

A vueltas con la Teoría de la Restauración (la pobre...)

Juan Carlos Barbero Encinas *

El telón de fondo del artículo es la Teoría de la Restauración como concepto general. A pesar de ello el contenido no se centra en lo que tradicionalmente son los temas de la moderna Teoría de la Restauración, sino que explora otros asuntos, en apariencia ajenos. En el texto va implícita la idea de que la teoría se alimenta (o debería, al menos) de exploraciones y reflexiones extraídas de ámbitos diversos, en la creencia de que el esfuerzo teórico involucra madurez de criterio que, a su vez, solo puede alcanzarse con una visión panorámica de las realidades objeto de estudio. Dos de los asuntos aquí tratados y que tienen cabida en una teoría general sobre la restauración, son el concepto de estilo en arte y el de falsificación.

Palabras clave: Teoría de la Restauración, Teoría del Arte, estilo, falsificación.

EXPLORING RESTORATION THEORY (POOR LITTLE THING...)

The backdrop to the article is restoration theory as a general concept. However, the content does not focus on the traditional issues of modern restoration theory; rather, it explores other, apparently unrelated, matters. The text implicitly assumes that theory is fuelled (or at least it should be) by observations and reflections taken from various spheres, in the belief that theory building involves a maturity of judgement that can only be achieved with a panoramic view of the realities being studied. Two of the issues dealt with in this article that have a place in a general theory of restoration are the concepts of style in art and falsification.

Key words: Restoration theory, art theory, style, falsification.

* Titulado Superior en Conservación y Restauración de Bienes Culturales por la ESCRBC y Licenciado en Geografía e Historia por la UCM. Profesor de la ESCRBC de Madrid

jbarbero@terra.es

Recibido: 14/01/2011
Aceptado: 14/03/2011

Si alguien espera encontrar aquí algo acerca de las Cartas del Restauero, las ideas de Cesare Brandi, las ventajas del rigattino y otras cosas parecidas, ya puede dejar de leer, porque en las líneas que siguen no se dirá ni una palabra de todo esto. Sin duda asuntos de esta clase son los que probablemente uno espera encontrar en un texto sobre teoría de la restauración, pero no hay ninguna incongruencia en el título. Por eso, seguramente es necesaria una explicación previa antes de entrar en el contenido del artículo.

Desde hace algunos años me dedico, como profesor de restauración, a impartir la asignatura de Restauración de Pintura Contemporánea. Tal y como está concebida, esta materia se distingue por su carácter teórico, y pretende ofrecer una visión del arte contemporáneo que ayude a comprender su significado y especificidad dentro del conjunto general del patrimonio artístico. Entre otras cosas, el contenido de la clase se apoya sobre la base de una tesis básica,

y todo el trabajo de la asignatura consiste en sostenerla y hacerla entender adecuadamente. La tesis es tan breve como compleja en su desarrollo: *el arte contemporáneo no es, en esencia, materia restaurable*. Como se comprenderá, defender una idea así obliga a tratar, fundamentalmente, sobre criterios de restauración, o lo que es igual, Teoría de la Restauración. No pretendo aquí decir nada acerca de la pertinencia de esta tesis, pero tal vez fuera interesante centrar un poco sus términos.

Afirmar que el arte contemporáneo no es restaurable no es decir, en absoluto, que no deba ser conservado. Conservar y restaurar son actividades absolutamente diferentes. La primera se hace explícita en el propio significado del verbo: conservar algo es hacer que perdure, que no se deteriore. Cualquiera con unos conocimientos mínimos sobre restauración sabe ya qué tareas se ven involucradas en esta clase de trabajo. Sobre la restauración hay menos certezas, ya que nunca queda claro si restaurar implica la vuelta a un estado original de los objetos, o si se trata de recuperar algo perdido en el tiempo. En esta difusa actividad, precisamente la más propia de los restauradores, es donde la falta de criterio da lugar a una incompetencia tan amplia como notable. Como mi propósito ahora no es pontificar sobre este tema, digamos tan sólo que restaurar es, por expresarlo de modo conciso, *mejorar la instancia atencional de los objetos*. O lo que es igual, hacer algo por ofrecer más y mejores motivos de atender al objeto restaurado. De modo que, si el arte contemporáneo no es, en esencia, restaurable, habrá de ser porque, dejando de llevar a cabo operaciones que alteren significativamente su aspecto, es como se consigue sacar mayor provecho de él. Naturalmente no todo el arte contemporáneo ha de verse afectado por este precepto teórico. Hay muchas obras en las que se hace tan necesario y conveniente realizar limpiezas y trabajos de reintegración (es decir, restauración) como en las de mayor antigüedad, donde es fácil prescribir tratamientos de esta clase. Por esto es por lo que en la exposición de la tesis se dice expresamente «en esencia», haciendo así énfasis en que sólo aquellas obras de arte en las que sea más patente la contemporaneidad de su propuesta, es aconsejable aplicar el criterio de no intervención.

Con estas breves indicaciones es evidente que, desde mi punto de vista, la restauración no es una ciencia, ni se conduce por los presupuestos objetivistas de las ciencias puras o prácticas. Al contrario, cuestiones de conservación aparte, la restauración involucra una actividad ampliamente especulativa, en la que las soluciones a los problemas planteados no se derivan de la aplicación de protocolos preestablecidos, sino que suponen soluciones de compromiso que han de tener en cuenta la realidad social en la que viven las obras de arte.

Para hacer comprensible el postulado según el cual no es aconsejable restaurar el arte contemporáneo, la exposición de los argumentos se divide en dos campos diferenciados. Por un lado lo que podría llamarse la ontología del arte, es decir, el estudio de las condiciones que rigen en la designación de un objeto como artístico; y por otra parte el juicio crítico, es decir, todo lo relativo a los elementos que entran en juego a la hora de determinar la calidad, la importancia o el interés de un objeto artístico. Las razones para entrar en estos dos campos son diferentes. Con respecto a lo primero cabe decir lo que a todas luces es manifiesto: que si hay alguna característica propia del arte contemporáneo, esta es su voluntad rupturista, hasta el extremo, apuntado por algún crítico notorio, de que hoy ya no es posible hacer entender a alguien lo que es el arte mediante ejemplos. Dicho con otras palabras: todo, cualquier cosa, puede ser arte. Desde luego, que esto sea efectivamente así no está del todo claro, al menos si tenemos en cuenta el divorcio absoluto que existe entre los entendidos y el público corriente. Si espectadores y entendidos mantienen posturas tan distintas, no estaría de más averiguar qué problema hay en ello, sobre todo porque, según creo, los destinatarios de los objetos restaurados son el público en general, sean expertos en materia de arte, o no. Ya se sabe que ante estas cuestiones siempre queda la «salida por la tangente», es decir, la apelación a razones que sólo tienen la apariencia de serlo. Suelen ser de este tipo: «si el público corriente no comprende el arte contemporáneo es porque le falta formación, capacidad o sensibilidad; por lo tanto,

ellos no cuentan». Si fuera así de sencillo, nos veríamos obligados a admitir igualmente que los artistas, por el mero hecho de declararse como tales, son un conjunto de personas de inteligencia, educación y sensibilidad superiores. Pero estas cosas, supongo, deben decir las los espectadores a la vista de las obras de arte, y no es eso precisamente lo que sucede con una buena parte del arte contemporáneo.

Sin embargo, la ontología del arte es algo exótico, un asunto completamente ajeno a la mayoría de las personas, restauradores incluidos. Implícitamente se entiende como una especie de distracción intelectual, un asunto baladí del que sólo deberían ocuparse los filósofos que tengan tiempo y ganas para ello. Al fin y al cabo, qué más da si un urinario es considerado la obra de arte más influyente del siglo XX, o si se cree digna de un museo una caja de detergente. A la gente estas cosas le dan igual, no afectan a sus vidas, incluso pueden resultar una curiosidad entretenida. Pero, según creo, estas cosas ejercen una influencia mayor de la que se piensa, y todo lo que sobre ellas se hace y se dice, refuerza continuamente esa influencia.

Por otra parte, los motivos para ocuparse de las cuestiones del juicio crítico también resultan evidentes. El interés de un objeto artístico (medido en el grado de favor y atención que suscita en los espectadores) determina en buena medida el criterio de intervención que adopta el restaurador. Las razones están al alcance de la mano: el atractivo de las obras de arte no siempre se encuentra en el mismo sitio. Por ejemplo, una pintura gótica puede soportar niveles de suciedad superficial que nos parecerían imposibles en una obra de Sorolla, siendo ambos, uno sucio y otro limpio, dos objetos del mayor atractivo estético, histórico y cultural. Saber cuándo y por qué debemos limpiar una obra de arte, o cuándo y hasta dónde se deben reintegrar sus pérdidas, no son cuestiones técnicas, sino que dependen de haber alcanzado una cierta madurez y capacidad para hacer juicios (es decir, saber decidir qué es mejor en cada caso y tener claro por qué). Es por esto que conviene cultivar la capacidad para hacer juicios, así como ser capaz de comprender y valorar en su justa medida los juicios que otros han hecho sobre las obras de arte. Sobre este aspecto no debería dudarse de su relevancia para la formación de los futuros restauradores aunque, es lamentable decirlo, una exagerada cantidad de los restauradores actuales piensan que con las cuatro máximas que se recogen en las Cartas del Restauero o las Leyes de Patrimonio ya es más que suficiente. (Por otra parte, los escasos textos sobre teoría de la restauración suelen ser absolutamente ignorados por docentes, estudiantes y profesionales).

A pesar de todo esto, lo cierto es que, de un modo u otro, todos llegamos a tener una idea sobre los principios que rigen en la categoría de lo artístico (o en cualquier otra) y, también, de un modo u otro, todos hacemos juicios constantemente, incluso de categorías del conocimiento más resbaladizas que la de arte. Si esto es así para la gente de la calle, mucho más aún debería serlo para los restauradores que pretenden ocuparse del patrimonio de todos. En sus manos recae una responsabilidad que ha de ser entendida como tal, ya que del resultado de su trabajo depende la manera en que se aprecian cosas que consideramos importantes. Tal vez ésta parezca una de esas frases que se repiten como tópicos huecos con el único fin de hacer buen efecto, pero yo sí creo que expresa lo que debería ser, aunque también pienso que rara vez los restauradores lo ven de esta forma. Lo que quiero mostrar aquí es la utilidad que se encierra en estos dos campos del conocimiento, entender la conveniencia de la filosofía y la crítica artísticas, y no tanto entrar en su contenido (y menos aún, en la tesis principal que contienen respecto de la restauración del arte contemporáneo).

Formación y entretenimiento

En algunas ocasiones se escucha decir a los restauradores que parte de su tarea consiste en la educación del ciudadano. Educación, se entiende, en materia de patrimonio, en asuntos de la cultura y el arte. Y también es corriente ver asociada a esta idea (incluso mezclada con ella)

la de que los espectadores deberían haberse instruido acerca de los criterios y actividades asociadas de los restauradores. De esta forma, por ejemplo, conocerían la historia material y los avatares en el tiempo de un cuadro antiguo cuando vieran (de cerca, no de lejos) las rayitas –el rigattino– con las que los restauradores completan las faltas de pintura, y sabrían así qué partes son originales y cuáles no (siempre y cuando se acercaran lo suficiente, claro está). Pero lo que no se explica nunca es el «cómo» de todo esto, es decir, por qué mecanismos puede el restaurador educar al ignorante espectador o, de qué modo debería este adquirir los conocimientos que le capacitarían para penetrar las realidades que se le muestran. Naturalmente, todo esto raya (nunca mejor dicho) en el absurdo. Es obvio para cualquiera que de esta clase de artificios propuestos por la restauración moderna no se obtienen los resultados pretendidos. Detrás de las rayitas no hay nada de lo que se dice, ni conducen al espectador a una experiencia más cabal y plena del objeto artístico. Y también es evidente que mediante estas fórmulas de trabajo no se está haciendo nada por ilustrar al espectador; más bien al contrario, él es quien debe alimentar sus percepciones con los significados que supuestamente contienen. No obstante, aunque en un sentido diferente, sí creo que hay cierta labor docente en el trabajo del restaurador. Si admitimos que restaurar consiste en ofrecer más y mejores motivos para atender a las obras de arte, también hemos de admitir que en esta empresa se vierte una determinada manera de ver y entender esa clase de objetos y, por tanto, se orienta la atención del espectador hacia una parcela concreta de la realidad. La mirada del espectador hacia las obras de arte será, en cierto modo, la mirada propuesta por el restaurador, que decide qué aspecto de los objetos es el que se debe mostrar. Hacer todo esto es, para bien o para mal, hacer pedagogía a través del patrimonio artístico.

En este asunto ha de quedar claro un matiz importante. Cuando me refiero al aspecto que «deben» mostrar los objetos no lo hago pensando en la aplicación de protocolos estables al modo en que lo hacen las disciplinas técnicas o científicas. Esto sería válido para las operaciones de conservación en las que sí existe una correspondencia necesaria entre el problema y su solución. La restauración aporta al problema concreto de un objeto artístico una opción antes que una solución. Sin embargo, este carácter opcional no significa que cualquier alternativa sea la adecuada, o que todas puedan ser igualmente válidas. La diferencia fundamental con respecto a la conservación es que las soluciones que proporciona la restauración no tienen en cuenta al objeto aisladamente, ni los problemas a solventar son independizables de las condiciones bajo las que el objeto se ha hecho merecedor de su restauración. El «entorno cultural» en el que vive el objeto y su propia significación social determinan, o deben hacerlo, las características formales que el restaurador debe mostrar de un modo u otro.

Queda claro que la educación a la que puede dar lugar la restauración de objetos no tiene nada que ver con las prácticas de tal actividad ni, por descontado, puede ser el medio con el que los restauradores justifiquen su trabajo. La restauración ofrece un servicio y debe saber tanto en qué consiste como la manera de hacerlo. Al margen de esta obviedad es indudable que la restauración pone en valor objetos con un interés evidente por sí mismos o, mejor dicho, objetos cuyo mayor atractivo depende innegablemente de su restauración. Pero no todos los objetos culturales ni todas las obras de arte poseen las mismas propiedades por las que muchos de ellos se exponen y se restauran (ni todos son susceptibles de ser expuestos y restaurados de igual modo). Por eso también la restauración debe orientar el interés hacia el patrimonio y no limitarse únicamente a ser el instrumento encargado de actuar sobre él cuando surge la ocasión. Quizá suene extraño, pero no siempre la preocupación por el patrimonio es verdaderamente sincera, sino que surge como consecuencia de la interacción entre fuerzas culturales, económicas y políticas. Ésta es una dialéctica que depende de inabarcables factores, pero ante ella el restaurador no es un elemento completamente pasivo o inerte (o no debería serlo), ya que su labor puede encauzar la atención del espectador para proporcionarle una experiencia mejor del patrimonio. Naturalmente en estos asuntos se entrecruzan dos esferas de la experiencia con apariencia muy distinta, pero conectadas muy de cerca: la estética y la

moral. Al fin y al cabo, decidir sobre qué es «mejor» o más deseable en cuestiones estéticas, involucra algo más allá del simple gusto o de las convenciones sociales, implica una selección previa, una designación a priori de lo que es mejor y peor en la vida. Sin duda este es un asunto de fondo y del máximo interés para la Teoría de la Restauración, pero mi propósito ahora no es ocuparme de ello.

Las actuales sociedades muestran una inusitada atracción por cualquier forma de entretenimiento, tanto que casi haría a los antropólogos describir el destino del hombre en términos teológicos, algo así como «la existencia humana revelando su verdadera naturaleza a través de la búsqueda afanosa por hallar la mejor y más plena forma de entretenerse». Al margen de ironías, la Historia nos enseña que hubo otros instintos bien diferentes en el pasado (aunque, supongo, podría defenderse el argumento de que otras preferencias no fueron sino distintas formas de entretenimiento). Sea como fuere, probablemente esta actitud ante la vida es solo una consecuencia inevitable en el curso evolutivo de las sociedades. A medida que se superan los retos planteados por cubrir las necesidades vitales, se dispone de más tiempo y mejores medios para el ocio y el esparcimiento. No podemos dudar que el bienestar social, medido en términos de satisfacción de tales exigencias, es una conquista de la voluntad humana, pero que el resultado de esos logros desemboque en una u otra manera de ocupar el tiempo, parece una cuestión discutible de la que puedan ocuparse los filósofos y otros estudiosos de la condición humana. Desde luego ahora no viene al caso un asunto tan disertativo. Lo cierto es que hoy, para el entretenimiento, sirve cualquier cosa: la Historia (más bien sus objetos), lo antiguo, lo moderno, lo raro, lo exótico, lo distinto. Y, por supuesto, el Arte, que proporciona incontables ocasiones de entretenerse. Incluso con un análisis superficial es fácil reconocer algunos de los factores que participan en esta consideración hacia el Arte. Tal vez esta capacidad de atracción tenga que ver con aquel principio activo de la categoría de Arte señalado por la escuela formalista rusa de literatura: el *extrañamiento*. O quizá se deba, únicamente, al enorme prestigio con que ya desde mediados del siglo XIX se revistió el Arte (con mayúscula a partir de entonces). Pero también es probable que su predicamento social sea cosa de instituciones y poderes públicos, y no de simples ciudadanos, al ofrecer a aquellos una excelente herramienta para el servicio y la prodigalidad social. En este último escenario es donde la restauración ha encontrado su mejor acomodo, pues es evidente que la restauración no responde a demandas de los sujetos individuales, que suelen carecer de bienes restaurables. Al contrario, al ocuparse de bienes pertenecientes al conjunto de la ciudadanía, ha pasado a formar parte del repertorio de espectáculos con los que las instituciones aprovechan para hacer promoción de sí mismas, al tiempo que exhiben su generoso afán por satisfacer el interés público. En los mejores casos estos empeños se traducen en sanos resultados, pero otras veces (no pocas) consiguen que sea inevitable acordarse de aquel poeta romano y su célebre frase, «*panem et circenses*».

Que entretenerse es una sana ocupación no es discutible, y utilizar el arte para conseguirlo, tampoco. No obstante, también podría pensarse que del patrimonio artístico es posible obtener beneficios más allá del simple recreo. No diré que sirve a propósitos más elevados porque suena demasiado a romanticismo encendido, pero sí que la experiencia del arte significa un enriquecimiento de cierta profundidad. Si a esto añadimos los ingredientes del Tiempo y la Historia, expresados en la antigüedad de las obras de arte que se restauran, se entenderá el significado y la importancia de la restauración. Pero no todo el patrimonio artístico es igual, ni debe ser ofrecido y visto de la misma manera. Seguramente en esta discriminación desempeña un papel importante la formación del espectador; cuanto más amplia y versada, mayor provecho es capaz de sacar del contacto con el arte. Aunque también es cierto lo contrario: la posibilidad de un pleno disfrute con muy escasa información. Ante estas dos realidades cabrían análisis de distinta intensidad, y probablemente cualquiera de ellos sancionaría las ventajas de la formación sobre la falta de ella. Pero aún así, no creo que sea algo obvio, ni que se trate de un asunto sin importancia, sobre todo si la fruición es el principal objetivo. En cualquier

caso, lo relevante siempre es determinar de qué clase de formación se habla y de qué modo ésta contribuye a mejorar la experiencia del espectador. Sin duda también parece otro de esos asuntos para reflexionar largamente, sobre todo porque es frecuente desde hace tiempo asignar al arte atribuciones más profundas que frívolas, como su capacidad para desvelar la Verdad (Heidegger), revelar lo Absoluto (Hegel), o procurar la libertad y concordia entre los hombres (Schiller). Con tan ilustres valedores no es fácil relegar el Arte a la condición de simple entretenimiento.

De todas formas hoy somos poco sensibles a discursos tan trascendentes, que gustosamente dejamos para alimentar la Historia del Arte y el discurso de los expertos. Ahora se prefieren actitudes más prácticas, por eso nos parece que la fruición no está reñida con otros fines de más enjundia. Deleite y saber pueden ir de la mano si se adopta la actitud adecuada y si nuestra formación no se reduce a un repertorio de tópicos (aunque con tópicos se consigue incluso más, de ahí lo filosófico de este asunto). Desde mi punto de vista, la distancia que media entre apreciar el arte desde una formación correcta y hacerlo mediante el uso de lugares comunes o ideas preconcebidas es equivalente a la que existe entre Ficción y Realidad. Seguramente la primera puede resultar mucho más atractiva y estimulante que la segunda pero cabe, desde luego, discutir su conveniencia. Según creo, la tarea del restaurador participa activamente en la formación del espectador, pues, como ya he dicho, orienta su mirada hacia una determinada apariencia de los objetos. La configuración de la realidad, si no en todo, como afirman algunos neurocientíficos, sí al menos en parte, depende de nuestra experiencia vivencial, del contacto con los objetos del mundo y los actos de conciencia a que dan lugar. Nuestras percepciones contribuyen a ordenar la realidad virtual sobre la que se asienta nuestra existencia como individuos, la realidad personal mediante la que experimentamos todo lo que nos rodea. De ahí la importancia de la selección del criterio en restauración, por cuanto afecta a la modificación del aspecto exterior de las obras de arte, es decir, aquello que percibimos y es nuestra referencia para interpretar el mundo. Como puede imaginarse, en lo que atañe al aspecto, la restauración está involucrada en muchas tareas, todas ellas susceptibles de conducir la percepción hacia contenidos y significados peculiares. Los niveles de brillo, saturación de color, grados de reintegración material y cromática, calidades de limpieza, etc., son todas cualidades relacionadas con el aspecto exterior de los objetos y por las que tienen lugar la experiencia afectiva y cognitiva del espectador, su relativo conocimiento del mundo y también de sí mismo.

Como decía más arriba, la formación necesaria para alcanzar el criterio suficiente no es de tipo objetivo, no consiste solo en acumular datos sino, sobre todo, en adoptar una actitud crítica, tal y como lo hace la filosofía del arte, de ahí la importancia que tienen para el restaurador la ontología del arte y el juicio crítico. Sobre cómo conseguirlo podría decirse mucho, pero mi intención ahora sólo pretende dar una muestra del valor de estas cuestiones. Para ello servirá un ejemplo tomado de la prensa diaria, uno de tantos en los que, veladamente, se ponen de manifiesto los prejuicios que rodean el arte y sobre los que deberían actuar todos cuantos se ocupan de él, desde los profesores de universidad hasta los restauradores.

El «caso Le Guennec»

Hace algunas semanas los medios de comunicación ofrecían una noticia curiosa y llamativa. Por lo visto, un electricista jubilado llamado Pierre Le Guennec guardaba en su casa de Mouans-Sartoux, al sur de Francia, desde hace cuarenta años, 271 obras inéditas de Picasso. Una colección compuesta por dibujos, acuarelas, bocetos, litografías y *collages* de distintas épocas. Según afirmó el señor Le Guennec, todas esas obras fueron obsequio de Picasso por los servicios que en algunas ocasiones el pintor demandó de él. Durante todo ese tiempo la colección de Picassos permaneció guardada en el garaje de su casa hasta que un buen día, hace unos

meses, el hombre decidió que era momento de ver si todo aquello valía algo. Había estado enfermo y, por si él faltaba algún día, creyó que sus hijos debían conocer la existencia de aquella colección. De modo que llamó a la sociedad Picasso Administration de Paris, con intención de autentificarla. Los herederos de Picasso se interesaron por las obras después de haber visto algunas fotografías enviadas por Le Guennec y le pidieron que las llevara a Paris para examinarlas. Después de verlas detenidamente invitaron al electricista a hacer buenas fotografías (profesionales) de cada uno de aquellos dibujos, y quedaron en comunicarse con él en breve. Pero los herederos de Picasso no volvieron a llamarle, en su lugar se presentaron en casa del electricista varios agentes de la Oficina Central contra el Tráfico de Bienes Culturales. Según dice la noticia, estos revisaron el contenido de la caja donde el hombre guardaba los Picassos y también registraron toda la vivienda, garaje y jardín incluidos. Al parecer Le Guennec no guardaba (ocultaba más bien) más obras. Lo que sucedía es que los miembros de la Sociedad Picasso Administration le habían denunciado por robo. Como consecuencia de esto se le confiscó la colección, Le Guennec fue interrogado y pasó una noche en el calabozo. Por ahora el asunto queda a la espera de que resuelvan los jueces, y es posible que finalmente el electricista termine en la cárcel.

Lo primero que sorprende de esta historia es el funcionamiento de la justicia. Supongo que si confiscaron la colección al electricista, registraron su casa y le sometieron a un largo interrogatorio, fue gracias a la decisión de un juez. Y la motivación del juez fue una acusación verdaderamente curiosa, algo parecido a esto: «Le Guennec ha robado algo que no se sabía que existiese y que, además, no tenía dueño declarado». O bien, si la cuestión de la propiedad es insoslayable: «Le Guennec le robó a Picasso, muerto hace casi cuatro décadas, algo que no se sabía que fuera suyo». Naturalmente, para llegar a considerar una acusación tan esperpéntica es necesario manejar un buen montón de prejuicios y también, no tener muy claro qué es eso de la presunción de inocencia. Parece indudable que algunas de las razones judiciales se expresaron de modo inconsciente, como mero reflejo de la insalvable diferencia de clases y las desigualdades sociales; y otras, las que tenían el aspecto de argumentos irrefutables, lo hicieron de manera más tangible. En cualquier caso resulta desolador el panorama que dibujan todas esas «razones».

Tal vez no lo parezca, pero en este sorprendente caso se encierran algunos prejuicios relacionados directamente con intuiciones sobre el arte como concepto, especulaciones que son asuntos importantes de la teoría y la crítica artísticas. Vamos a analizarlas brevemente. En primer lugar veamos las bases sobre las que presumiblemente se desarrollaron los acontecimientos para el señor Le Guennec.

1. La acusación contra él parte de la sociedad Picasso Administration, una entidad del mayor crédito y prestigio social. Dudo que un ciudadano corriente consiguiese tanta movilización, incluso aunque se tratara de un estudioso de la obra de Pablo Picasso.
2. El sujeto implicado, al margen del señor Le Guennec, es Picasso, un «genio universal de arte», o lo que es igual para la mayoría de los mortales: alguien que está por encima de casi todo y casi todos.
3. Justificadamente o no, la obra de Picasso se asocia inevitablemente con dinero, mucho dinero. Todo lo que cae fuera de esta vinculación solo está relacionado con tópicos acerca del valor de su arte y la importancia de su figura (y con buenas dosis de fetichismo).
4. Según los herederos de Picasso, el acusado del robo es, además de un desconocido, un don nadie. Para ellos, sencillamente es impensable que Picasso le regalase aquellas obras. Desde luego este último argumento suena demasiado a sectarismo y prepotencia como para resultar concluyente, pero refleja bastante bien la posición social de los herederos del pintor y la influencia que ejercen desde ella.
5. Las obras no están firmadas ni dedicadas. Según los expertos de la Picasso Administration, Picasso siempre firmaba sus obras. Este argumento resulta un tanto fatuo, especialmente

si consideramos la clase de «obras» que tenía Le Guennec. Aunque Picasso fuese consciente del valor de su trabajo, es razonable pensar que habría ocasiones en las que algo hecho por él no fuese considerado un trabajo terminado, es decir, algo para firmar. También es lógico pensar que el mismo Picasso no daría tanta importancia a todo cuanto salía de sus manos como la que después han demostrado interesados del arte de todo el mundo (especialmente la Picasso Administration). El hecho de que hoy nos interesemos desmesuradamente por cualquier papel garabateado por Picasso es «problema» nuestro, y no tiene por qué guardar relación con el modo de ser y de actuar del pintor. Creer lo contrario es como conceder la misma importancia a un manuscrito de Vargas Llosa que a la lista de la compra hecha de su puño y letra.

6. Desde un principio quedó sobreentendido que el criterio de la Picasso Administration es incontestable. La certificación de la autoría es la clave del asunto, sin ella no habría caso. Pero lo que no está tan claro es cómo se puede tener tanta certeza.

Además de todas estas razones, supongo que en la mente del juez debió actuar un razonamiento de tipo hipotético bastante elemental: si Le Guennec vivía cerca de Picasso y trabajó alguna vez para él, es probable que todos esos dibujos, que tienen un evidente parecido con otros trabajos conocidos de Picasso, sean realmente obra suya. Si por el contrario Le Guennec hubiera sido un industrial australiano, sin conexión alguna con Picasso, su época y su entorno, la hipótesis no sería tan válida y las dudas del juez habrían sido mayores. Quizá también los miembros de la Picasso Administration hicieron este mismo tipo de inferencia lógica, y no puedo imaginar cuál habría sido su reacción en este segundo caso. Pero lo llamativo ahora es que sus certezas están basadas en el «conocimiento» de la obra de Picasso.

Seguramente la supuesta hipótesis dio en el clavo en lo referente a la autoría. Desde un primer momento nadie se planteó lo contrario porque había razones suficientes para pensar que todos esos dibujos y grabados salieron efectivamente de las manos de Picasso. Pero esto no es lo interesante del asunto, al fin y al cabo las evidencias señalan en esa dirección. Lo relevante es el hecho de creer, como hicieron los de Picasso Administration y el juez, que en este caso las hipótesis no caben, es decir, pensar que era un asunto de certezas y no de indicios. Y las certezas, el dato objetivo e indiscutible, estaban en la opinión de los expertos. En general me parece arriesgado considerarse experto en todo lo concerniente a la conducta de un individuo, sobre todo en aspectos tan difusos, personales y circunstanciales como los de hacer regalos, o en las motivaciones que conducen a alguien a estampar su firma en determinadas ocasiones. Tal vez los herederos de Picasso pudieran tener más certezas (ser más expertos) en asuntos de mayor calado (por menos circunstanciales), como las ideas de Picasso sobre la política y cosas por el estilo. Por otra parte, no veo de qué manera se puede ser experto en la identificación de la obra de Picasso sin otros apoyos que la simple percepción y, sobre todo, sin apelar a tópicos muy enraizados sobre el arte.

En primer lugar cabe preguntarse por las señales visibles que hicieron pensar a todos que los dibujos y bocetos pertenecían a Picasso. Si solo fue una cuestión de aspecto, está claro que lo que funcionó en la mente de todos fue la hipótesis antes mencionada y no certezas objetivas, lo cual nos lleva a preguntarnos por las evidencias presentes en esas señales. ¿Qué significa reconocer un estilo o un rasgo peculiar? ¿Qué es el estilo, un conjunto de trazos representativo?, ¿el desarrollo privativo de un género?, ¿una colección de motivos propios?, ¿un enfoque determinado? Si estas cuestiones son de por sí espinosas aún podemos añadir aquí dos hechos que aumentan su complejidad: la enorme cantidad de documentos picasianos que existen y la gran variedad de formas estilísticas utilizadas por Picasso. Al margen de los motivos representados en su obra, parece bastante inconcebible asignar un estilo propio a Picasso, una «manera de hacer» significativa mediante la que reconocer su mano. Como ahora veremos, la historia reciente del mercado del arte ofrece buenos motivos para pensar así.



Elmyr de Hory en un fotograma de la película de Orson Wells *F for Fake* (1973).

estilo, aunque sea a costa de manejar explicaciones de corte más filosófico y por eso menos probatorias. Vayamos primero a lo más elemental.

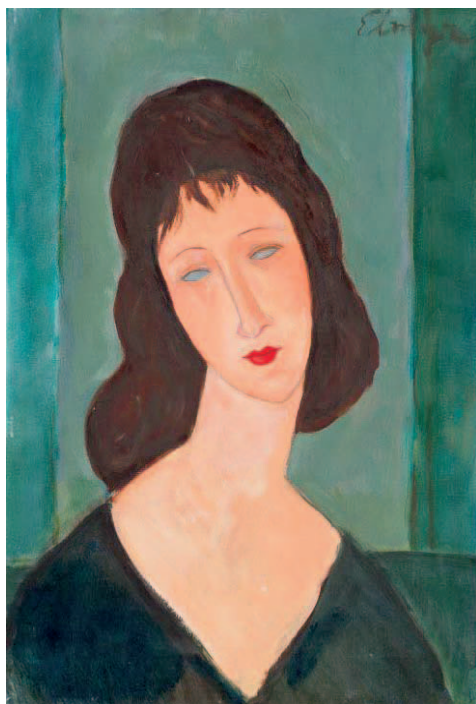
No hace demasiados años que murió Elmyr de Hory, seguramente el falsificador más prolífico de obras de arte que haya existido nunca. Durante décadas este húngaro de ascendencia aristocrática fue capaz de «colocar» una enorme cantidad de obras de arte falsas a todo tipo de clientes. Sus falsificaciones fueron compradas como auténticas por acaudalados coleccionistas, nuevos ricos, expertos en arte y, también, prestigiosos museos del todo el mundo. Sus obras, tuyas enteramente ya que no eran copias de originales, pasaban perfectamente por Modiglianis, Picassos, Matisses, Toulouse-Lautrec, Gauguin o Chagall. Como en muchas ocasiones sucede, su «negocio» comenzó por casualidad, cuando alguien compró un dibujo suyo creyendo que era un Picasso. Por aquel entonces, tras el amargo trauma que significó para él la Segunda Guerra Mundial, De Hory era solo un pobre emigrante que aspiraba a pintor y pretendía codearse con los círculos intelectuales y artísticos de París. La facilidad con

El problema del estilo

contra lo que afirmaron unos y creyeron otros, es más que probable que en todo el «caso Le Guennec» no hubiera otra cosa distinta de inferencias hipotéticas basadas en datos circunstanciales. La primera razón para pensarlo así es la aparente banalización del concepto de estilo, la creencia natural de que (solo) es un repertorio exclusivo de formas y por tanto algo fácilmente perceptible. Pero no es difícil encontrar evidencias frente a esta idea, basta con hacer memoria de algún caso verdaderamente sonado en la historia reciente del arte moderno. También cabe una argumentación menos inmediata sobre el concepto de

que fue confundido su dibujo de aspecto picassiano le motivó a seguir con el fraude. En aquella ocasión la necesidad se alió con su innata habilidad para imitar las sencillas formas de los pintores más cotizados del momento. A partir de ahí, De Hory comprendió que su soltura con el pincel podía proporcionarle el estilo de vida que siempre quiso llevar. En el fondo la empresa no era demasiado difícil. Sin el principal obstáculo de los escrúpulos de conciencia era bastante sencillo introducir obras nuevas, de factura sencilla y rápidas de hacer, en un mercado insaciable donde circulaban toda clase de obras sin ningún control.

No sé hasta qué punto podría afirmarse que De Hory era un pintor tan grande como aquellos a los que imitaba. Supongo que para los profesores de arte y la mayoría de los entendidos decir esto es una simpleza propia de los que no entienden nada de arte. Para ellos está claro que el mérito de la pintura moderna no guarda relación con la pericia de los artistas,



«Modigliani» firmado por Elmyr de Hory.

ni con su probada o supuesta capacidad para dibujar o pintar. No obstante, desde la aparición de los primeros experimentos modernistas, ésta ha sido una cuestión controvertida, al menos para el espectador corriente, ajeno o insensible a las «explicaciones» eruditas. De cualquier modo resulta bastante curioso ver cómo tantos entendidos y apologistas del arte moderno cayeron en las trampas de Elmyr. Antes de llevarse aquel chasco monumental tal vez debieron haber revisado por un momento sus discursos y convicciones.

El caso de Elmyr de Hory es llamativo sobre todo por el alcance de su fraude –unas mil obras– (se dice que incluso el mismo Picasso «autenticó» uno de sus dibujos al confundirlo con uno propio) pero no debería extrañarnos tanto. La modernidad en el arte trajo numerosos cambios y uno de los más notorios fue la pérdida, aparente o real, de las maestrías propias de los artistas tradicionales. En un determinado momento, para el elitista mundo del arte no fue imprescindible demostrar cualificaciones técnicas porque, según se decía, eran otros los aspectos en los que debía repararse. Fuera o no un maestro de la técnica pictórica, Elmyr no necesitó de grandes facultades para imitar las formas de los postimpresionistas y otros pintores del movimiento moderno. Se dice que tenía predilección por alguno en particular y no sorprende que se tratara del sencillo y elemental Matisse. Sin lugar a dudas el caso de Elmyr de Hory habría sido mucho más sorprendente si hubiese imitado a pintores como Velázquez, Sargent o Vermeer. En realidad sería tan sorprendente como inconcebible. El obstáculo de un fraude así no tendría que ver con el funcionamiento mismo del engaño, como por ejemplo la dificultad de introducir en el mercado del arte obras de autores muy documentados. Igualmente difícil habría sido (además de muy poco rentable por una cuestión de tiempo) imitar obras menos conocidas como las de los primitivos flamencos o los pintores de bodegones holandeses. La razón se encuentra en el problema mayor de todos, casi insalvable: la dificultad técnica. El valor de los Velázquez, Sargent o Vermeer puede ser cuestión de muchas cosas además de destreza y dominio técnico, pero sería ridículo creer que este no es un aspecto central en sus obras. La posibilidad de que alguien posea esas mismas dotes, incluso superiores, no es descabellada, pero sí que alguien pudiera colocar imitaciones suyas a entendidos de todo el mundo. La cuestión técnica es insoslayable para comprender el caso de Elmyr de Hory, por mucho que hoy ya ni nos planeemos la razón por la que situamos a Picasso a la cabeza de nuestro Parnaso del Arte.

No pocas veces hemos asistido a las tribulaciones de reconocidos expertos cuando han intentado certificar la autoría de alguna pintura que guardaba cierto parecido con la obra de pintores conocidos. O cuando se han visto en la obligación de cambiar la filiación de algún cuadro que hasta entonces no ofrecía dudas. En todas estas ocasiones se actúa con cautela. Se trata de investigaciones conflictivas que requieren de análisis científicos y de la participación de expertos de todo el mundo. Y a pesar de eso no siempre se despejan todas las dudas. De modo que si cuesta trabajo, incluso a los especialistas, reconocer la mano de pintores tan estudiados como Velázquez o Goya, en quienes los rasgos de técnica y estilo tienen tanta entidad, ¿cómo es posible que alguien certifique (con las consecuencias que ya conocemos para el señor Le Guennec) que un determinado conjunto de dibujos y bocetos desconocidos salieron, sin duda alguna, de la mano de Picasso?

La ausencia en el arte modernista de señales identitarias relacionadas con la maestría técnica y el dominio del medio suele pasar de puntillas por todas las historias del arte y por los discursos de la mayoría de entendidos. Pero guste o no, lo cierto es que en las obras de los postimpresionistas, Picasso incluido, no es posible apreciar la maestría especial propia de las obras de arte, la que cualquiera reconocería en la pintura de un gran maestro. Esto no es un tópico, y tampoco es nada nuevo. El público británico que descubrió la pintura moderna a comienzos del siglo XX pensó en aquellos Cézanne, Gauguin, Van Gogh, o Picasso como una parodia de la auténtica pintura, la de los grandes maestros, o como la obra que podrían haber hecho niños de 6 años, es decir, algo que no merecía ser expuesto en una galería de arte. Aquellos es-

pectadores estaban acostumbrados a una pintura que se legitimaba por sí misma, sin necesidad de suposiciones sobre las capacidades de los artistas y sin que fuera preciso elaborar sedudas interpretaciones. Si surgía la controversia nunca era en torno a la solvencia y honestidad de los artistas, sino a cuestiones que relacionaban el gusto con los valores sociales vigentes. Aunque parezca lo contrario, las cosas no han cambiado tanto desde entonces. Hoy tampoco nos preguntamos si el pianista que va a dar el concierto sabe o no sabe tocar el piano. Puede que su repertorio no nos guste en absoluto o que su interpretación no llegue a parecernos de las mejores pero, sencillamente, nos resulta inconcebible la duda sobre su capacidad y conocimiento. Evidentemente las artes plásticas tomaron un camino distinto de la música (aquí los experimentos vanguardistas nunca han podido sublimarse tanto) aunque después de siglos no hayan conseguido otra cosa que mantener vivo el desconcierto con que fueron recibidas por primera vez. La historia de esta evolución, creo, no debería ser coto privado de filósofos y eruditos. Esta clase de asuntos encierran valiosa información para quien se interese por el arte como concepto. Su desarrollo solo puede resultar de provecho, aunque es descorazonador ver la escasa atención que se le presta a la teoría del arte y la extraordinaria pujanza con que se mantiene el *status quo* del discurso oficial.

Hasta aquí he expuesto brevemente algunas cuestiones relacionadas con la manera de entender axiomas típicos del arte, pero todavía quiero abundar un poco más en estos asuntos con una referencia a un tipo de discurso más propio de los teóricos del arte. El producto de sus reflexiones nunca podrá calar en la gente del modo en que lo hacen los tópicos más difundidos, pero debería ser tenido en cuenta por los que tienen al arte como objeto de su trabajo. Los problemas del concepto de estilo no se ciñen únicamente a los aspectos señalados un poco más arriba, en especial si lo utilizamos para referirnos al arte contemporáneo. Este es el caso planteado por Arthur Danto en uno de sus ensayos y que merece la pena considerar ahora.

Probablemente Danto sea el crítico y teórico del arte de mayor prestigio actual. Sus disertaciones sobre los fundamentos del arte tienen la profundidad suficiente para alcanzar el valor de la teoría, por más que su particular filosofía del arte adolezca de unos cuantos ángulos muertos en los que se ceban sus críticos. En lo fundamental discrepo de sus ideas y de los argumentos con que pretende sostenerlas, pero no dudo que su trabajo significa una preocupación valiosa para el mundo de la cultura. Mantiene viva la fuerza de la palabra en un ámbito con grave tendencia al encorsetamiento académico y a la rigidez de los convencionalismos sociales. No creo que lo más importante en esta clase de asuntos sea acertar en el discurso, sino tener la valentía de alzar la voz y estar dispuesto a sostenerla con la fuerza de la razón. En este sentido seguramente deba agradecerse el resurgimiento actual de la filosofía y la crítica artísticas, con más vida y presencia a causa de la guerra dialéctica entablada entre sus razones y las de quienes se las discuten.

En el ensayo titulado «Tres *Cajas de Brillo*: cuestiones de estilo» Danto se enfrenta una vez más con la defensa de su célebre teoría de los indiscernibles. Con ella pretende encontrar razones que muestren cómo es posible que algunos objetos del mundo corriente lleguen a ocupar el espacio de las obras de arte convirtiéndose ellos mismos en arte. Desde su exposición en 1964, las *Cajas de Brillo* de Warhol han sido un caso paradigmático para Danto y supusieron el inicio de una profunda especulación filosófica sobre el arte que sigue dando frutos. En este pequeño artículo Danto vuelve sobre su teoría e intenta ofrecer argumentos en apoyo de la artisticidad presente en la famosa obra de Warhol, lo que podríamos considerar como las «razones de base» sobre las que fue pertinente en su día ver aquellas cajas de estropajos como algo distinto de lo que parecían ser. Lo expuesto en este ensayo funciona a modo de aval de su postura ante la obra de Warhol, que fue descubierta casi de improviso al toparse con ella en la Stable Gallery de Nueva York. Al fin y al cabo la simple narración de las impresiones tenidas en aquella célebre exposición sólo sería el relato de que aquella primera impresión fue la correcta y de que posiblemente habría alguna forma de explicarlo. Pero incluso para Danto es

evidente que hace falta algo más para convencer al espectador corriente. Desde aquel primer contacto con las *Brillo Boxes* ha tratado el tema muchas veces y desde ángulos tan distintos que en ocasiones algunas de sus afirmaciones parecen estorbarse entre sí. Con «Tres Cajas de Brillo» intenta, una vez más, hacernos ver razones que en su día no contaron pero que, piensa, forman un cuerpo de razones viables.

Lo que me interesa destacar del artículo es una alusión al concepto de estilo que parece ir en contra de las ideas más extendidas (desde luego, muy distintas a las manejadas por los miembros de la Picasso Administration en el caso Le Genec). La exposición de Danto acerca de las razones por las que debemos ver las Cajas de Brillo como obras de arte, parte de la comparación de tres cajas de Brillo indistinguibles pero, según Danto, netamente distintas: las auténticas (las del supermercado), las de Warhol, y las de un artista apropiacionista como Mike Bidlo. Es posible, cree Danto, mostrar sus diferencias sobre la base de varios niveles de contraste, pero comienza con algo aparentemente tan indiscernible como las propias cajas: su estilo.

Decir que hay en estas tres cajas diferencias estilísticas parece implicar que las tres son obras de arte cuando, en realidad, sólo dos de ellas se consideran como tales. Probablemente a Danto le pareciera un tanto absurdo utilizar el concepto de estilo en objetos que no son arte, por eso se ve en la obligación de elevar el rango del diseño original –el envase de estropajos Brillo– y, al tiempo, el de su creador, el publicista James Harvey («un prometedor artista del Expresionismo Abstracto»). De este modo se hace con una coartada para defender su postura ante la obra de Warhol, aunque finalmente la mayoría de sus razonamientos están más cerca de la petición de principio que de la lógica de las inferencias. No obstante, la demostración del estatus de las tres cajas, medida sobre la base de sus diferencias de estilo, apunta hacia una comprensión más profunda del hecho artístico sobre la que es interesante detenerse.

Para exponer la distancia que separa las tres cajas, Danto recurre a un conocido relato de Borges, «Pierre Menard, autor del Quijote», donde se pone de manifiesto la importancia que tienen para la comunicación todos los elementos que la envuelven, el contexto donde se generan los mensajes y los paradigmas bajo los que tiene lugar. En el cuento de Borges un narrador hace inventario de la obra de un desconocido escritor, Pierre Menard, entre cuyos títulos se encuentra un insólito texto consistente en la reproducción exacta de algunos capítulos del Quijote. Lo curioso del asunto es que el tal Menard no pretendía copiar la obra de Cervantes, sino reescribirla haciendo su propia obra. Con esta disparatada historia Borges introduce al lector en los enrevesados juegos del lenguaje, la metanarrativa y la literatura referencial para mostrar que el acto de leer va más allá de la simple descodificación de los signos lingüísticos y supone –tan inadvertida como constante– la participación activa del lector. El fantástico empeño de Menard intenta reproducir los mismos temas de los que ya se ocupara Cervantes en su Quijote, como los laberintos de la interpretación a los que conducen la intercalación de distintas historias donde participan distintos narradores y traductores, y en los que el lector se ve en la obligación de suponer o inferir lo que el texto no ofrece directamente. La existencia de un «nuevo» Quijote idéntico al original introduce el concepto del texto abierto a nuevas lecturas, distintas en los lectores del siglo XX de como pudieron ser para los del siglo XVII, y también de como sus autores las concibieron. En definitiva, se plantea la doble posibilidad de entender la obra de arte abierta, completada en cada acto de recepción y, además, enriquecida por la interpretación que añade cada distinta manera de hacer y entender («se escribe desde donde se puede leer, pero se lee siempre desde una tradición cultural»). Como escribe Borges,

Es una revelación cotejar el Don Quijote de Menard con el de Cervantes. Éste, por ejemplo, escribió (Don Quijote, primera parte, noveno capítulo):



Brillo box, de Andy Warhol (1964).

... la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.

Redactada en el siglo diecisiete, redactada por el «ingenio lego» Cervantes, esa enumeración es un mero elogio retórico de la historia. Menard, en cambio, escribe:

... la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.

La historia, madre de la verdad; la idea es asombrosa. Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió. Las cláusulas finales –ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir– son descaradamente pragmáticas.

También es vívido el contraste de los estilos. El estilo arcaizante de Menard –extranjero al fin– adolece de alguna afectación. No así el del precursor, que maneja con desenfado el español corriente de su época.

En este breve pasaje se manifiesta claramente la representación que se hace Borges del acto interpretativo, no sólo en lo tocante al contenido de lo escrito sino también al estilo con que se ha escrito. A esta indiscernibilidad formal tras la que se encierran interpretaciones bien distintas apela Danto para justificar la posibilidad de tres cajas de Brillo diferentes, compartiendo todas ellas una misma apariencia física. Su discurso no profundiza en el planteamiento de Borges, sin embargo es posible derivar de toda su exposición alguna conclusión con la que enriquecer nuestro concepto de estilo. De modo esquemático podría condensarse en unos pocos enunciados.

1. Si nos referimos a corrientes históricas, los estilos no son independientes de los marcos histórico-sociales en los que aparecen. Precisamente por depender del tiempo al que pertenecen son capaces de resultar expresivos (connotativos); su capacidad y poder expresivo están relativizados por el contexto sociocultural.
2. Los estilos *son* (es decir, existen como idea o concepto) en función de su lectura relativizada y no sólo como mero repertorio de formas. Si los estilos surgen de un entorno social, ideológico e histórico, es lógico que los caractericemos y que los utilicemos discursivamente con arreglo a los paradigmas culturales de ese contexto social e histórico.
3. Un estilo es el correlato de un contexto sociocultural (un contexto humano) y los medios y herramientas expresivos que, por ser usados, llegan a serle propios.
4. Si con el término estilo aludimos a las peculiaridades personales, el riesgo de caer en formalismos estériles es mayor que en el caso de las corrientes históricas: cualquier conjunto de formas características constituiría un estilo, y habría tantos estilos como autores. Existe y manejamos el concepto de estilo porque alude a un contenido, no porque designe un conjunto de formas específicas. Si la significación del concepto de estilo fuera exclusivamente formalista, pensaríamos que todas las formas perceptibles tendrían un estilo, lo cual constituiría una especie de simplificación que reduciría o sustituiría el contenido expresivo a que alude el concepto por la mera adjetivación. Así, podríamos hablar (y de hecho lo hacemos) de estilo anguloso, estilo redondeado, estilo apagado, estilo brillante, etc.
6. En la obra de arte la forma no existe como entidad independiente porque no puede desligarse de un contenido semántico (la significación superficial y la profunda), aunque esto no significa que las artes visuales puedan comunicar como lo hacen los lenguajes articulados.
7. Decir que dos estilos son idénticos sólo es posible si se alude exclusivamente a las formas que utilizan (rasgos fundamentales o estilemas). Pero la noción de estilo lleva asociada un contenido iconológico representativo de un contexto cultural del que no puede separarse.
8. En este mismo sentido, afirmar (como hace Danto con las Cajas Brillo) que dos estilos con rasgos formales idénticos son distintos, implica la existencia de dos realidades culturales

distintas (separadas por el tiempo, el espacio, o ambos) ya que la forma es sólo la manifestación visible, y sólo relativamente expresiva, de un contenido más amplio no visible; dos realidades culturales distintas que deben estar presentes en el análisis de las obras, tanto para examinar su estatus como para hacer de ellas un juicio crítico.

Conclusión

Los dibujos y pinturas de Elmyr de Hory eran tan indiscernibles de los de Picasso o Matisse como las tres cajas de Brillo entre sí, y en ellos también pudo haber las diferencias estilísticas señaladas por el relato de Borges (las que defiende Danto con tanta insistencia). Poco importa si este es el caso, pero sí es interesante manejar a través de ellos alguna idea nueva sobre un concepto tan propio del arte como el de estilo. Probablemente este análisis del concepto no le haya servido a Danto como él esperaba, y sigue siendo razonable que el espectador corriente no vea cómo se pueden considerar obras de arte las cajas de detergente o las latas de sopa. Tampoco especulaciones como estas habrán de tener influencia alguna en las peripecias del señor Le Gennec con la Justicia francesa, ni alterarán un ápice los tópicos sobre el arte de los entendidos y los legos en la materia. Aún así, la filosofía y la teoría artísticas pueden abrir perspectivas que deberían ser aprovechadas por alguien, y si se trata de los restauradores, es seguro que finalmente todos saldremos ganando. Decidir sobre qué hacer con una obra de arte o el modo en que puede ser tratada para mostrar mejor sus valores requiere de una especialización peculiar. Indudablemente se trata de una maestría para la que es necesario obtener conocimientos objetivos, información diversa procedente de distintos ámbitos, algunos técnicos y otros teóricos, pero de poco servirá toda esa información si no se organiza de manera crítica. Esto es especialmente importante para todo lo que tiene que ver con la formación en criterios teóricos sobre arte, un ámbito confuso que en ocasiones no parece estar sujeto a más principios que los propios de cada opinión particular. Lo que he intentado mostrar aquí es (quiere ser) una herramienta más de las muchas que necesita el restaurador para huir con la misma energía del relativismo y de las convenciones sociales. Según creo, cualquier cosa que anime a ejercitar nuestra capacidad para la reflexión sirve a este propósito, por pequeña que sea.