desaparecer. Sin embargo, a diferencia de los objetos de consumo producidos con una vida útil específica, los objetos patrimoniales connotan valores y significados de orden histórico, estético, simbólico y sagrado que los transforman en herencia cultural. Una de las funciones de los talleres de restauración es, pues, devolver a estos objetos la significación que representa su materialidad para mantener la ilusión de su perennidad (Fig. 2).



Fig.2. Una de las funciones de los talleres de restauración es devolver a estos objetos la significación que representa su materialidad para mantener la ilusión de su perennidad.

No obstante, la cuestión del tiempo está íntimamente relacionada con el poder legitimador de algunos objetos que, con su presencia, mantienen vivas ciertas creencias ideológicas. Para Ruiz de Lacanal, el significado de "*conservación* o *no conservación* se une en estos momentos al valor simbólico y encontramos la frecuente protección de determinados objetos, gracias a la conservación de las ideas y contenidos religiosos que representan. Ilustrativa es la imagen de los relicarios, verdaderas vitrinas, donde se conservan objetos mínimos, pero de alta significación religiosa, expuestos a esos vigilantes que eran los peregrinos" (1999: 26). El restaurador, en este sentido, se convierte indirectamente también en un conserva-

dor de las ideas representadas en los objetos que interviene. Contribuir, por ejemplo, "a la construcción colectiva de un proyecto de nación" (Sierra, 2002: 21) mediante la conservación del patrimonio cultural es una manera de actuar políticamente desde la restauración. Por tanto, es fundamental que los restauradores comprendan que su trabajo no sólo tiene que ver con el objeto en su apariencia material, sino también con el objeto en su significación cultural, social y política. De ahí, por ejemplo, la importancia de los estudios semióticos y sociológicos, que permiten comprender tanto el sentido que construye el objeto en sí mismo, como el sentido social que adquiere. Lo más esencial del gesto semiótico, según el semiólogo italiano Paolo Fabbri, es "estudiar los recorridos de sentido a través de las sustancias de la expresión" (2000: 15). Señalando con esto uno de los campos de investigación más fecundos de la teoría semiótica: la búsqueda de la significación, *entre los significantes* o materias de la expresión, no como algo separado, sino considerando su carácter sincrético. Hjelmslev afirmaba que así como "la misma arena puede colocarse en moldes diferentes y la misma nube adoptar cada vez una forma nueva, así también el mismo sentido se conforma o estructura de modo diferente en diferentes lenguas" (1984: 79). Como, en términos generales, la restauración es una disciplina que se encarga de los objetos como portadores de sentido, entra dentro de lo que Eco denominó el dominio "político" de la semiótica. De lo que se trata es de ver que entre la "teoría de la restauración" y la "teoría semiótica" existen intereses comunes cuando intentan entender el carácter cultural y comunicativo de los objetos.

Un taller de restauración es, básicamente, un lugar en el que se realizan una serie de actividades científicas y técnicas que tienen como propósito la intervención sobre la parte material de un objeto particular, sea una pintura, una escultura o cualquier objeto significativo para una persona o para una comunidad, con el fin de conservarlo y protegerlo del deterioro. Como afirma González-Varas, "los objetos artísticos o los bienes culturales están dotados de una consistencia material susceptible de deterioración o degradación". Por tanto, "conservar, mantener y transmitir el *sopORTE material* del objeto es la tarea primordial de una disciplina científica como es la *conservación de bienes culturales*, pues la transmisión del objeto en su consistencia física supone garantizar la perduración de los valores culturales, históricos o artísticos de los que el bien cultural es portador" (1999: 73).

Valdría la pena aclarar que tanto los curadores de los museos como los restauradores son parte del conjunto de agentes "que participan en la producción del valor de la obra a través de la producción de la creencia en el valor de la obra de arte en general y en el valor distintivo de tal o cual obra de arte" (Bourdieu, 1997: 339). En Colombia, el aumento del número de restauradores profesionales puede indicar, por ejemplo, un desarrollo de las profesiones comprometidas con el campo artístico que permitirán determinar con mayor claridad las reglas que lo rigen. Dentro del campo del arte y de la producción de otros objetos, los talleres de restauración cumplen la función de devolverle la legitimidad simbólica a los objetos. Como lo expresan dos restauradoras bogotanas:

los talleres trabajan a partir del conocimiento adquirido por el oficio y la teoría de la restauración, reconociendo el simbolismo de los objetos que pretenden conservar e intentando devolver a la pieza intervenida su capacidad simbólica, o sea de la transmisión de los mensajes propios de su tiempo y su sociedad por medio de la recuperación de la imagen (Hanabergh y Rojas, 2004: 14).

Hay que recordar que la palabra taller proviene de la voz francesa *atelier* y significa tanto el lugar en donde se realizan trabajos manuales, los talleres del alfarero y del orfebre, donde los dedos trabajan "precisamente para revelar lo oculto" (Saramago, 2001: 106), como el espacio de trabajo donde se realizan obras de arte, conformado por un conjunto de aprendices dirigidos por un maestro, como el taller de Rembrandt (Alpers, 1992) o los talleres de Rafael (Wackernagel, 1997: 298). Por último, un taller es el sitio donde unas personas expertas restauran el valor estético y comunicativo de los objetos partiendo de unos procedimientos de intervención y conservación tanto técnicos como teóricos (Muñoz, 2003; Rojas, 1996). Un taller es, en este sentido, el lugar en donde ocurren una serie de procesos científicos mediados, o bien por los conocimientos empíricos heredados por una tradición, o bien por la experiencia que da la profesionalización, como en el caso de los restauradores titulados².

Hasta aquí, se dijo que el concepto de patrimonio fue producto de la modernidad y que, por tanto, los objetos incluidos en dicha categoría están revestidos de intereses y valores históricos, culturales y artísticos propios de una mentalidad. Se habló de la importancia de las clases dominantes en la legitimación del patrimonio cultural y se reflexionó sobre la función política de los restauradores. Se discutió sobre el carácter público y la neutralidad económica del patrimonio cultural, y su relación con los museos. Se dijo que los museos son lugares que anestesian el valor económico de los objetos que expone, que los objetos tienen carácter dual (función versus símbolo, arte e historia), y que los talleres de restauración cumplen una labor científica.

Para concluir, cabe agregar que, como se afirmó al comienzo de este artículo, el hombre moderno ha cumplido con la obligación de mantener vivo su pasado y conservar parte de la historia de la humanidad manteniendo los objetos que consideró significativos transformándolos en patrimonio cultural. ¿Qué habrá detrás de estas creencias en el valor histórico y estético de los objetos y en la creencia de su conservación? Quizás la idea de que no fuimos los primeros ni seremos los últimos, quizás también la importancia de mantener presente la memoria de antiguas civilizaciones. Tal vez al mantener lo que se considera significativo del pasado en la construcción de las sociedades actuales se evite repetir cataclismos. No hay que olvidar, sin embargo, como lo expresó Walter Benjamin con sabiduría, que detrás de todo documento de cultura se esconde también un testimonio de barbarie, y que el más significativo patrimonio de la humanidad debe ser la vida.

² Ejemplos de estos talleres en Bogotá son el Taller de Arte y Restauración de Elaine Hanabergh, Patricia Rojas y Clara Eugenia Zea, y el taller de restauración de pintura y escultura de la comunidad de San Agustín. En La Mesa, Cundinamarca, se encuentra el taller de restauración de Francisco Rojas y en Cartagena existe el taller de restauración del Santuario de San Pedro Claver dirigido por Salim Osta.

Bibliografía

- Adorno, Theodor, *Teoría estética*, Barcelona: Orbis.
- Alpers, Svetlana, *El taller de Rembrandt*, Madrid: Mondadori, 1992.
- Baudrillard, Jean, *Crítica de la economía política del signo*, México: Siglo XXI, 1987.
- _____, *El sistema de los objetos*, México: Siglo XXI, 1999.
- Bourdieu, Pierre, *Cuestiones de sociología*, Madrid: Istmo, 2000.
- _____, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid: Taurus, 2000.
- _____, *Las reglas del arte*, Barcelona: Anagrama, 1997.
- Eco, Umberto, *Tratado de semiótica general*, Barcelona: Lumen, 1991.
- Fabbri, Paolo, *El giro semiótico*, Barcelona: Gedisa, 2000.
- González-Varas, Ignacio, *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*, Madrid: Cátedra, 1999.
- Hanabergh, Elaine y ROJAS, Patricia, *Memoria del Taller de Arte y Restauración*, trabajo inédito, Bogotá: 2004.
- Hjelmslev, Louis, *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid: Gredos, 1984.
- Lipovetsky, Gilles, *El imperio de lo efímero*, Barcelona: Anagrama, 2000.
- Muñoz, Salvador, *Teoría contemporánea de la restauración*, Madrid: Síntesis, 2003.
- Rojas, Patricia, «Los talleres privados de restauración en Santa Fe de Bogotá, Colombia», en: *Imprimatura, revista de restauración*, nº 14, (1996), Bogotá.
- Ruiz de Lacanal, María Dolores, *El conservador-restaurador de bienes culturales. Historia de la profesión*, Madrid: Síntesis, 1999.
- Saramago, José, *La caverna*, Madrid: Alfaguara, 2001.
- Sierra, Yolanda, «Restauración, instrumento para construir nación», en: revista *Filigrana*, nº 3, (2002) Bogotá: Universidad Externado de Colombia, Facultad de Restauración de Bienes Muebles.
- Veblen, Thorstein, *Teoría de la clase ociosa*, Barcelona: Ediciones Orbis, 1988.
- Wackernagel, Martin, «El taller del artista y el mercado del arte», en: *El medio artístico en la Florencia del renacimiento*, Madrid: Akal, 1997.