

Cesare Brandi
Teoría de la restauración

Versión de
María Ángeles Toajas Roger

Alianza Editorial

Título original:
Teoría del restauro

Primera edición en «Alianza Forma»: 1988
Primera edición en «Ensayo»: 1999
Segunda edición en «Alianza Forma»: 2002
Quinta reimpresión: 2023

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegida por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeran, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

Copyright © Giulio Einaudi Editore, s.p.a., Torino
© Ed. cast.: Alianza Editorial, S. A. Madrid, 1998, 1989, 1992, 1993, 1995, 1996, 1999, 2000, 2002, 2003, 2007, 2011, 2021, 2023
Calle Valentín Beato, 21; 28037 Madrid
www.alianzaeditorial.es



ISBN: 978-84-206-4138-6
Depósito legal: M. 31.601-2011
Printed in Spain

SI QUIERE RECIBIR INFORMACIÓN PERIÓDICA SOBRE LAS NOVEDADES DE
ALIANZA EDITORIAL, ENVÍE UN CORREO ELECTRÓNICO A LA DIRECCIÓN:

alianzaeditorial@anaya.es

Indice

ADVERTENCIA	9
TEORIA DE LA RESTAURACION	
1. El concepto de restauración	13
2. La materia de la obra de arte	19
3. La unidad potencial de la obra de arte	23
4. El tiempo respecto a la obra de arte y la restauración	27
5. La restauración según la instancia de la historicidad	35
6. La restauración según la instancia estética	43
7. El espacio de la obra de arte	51
8. La restauración preventiva	55
APENDICE	
1. Falsificación	65
2. Apostilla teórica al tratamiento de las lagunas	71
3. Principios para la restauración de monumentos arquitectónicos	77
4. La restauración de la pintura antigua	81
5. La limpieza de pinturas en relación a la pátina, los barnices y las veladuras	89
6. «Some factual observations about varnishes and glazes»	99
7. Eliminar o conservar los marcos como problema de restauración	121
«CARTA DEL RESTAURO 1972»	129

Advertencia

En 1960, al cumplirse veinte años del funcionamiento del Istituto Centrale del Restauro, que yo había creado en 1939 y dirigido ininterrumpidamente hasta entonces, don Giuseppe De Luca, literato y amigo de artistas, propietario de las ediciones de *Historia y Literatura*, quiso tener en un volumen los escritos y las lecciones que durante aquellos veinte años había dedicado yo a la restauración. Licia Vlad Borrelli, Joselita Raspi Serra, Giovanni Urbani, que habían trabajado conmigo en el Istituto, se dispusieron a ordenar los escritos y a recopilar las lecciones.

En 1961, llamado a la cátedra de Historia del Arte de la Universidad de Palermo, dejé el Istituto. El libro salió en Roma en 1963, y don Giuseppe De Luca no pudo verlo impreso.

Agotada ya la edición, pero no la función, al haberse acrecentado precisamente las actividades de restauración en todo el mundo —aunque no mejorado en igual medida— por la formación de restauradores y de críticos de arte, se requería una reimpresión, y la ha dispuesto el editor Binaudi en el marco de la publicación de mis obras.

En la nueva edición el texto se ha mantenido idéntico, no habiendo encontrado motivos de variación, y siendo por otra parte una obra de teoría, aun cuando destinada a dirigir y sustentar una determinada práctica que ve su fructífera continuación en la obra del Istituto Centrale del Restauro. Sólo se añade al final la «Carta del Restauro», promulgada en 1972, cuya normativa recoge casi completamente los principios que se explicitaron en estas páginas.

*A la memoria de don Giuseppe De Luca
que quiso este libro y no pudo verlo impreso*

1. El concepto de restauración

Comúnmente se entiende por restauración cualquier intervención dirigida a devolver la eficiencia a un producto de la actividad humana. En esta concepción genérica de la restauración, que debe identificarse con lo que denominaríamos más exactamente esquema preconceptual,¹ se encuentra ya delimitada la noción de una intervención sobre un producto de la actividad humana; así pues, cualquier otra intervención que fuera en la esfera biológica o en la física, no se incluye ni siquiera en la noción común de restauración. Al pasar entonces del esquema preconceptual de restauración al concepto, es inevitable que esta conceptualización se produzca en función del género de productos de la actividad humana a que debe aplicarse esa particular intervención que se llama restauración. Se tendrá, por tanto, una restauración relativa a manufacturas industriales y una restauración relativa a las obras de arte; pero si la primera terminará por hacerse sinónimo de reparación o restitución del aspecto primitivo, la segunda será muy distinta, y no sólo por la diferencia de las operaciones a realizar. En efecto, cuando se trate de productos industriales, entendiéndose éstos en la más amplia escala que arranca de la artesanía más sencilla, el objetivo de la restauración será con toda evidencia restablecer la funcionalidad del producto, y por lo tanto, la naturaleza de la intervención restauradora estará exclusivamente vinculada a la consecución de este fin.

Sin embargo, cuando por el contrario se trate de obras de arte, incluso aunque se encuentren entre ellas obras que poseen estructuralmente una finalidad funcional, como las arquitecturas y en general los objetos de las llamadas artes aplicadas, resultará claramente que el restablecimiento de la funcionalidad, aunque también se incluya en la intervención restauradora, no representa en definitiva más que un aspecto secundario o colateral de ésta, nunca lo primario y fundamental en lo que respecta a la obra de arte en cuanto tal.

¹ Para el concepto de esquema preconceptual, véase CESARE BRANDI, *Celso o della Poesia*, Einaudi, Torino, 1957, pp. 37 y ss.

Así pues, se podrá observar inmediatamente entonces que el especial producto de la actividad humana a que se da el nombre de obra de arte, lo es por el hecho de un singular reconocimiento que se produce en la conciencia; reconocimiento doblemente singular, de un lado, por el hecho de tener que ser realizado cada vez por un único individuo, y de otro, porque no puede producirse de otra forma que por esa propia identificación que cada individuo le otorga. El producto humano al que se dirige tal reconocimiento está ahí, ante nuestros ojos, pero es clasificado entre los productos de la actividad humana de forma genérica, hasta que esa identificación que le confiere la conciencia como obra de arte no le exceptúa definitivamente del conjunto de los demás productos. Esta es seguramente la característica peculiar de la obra de arte, en cuanto no se cuestiona su esencia y el proceso creativo que la ha producido, sino en cuanto entra a formar parte del mundo, del particular estar en el mundo de cada individuo. Tal peculiaridad no depende de las premisas filosóficas de las que se parta, sino que, cualesquiera que éstas sean, se ha de evidenciar sólo con que se acepte el arte como un producto de la espiritualidad humana.

No hay que pensar que por ello se parte de una concepción idealista, porque incluso poniéndose en el polo opuesto, desde un punto de vista pragmático, lo esencial de la obra de arte resulta igualmente de su reconocimiento como tal obra de arte.

Podemos remitirnos a Dewey² y encontraremos esta característica claramente señalada: «Sea cual sea su antigüedad y clasicismo, una obra de arte es en acto y no sólo potencialmente una obra de arte cuando pervive en alguna experiencia individualizada. En cuanto pedazo de pergamino, de mármol, de tela, permanece (aunque sujeta a las devastaciones del tiempo) idéntica a sí misma a través de los años. Pero como obra de arte se recrea cada vez que es experimentada estéticamente.» Lo que significa que hasta que esta *recreación* o *reconocimiento* no se produce, la obra de arte es obra de arte sólo potencialmente, o, como hemos escrito, no *existe* más que en cuanto *subsiste*; es decir, como se señala también en el texto de Dewey, en cuanto es un pedazo de pergamino, de mármol, de tela.

Una vez puesto en claro este punto, no resultará sorprendente hacer derivar de ello el siguiente corolario: cualquier comportamiento hacia la obra de arte, incluida la intervención de la restauración, depende de que se haya producido o no ese reconocimiento de la obra de arte como tal obra de arte.

Pero si el comportamiento hacia la obra de arte está estrechamente ligado al juicio sobre la *condición de lo artístico* —que en esto consiste ese

² JOHN DEWEY, *Art as experience* (El arte como experiencia), Nueva York, 1934; aquí nos referimos, por comodidad de consulta, a la traducción italiana de Maltese, *Arte come esperienza*. La Nuova Italia, Florencia, 1951, p. 130.

reconocimiento—, también la naturaleza de la intervención estará estrechamente condicionada por ello. Lo que significa que también ese proceso de la restauración, que la obra de arte puede tener en común con otros productos de la actividad humana, no representa más que una fase complementaria con respecto a la cualificación que la intervención recibe por el hecho de tener que ser llevada a cabo sobre una obra de arte. A causa de esta singularidad inconfundible, se deriva de aquí la legitimidad de exceptuar la restauración, en cuanto restauración de obras de arte, de la acepción común que se ha explicitado al principio, y la necesidad de articular el concepto, no ya en base a los procedimientos que caracterizan la restauración de hecho, sino en base al concepto de la obra de arte de la que recibe su cualificación.

Se llega así a evidenciar la relación inescindible que se produce entre la restauración y la obra de arte, en cuanto que la obra de arte condiciona la restauración, pero no al contrario. Hemos visto que es esencial para la obra de arte el reconocimiento como tal, y que en ese momento se establece el reingreso de la obra de arte en el mundo. La vinculación entre restauración y obra de arte se constituye por ello en el acto de ese reconocimiento, y seguirá desarrollándose después. Pero el acto del reconocimiento tiene sus premisas y sus condiciones; en esta identificación entrará en consideración no sólo la materia en que la obra de arte subsiste, sino la bipolaridad con que la obra de arte se ofrece a la conciencia.

Como producto de la actividad humana, la obra de arte supone una doble exigencia: la instancia estética, que corresponde al hecho básico de la calidad de lo artístico por el que la obra es obra de arte; la instancia histórica, que le concierne como producto humano realizado en un cierto tiempo y lugar, y que se encuentra en un cierto tiempo y lugar. Como se ve, no es ni siquiera necesario llegar a la instancia de la utilidad, que en definitiva es la única que se formula para los demás productos humanos, porque esta utilidad, aunque esté presente en la obra de arte —como en la arquitectura—, no podrá ser tomada en consideración por sí, sino en base a su consistencia física y a las dos instancias fundamentales con que se estructura la obra de arte en la percepción que la conciencia hace de ella.

El haber reconocido la restauración en relación directa con el reconocimiento de la obra de arte en cuanto tal, permite ahora dar una definición: *la restauración constituye el momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte, en su consistencia física y en su doble polaridad estética e histórica, en orden a su transmisión al futuro.*

De esta estructura fundamental de la obra de arte en su percepción por parte de la conciencia individual, deberán derivarse naturalmente también los principios en los que tendrá que inspirarse necesariamente la restauración en su ejecución práctica.

La consistencia física de la obra de arte debe tener necesariamente prioridad, porque representa el lugar mismo de la manifestación de la imagen, asegura la transmisión de la imagen al futuro, garantiza en definitiva su percepción en la conciencia humana. Por lo tanto, si desde el punto de vista del reconocimiento de la obra de arte como tal, tiene preeminencia absoluta el aspecto artístico, en el momento en que el reconocimiento se dirige a conservar para el futuro la posibilidad de aquella revelación, la consistencia física adquiere una importancia primaria.

En efecto, si bien el reconocimiento debe producirse en cada ocasión en la conciencia individual, en ese preciso momento pertenece a la conciencia universal, y el individuo que goza de aquella revelación inmediata se impone también inmediatamente el imperativo —categórico como imperativo moral— de su conservación. La conservación se mueve entre una gama infinita de posibilidades, que va desde el simple respeto, a la intervención más radical, como es el caso de arranque de frescos, o traslados de pinturas sobre tabla o sobre tela.

Pero es claro que, si bien el imperativo de la conservación alude genéricamente a la obra de arte en su estructura completa, se refiere más especialmente a la consistencia material en que se manifiesta la imagen. En función de esta consistencia material deberán hacerse todos los esfuerzos e investigaciones para garantizar su mayor perdurabilidad posible.

Pero además, cualquier intervención al respecto será en cada caso la única legítima e imperativa; la que ha de explicitarse sólo con la más amplia gama de ayudas científicas; y la principal, si no la única, que verdaderamente la obra de arte consienta y requiera en orden a su subsistencia como imagen fija e irrepetible.

De donde se decanta el primer axioma: *se restaura sólo la materia de la obra de arte.*

Sin embargo, los medios físicos que garantizan la transmisión de la imagen, no están adosados a ella, sino que le son consustanciales: no está la materia por un lado y la imagen por otro. Pero, no obstante, aun cuando consustanciales a la imagen, tal coexistencia no podrá formularse como absolutamente interior a la imagen. Una cierta parte de estos medios físicos funcionará como soporte para los otros, a los cuales está más propiamente confiada la transmisión de la imagen, aunque éstos los necesiten por razones íntimamente vinculadas a la propia subsistencia de esa imagen. Así, los cimientos para una arquitectura, la tabla o la tela para una pintura, etc.

En el caso de que las condiciones de la obra de arte se revelen tales que exijan el sacrificio de una parte de aquella consistencia material, tal sacrificio, o en general la intervención, deberá ser llevada a cabo según la exigencia de la instancia estética. Y será esta instancia la primera en todo caso, porque la singularidad de la obra de arte respecto a los otros productos

humanos no depende de su consistencia material, ni siquiera de su doble historicidad, sino de su condición de artística, por lo que, una vez perdida ésta, no queda más que una reliquia.

Por otro lado, tampoco podrá ser infravalorada la instancia histórica. Se ha dicho que la obra de arte goza de una doble historicidad; es decir, la que coincide con el acto que la formuló, el acto de la creación, y se remite por tanto a un artista, a un tiempo y a un lugar, y una segunda historicidad, que le viene del hecho de incidir en el presente de una conciencia, o sea, una historicidad que hace referencia al tiempo y al lugar donde en ese momento se encuentra. Volveremos más detalladamente sobre el tiempo respecto a la obra de arte, pero por ahora es suficiente la distinción de los dos momentos.

El período intermedio entre el tiempo en que la obra fue creada y este presente histórico que continuamente se le coloca por delante, estará constituido por otros tantos presentes históricos que ya son pasado, pero de cuyo tránsito la obra de arte podrá haber conservado huellas. Pero, asimismo, también habrán podido quedar huellas en el ser mismo de la obra respecto al lugar donde fue creada o a donde fue destinada, y a aquel en que se encuentra en el momento de la nueva percepción en la conciencia.

Así pues, la instancia histórica no sólo se refiere a la primera historicidad, sino también a la segunda.

La contemporización entre las dos instancias representa la dialéctica de la restauración, precisamente como momento metodológico del reconocimiento de una obra de arte como tal.

Consecuentemente, se puede enunciar el segundo principio de la restauración: *la restauración debe dirigirse al restablecimiento de la unidad potencial de la obra de arte, siempre que esto sea posible sin cometer una falsificación artística o una falsificación histórica, y sin borrar huella alguna del transcurso de la obra de arte a través del tiempo.*

2. La materia de la obra de arte

El anterior axioma, relativo a la materia de la obra de arte como objeto único de la intervención restauradora, exige una profundización del concepto de materia en relación a la obra de arte. El hecho de que los medios físicos de que necesita la imagen para manifestarse representen un medio y no un fin, no debe eximir de la indagación sobre qué significa la materia respecto a la imagen; investigación ésta que la estética idealista ha querido generalmente descuidar, pero que el análisis de la obra de arte representa indefectiblemente. Por lo demás, ya Hegel tuvo que hacer referencia a lo «material externo y dado», si bien no estableció una conceptualización de la materia respecto a la obra de arte. En esta relación, la materia adquiere una fisonomía precisa y es precisamente en base a esa relación como debe ser definida, puesto que sería del todo inoperante plantearse la cuestión desde un punto de vista ontológico, gnoseológico o epistemológico. Únicamente en un segundo momento, al llegar a la intervención práctica de la restauración, será cuando se necesite también un conocimiento científico de la materia en cuanto a su constitución física. Sin embargo, de forma preliminar, y sobre todo en lo que hace referencia a la restauración, puede definirse qué es la materia en cuanto representa simultáneamente el *tiempo* y el *lugar* de la intervención restauradora. Para ello, no podemos utilizar más que un punto de vista fenomenológico, y desde esta perspectiva la materia se presenta como «cuanto sirve a la epifanía de la imagen». Tal definición refleja un procedimiento análogo al que conduce a la definición de lo bello, no defendible de otro modo que no sea la vía fenomenológica, como ya hizo la Escolástica: «quod visum placet» *.

La materia como epifanía de la imagen da entonces la clave del desdoblamiento que ya se ha apuntado y que se define así como *estructura* y *aspecto*.

La distinción de estas dos nociones fundamentales supone además el

* «Lo que complace la vista» (N. del T.).

concepto de la materia en la obra de arte de manera similar a lo que sería el *anverso* y el *reverso* en una medalla, aunque resultando más inseparables. Es claro que ser preferentemente *aspecto* o *estructura* serán dos funciones de la materia en la obra de arte, de las cuales, una no contradecirá normalmente a la otra, pero sin que en ello pueda excluirse un conflicto. Al igual que en el caso de la instancia estética frente a la instancia histórica, tal conflicto no podrá ser resuelto más que con la preeminencia del aspecto sobre la estructura allí donde no puedan ser conciliados de otro modo.

Pongamos el ejemplo más evidente de una pintura sobre tabla en la que la madera esté tan porosa que no ofrezca ya un soporte adecuado: la capa pictórica será entonces la materia como aspecto; la tabla, la materia como estructura. Pero la división puede no resultar tan neta, en cuanto que el hecho de que la pintura se haya realizado sobre madera le confiere características particulares que podrían desaparecer eliminando la tabla. Así pues, la distinción entre aspecto y estructura resulta bastante más sutil de lo que puede parecer a primera vista, y a efectos prácticos no siempre será enteramente posible. Pongamos ahora otro ejemplo: el de un edificio que, derribado parcialmente por un terremoto, se preste aún a una reconstrucción o anastilosis. En este caso, el aspecto no puede ser considerado sólo la superficie externa de los sillares, sino que éstos deberán permanecer como tales no sólo en la superficie; no obstante, la estructura interna del muro podrá cambiar para protegerse de futuros terremotos, e incluso la estructura interna de las columnas, si las hubiera, podrá ser sustituida, puesto que no se altera con ello el aspecto de la materia. Sin embargo, también aquí será menester una fina sensibilidad para asegurarse de que la estructura transformada no repercute en el aspecto.

Muchos errores funestos y destructivos se han derivado precisamente del hecho de no haber sido estudiada la materia de la obra de arte en su bipolaridad de aspecto y estructura. Una tenaz ilusión —que podría calificarse a efectos del arte de ilusión de inmanencia— ha hecho considerar como idénticos, por ejemplo, el mármol aún no extraído de la cantera y el que se ha convertido en estatua; mientras el mármol no extraído sólo posee su constitución física, el de la estatua ha sufrido la transformación radical de ser vehículo de una imagen, se ha constituido en historia por obra y gracia de la intervención del hombre, y entre su subsistencia como carbonato de calcio y su ser como imagen se ha abierto una distancia insalvable. Como imagen, se desdobra en aspecto y estructura, y presupone la estructura subordinada al aspecto. Así pues, si, por el solo hecho de haber identificado la cantera donde fue obtenido el material para un monumento antiguo, se considerase la posibilidad de extraerlo para una reconstrucción del mismo monumento, se trataría precisamente de una reconstrucción y no de una restauración. Y su pretensión no se justificaría por el hecho de que la

materia sea la misma: la materia no será en modo alguno la misma, si no es en cuanto convertida en historia por la intervención humana, y pertenecerá a ésta y no a aquella lejana época; y a pesar de ser químicamente la misma, será diferente, y por lo mismo llegaría a constituir un falso histórico y estético.

Otro error, aún arraigado entre algunos, y que igualmente deriva del insuficiente estudio sobre lo que representa la materia en la obra de arte, se encuentra en la concepción querida por el positivismo de Semper o de Taine, respecto a que la materia generaría o incluso determinaría el estilo. Es claro que tal sofisma tiene origen en la insuficiente distinción entre la estructura y el aspecto, y en la asimilación de la materia como vehículo de la forma, con la forma misma. Se llegaba a considerar, en definitiva, el aspecto que la materia asume en la obra de arte como función de la estructura.

En el polo opuesto, el haber descuidado el papel de la materia en la imagen, como sucede en las estéticas idealistas, ha sido ocasionado por no haberse reconocido la materia como estructura, llegando al mismo resultado de asimilar el aspecto a la forma pero disolviéndola como materia.

La distinción básica entre el aspecto y la estructura puede llegar a veces a una disociación tal, que el aspecto preceda paradójicamente a la estructura, pero sólo en aquellos casos en que la obra de arte no pertenezca a la categoría de las llamadas figurativas, como la poesía y la música, en las cuales, la escritura —que por lo demás no es propiamente el medio físico de esas artes, sino el intermediario— hace que el aspecto preceda, aunque sea en sentido simbólico, a la producción efectiva del sonido de la nota o de la palabra.

Otra concepción errónea de la materia en la obra de arte es la que limita ésta a la consistencia material de la que resulta la propia obra. Es concepción que parece difícil de rebatir, pero para ello basta contraponerle la noción de que la materia permite la expresión de la imagen, y que la imagen no limita su espacialidad al envoltorio de la materia transformada en imagen: pueden ser también considerados como medios físicos de transmisión de la imagen otros elementos intermedios entre la obra y el observador. Se sitúan entonces en primerísimo término la calidad de la atmósfera y de la luz. También una determinada atmósfera límpida y una cierta luz brillante pueden ser entendidas como el lugar mismo de manifestación de la imagen, con no menor importancia que el mármol, el bronce u otra materia. A partir de ahí sería insensato sostener que para el Partenón se utilizó solamente el pentélico como medio físico, porque no menos que el pentélico es materia la atmósfera y la luz en que se encuentra. Por ello, el traslado de una obra de arte de su lugar de origen solamente podrá estar motivado por la única y superior razón de su conservación.

3. La unidad potencial de la obra de arte

Precisados el significado y las delimitaciones que se han asignado a la materia como continente para la epifanía de la obra de arte, estudiamos ahora el concepto de unidad, al que hay que referirse necesariamente para definir los límites de la restauración.

Comenzaremos por establecer que la unidad constituida por la obra de arte no puede ser concebida como la unidad orgánica y funcional que caracteriza el mundo físico desde el núcleo atómico hasta el hombre. En este sentido, quizá bastaría con definir la unidad de la obra de arte como unidad cualitativa y no cuantitativa: sin embargo, eso no serviría para distinguir con nitidez la unidad de la obra de arte de la orgánico-funcional, por cuanto el fenómeno de la vida no es cuantitativo, sino cualitativo.

Debemos ahondar inicialmente en el carácter indiscutible de la atribución de una naturaleza unitaria a la obra de arte, y precisamente como una unidad que se refiere al *todo*, y no como la *unidad* que se constituye en una *totalidad*. Si en realidad la obra de arte no se concibiese como un todo, se habría de considerar como una totalidad, y en consecuencia, resultar compuesta de partes: de ahí se llegaría a un concepto geométrico de la obra de arte semejante al concepto geométrico de lo bello, y le sería aplicable la crítica a que este concepto —como el de lo bello— fue sometido ya por Plotino. De ese modo, si la obra de arte resultase compuesta de partes que fuesen una obra de arte cada una de por sí, en realidad deberíamos concluir que, o bien esas partes aisladamente no son tan autónomas como se requeriría, y la fragmentación tiene valor de ritmo, o bien que, en el contexto en que aparecen, pierden ese valor individual para ser reabsorbidas en la obra que las contiene. Es decir, o la obra de arte que las contiene es una recopilación y no una obra unitaria, o en otro caso las obras de arte aisladas diluyen su individualidad en el complejo en que están insertas, lo que las hace, a cada una por sí misma, una obra autónoma. Esta especial atracción que ejerce la obra de arte sobre sus partes, cuando se presenta compuesta de partes, es ya la negación implícita de las partes en cuanto constitutivas de la obra.

Pero póngase el caso de una obra de arte que efectivamente esté compuesta de partes, las cuales, tomadas cada una por sí sola, no tengan ninguna prevalencia estética particular que no sea la de un hedonismo genérico, vinculado a la belleza de la materia, a la pureza del corte, etc. Es decir, tomemos el caso del mosaico en lo que se refiere a la pintura, así como los elementos —ladrillos y sillares— respecto a la arquitectura. Sin extendernos ahora sobre el problema del valor de ritmo que puede ser buscado y utilizado por el artista en la fragmentación de la materia de que se sirve para formular la imagen —problema que para nosotros es aquí colateral—, queda el hecho de que, tanto las teselas musivarias como los sillares, una vez liberados de la concatenación formal que el artista les ha impuesto, permanecen inertes y no conservan huella efectiva alguna de la unidad en que habían sido organizados por el artista. Sería como leer palabras en un diccionario, las mismas que el poeta hubiera agrupado en un verso, y que, liberadas del verso, vuelven a ser grupos de sonidos semánticos y nada más.

Es, pues, el mosaico y la construcción hecha de piezas separadas, el caso que más elocuentemente demuestra la imposibilidad que presenta la obra de arte para ser concebida como una totalidad mientras que por el contrario debe constituir una unidad.

Pero una vez aceptada la «unidad del todo» para la obra de arte, habrá que preguntarse si esta *unidad* reproduce una unidad de carácter orgánico o funcional como la que se establece continuamente a través de la experiencia. A este respecto, las cosas que forman la naturaleza no subsisten como mónadas independientes: la hoja se remite a la rama, la rama al árbol; las patas y la cabeza que vemos cortadas en la carnicería todavía forman parte del animal, e incluso los trajes, al presentarse con las formas estereotipadas de la confección, se refieren inevitablemente al hombre. En la base de nuestra experiencia, y por ello en nuestro cotidiano estar en el mundo, persiste precisamente la exigencia de reconocer vínculos que conectan entre sí las cosas existentes, y de reducir al mínimo o eliminar las cosas inútiles, es decir, aquellas cuyos nexos con nuestra existencia son ignorados, o bien han perdido sentido. Es claro que esta conexión existencial de las cosas es función propia del conocimiento, y es el primer momento de la ciencia, pues en base a esta elaboración científica se establecen las leyes y se hacen posibles las previsiones. Por ello, nadie duda, si ve la cabeza de un corderillo en la mesa del carnicero, de que cuando estaba vivo tuviera cuatro patas.

Pero, en la imagen que formula la obra de arte, este modo de la experiencia aparece reducido únicamente a función cognoscitiva en relación a la capacidad figurativa de la imagen: cualquier postulado de integridad orgánica se disuelve. *La imagen es verdadera y únicamente aquello que aparece*: la reducción fenomenológica que sirve para profundizar en lo real se