

Cuatro formas de editar un monumento

Four Ways to Edit a Monument

Juan Cruz Pedroni

pedronijuncruz@gmail.com

Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (CIAP). Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) / Universidad Nacional de San Martín. Argentina

Resumen

Este artículo presenta una tipología posible de las publicaciones impresas no periódicas que tienen como objetivo construir una representación de los artefactos culturales-materiales de memoria articulados socialmente bajo el nombre común de monumentos. El estudio apunta a identificar algunas de las formas propiamente editoriales de conservación y transmisión de la memoria de un monumento en la cultura letrada moderna. Para ello se analizan prácticas editoriales en las que la atribución de una permanencia y la inscripción en el ámbito público que caracterizan a la vida social del monumento interactúan con los sentidos culturales otorgados al libro y a la letra impresa.

Palabras clave

Prácticas editoriales; Monumento; Transcripción; Transposición; Cultura escrita

Abstract

This article presents a possible typology of non-periodical printed publications whose aim is to construct a representation of material cultural artifacts of memory socially articulated under the common name of monuments. The study aims to identify some of the editorial forms of preservation and transmission of the memory of a monument in modern literate culture. To this end, publications are considered where the attribution of permanence and the inscription in the public sphere that characterize the social life of the monument interact with the meanings given to the book and the printed letter.

Keywords

Editorial practices; Monument; Transcription; Transposition; Written culture



Este artículo expone una tipología posible de las publicaciones impresas no periódicas que presentan y representan monumentos a través de medios verbales e icónicos y que contribuyen a la construcción de su sentido. El estudio apunta a establecer algunas de las formas propiamente editoriales de conservación y transmisión de los artefactos de la cultura material reconocidos socialmente como monumentos en la memoria de la cultura letrada moderna y a identificar efectos de sentido que tienen lugar con la *inscripción* editorial del monumento en diferentes tipos de productos gráficos. A través del término *inscripción* aludimos a un proceso de fijación de sentido en el que se encuentra comprometida la materialidad del soporte donde el texto es entregado a la lectura. Para los objetivos de este trabajo es posible aceptar una definición provisoria de *monumento* como el producto de un régimen de inscripción de un objeto en el pasado, al que podemos llamar *monumentalización*. Por *monumento* se debe entender entonces el estatuto social de un artefacto físico al que se atribuye un valor durativo excepcional, vinculado con la *trascendencia* de lo que representa de forma más o menos explícita para la comunidad que se apropia de su significado al *editarlo*.

Las publicaciones impresas sobre monumentos son objeto de un circuito de distribución y de circulación que puede ser más o menos autónomo con respecto a la materialidad inmediata del artefacto físico al que se atribuye la condición de monumento. Sin embargo, estas publicaciones desempeñan un papel medular en la construcción social de lo que es nombrado de esa forma. En consonancia con las operaciones que desde la modernidad estuvieron vinculadas a la letra impresa (Chartier, 2005), las publicaciones impresas inscriben a los monumentos en el ámbito de lo público y les prestan otra forma de conservación y de transmisión en el tiempo. En su conjunto, este repertorio de impresos permite cartografiar los lugares típicos de aparición de un objeto cultural en el espacio discursivo de la biblioteca. Esa transposición puede ser analizada en dos niveles: en términos de lenguajes, los dispositivos espaciales y temporales de significación vinculados con el monumento de piedra o metal son reconfigurados por la materialidad físico-técnica de la que el libro es portador como objeto impreso. En un segundo nivel de análisis, es posible observar de qué forma el monumento es reconfigurado por la materialidad del libro como práctica sociocultural y por las formas de visibilidad que producen los modos de inserción del libro en la sociedad.

En vista del papel desempeñado en ambos campos por las nociones de publicidad y de permanencia, es posible postular una relativa

homología entre la forma en la que la modernidad ha pensado los libros y las entidades a las que dio el nombre de monumentos. No obstante, aún en los casos donde el libro sostiene la ilusión de una identidad sin resto con el monumento que representa, esa adherencia solo puede tener lugar a través de una diferencia y un desplazamiento. Una cosa solamente puede ser instalada en su representación a fuerza de retardos y corrimientos. El monumento nunca está en el libro sin que su asignación a ese nuevo domicilio abra un intervalo entre prácticas de producción y de reconocimiento. Las instantáneas que siguen visitan el espacio de esa tensión en cuatro prácticas editoriales.

Uno: mostrar lo inédito

Dar a conocer un hallazgo arqueológico y erigirlo en monumento del arte universal ya no son operaciones que puedan confluir en el mismo gesto editorial, pero podían serlo cuando Johann Joachim Winckelmann publicó *Monumenti antichi inediti* [Monumentos antiguos inéditos] en 1767, para congraciarse con la sociedad de estudios etruscos que lo había nombrado miembro. Los 600 ejemplares de una edición *in folio* iluminados con grabados en cobre y costeados por el propio autor aparecieron con la voluntad de mostrar las piezas descubiertas bajo la luz sin sombras de la ciencia pero también con la esperanza de que la obra encontrara un público amplio, más allá de los especialistas, que garantizara su rentabilidad (Ferrari, 2017).

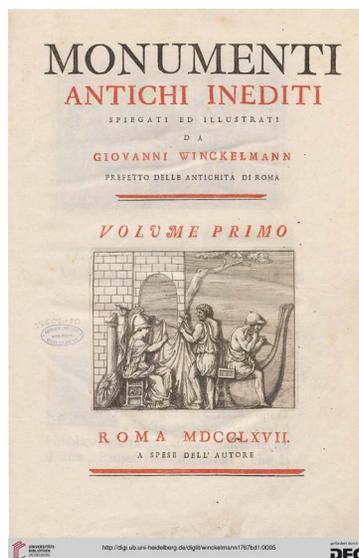


Figura 1. *Monumenti Antichi Inediti* (1767). Portada del primer volumen

La publicación hecha para dar a conocer una obra de arte del pasado nunca vista por ojos modernos, ya sea que esta última sea presentada de forma individual o bien, como ocurre en los *Monumenti*, como parte de una serie, tiene una descendencia más limitada en el presente de la que tienen otros tipos de productos gráficos nacidos con la erudición artística de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX. Por un lado, está estrechamente relacionada con la idea de una historia del arte contada a través de sus monumentos, como la *Histoire de l'art par les monumens* escrita por Seroux d'Agincourt, tanto como con la idea del catálogo razonado. Al igual que ambos géneros, este tipo de publicación prioriza la existencia de la obra de arte como artefacto material antes que su aparición como pura imagen. Pero se diferencia cabalmente de ambos: del primero, por el hecho de que su objetivo consiste menos en inscribir una obra en una narración que hacerlo en el ámbito de lo público; del segundo, porque no busca agotar la descripción de un cuerpo de obras (un catálogo razonado es siempre una *opera omnia*) sino dar a conocer una obra singularizada por una situación que la ubica dos veces por fuera de lo común. El monumento inédito debe revestir un interés extraordinario en un sentido absoluto y debe ser desconocido para el público, es decir, para esa comunidad anónima constituida a partir de su relación con la *publicidad* del libro.

Dos: inventariar la nación

El término *Kunsttopographie* [topografía artística] había sido empleado en el siglo XIX como título para guías de viaje artístico publicadas en Alemania. A finales de siglo, los historiadores del arte de la escuela de Viena lo resignificaron para designar una nueva práctica disciplinar. Consistía en levantar un inventario de los monumentos artísticos dispersos dentro de los límites de un determinado territorio político. La práctica es indisoluble de un formato editorial característico (Rampey, 2013). Las obras publicadas en otros países que podrían ser asignadas al mismo género editorial, como el *Catálogo monumental de España* o los *Documentos de arte argentino*, presentan características en común, como la serialización de los tomos y el desdoblamiento entre la autoría individual de distintos volúmenes a cargo de especialistas y una autoría corporativa a cargo de sociedades de expertos vinculadas con reparticiones estatales, que a veces ocupan también el rol de sellos editoriales.

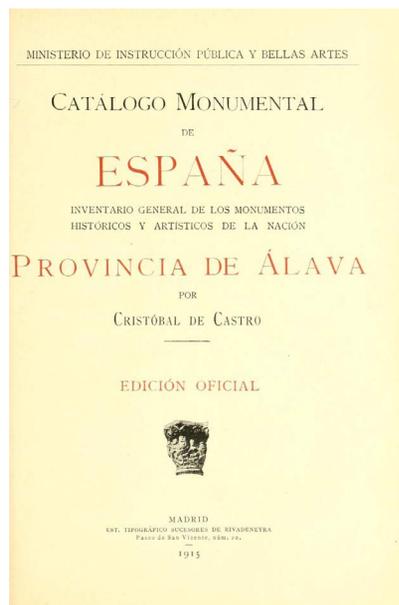


Figura 2. *Catálogo monumental de España* (1915). Portada de uno de los volúmenes que integraron la obra

De los sesenta tomos que conforman la *Österreichische Kunsttopographie*, más de cincuenta incluyen en el título las palabras *Denkmale* o *Denkmäler* [Monumentos], o bien *Kunstdenkmäler* [Monumentos artísticos]. Escritos por Max Dvořák, los prólogos a los primeros volúmenes remarcaron la intervención colaborativa de un amplio espectro de agentes en la gestión de la información: desde archivistas oficiales hasta madres superiores de los conventos que fueron incluidos entre los monumentos arquitectónicos. La ambición gráfica del proyecto, congruente con sus propósitos de representación, contribuye a explicar la frecuencia con la cual los conflictos con fotógrafos e imprentas jalonaron la historia editorial de estos libros.

Las topografías realizadas a lo largo del siglo xx en distintas naciones utilizaron como criterio de inclusión en el libro la existencia del monumento dentro del perímetro del territorio nacional, aún en los casos en los cuales los llamados monumentos habían pertenecido a territorios con bordes muy diversos en el momento en el que fueron erigidos. El *territorio artístico nacional* que permite asignar esas construcciones a un suelo común es un espacio abstracto. No puede ser entendido sin tener presente el imaginario romántico de comunidad telúrica que fundamentó

diferentes nacionalismos en el siglo XIX. En esta práctica de registro erudito se subtiende además un determinado imaginario sobre el libro. Contra la dimensión diacrónica o sucesiva de sus páginas, este género capitaliza lo que podría llamarse su poder sincrónico: la facultad de reunir en un mismo lugar lo que, hasta entonces, se encontraba desperdigado.

Tres: reconstruir el rostro

Desde el supuesto de que la fisonomía opera una verdad esencial a la persona, el espacio del libro fue usado también para compilar documentos iconográficos de próceres y notables, con el objetivo de establecer el *vero rostro* de esos prohombres. A mediados del siglo XX, las sociedades de historia produjeron libros como la *Iconografía de Mitre* de Rómulo Zabala, en la que se reúnen retratos pictóricos y fotográficos hechos en vida del presidente argentino Bartolomé Mitre. Entusiasmado quizás por la cantidad de monumentos a Mitre que habían sido erigidos en la última década, el autor anticipaba en el prólogo de la obra la publicación de un segundo volumen que estaría dedicado a la iconografía metálica y marmórea del prócer (Zabala, 1948). El tomo de la *Iconografía de Mitre* dedicado a los monumentos conmemorativos de piedra y metal no fue realizado: pertenece a la categoría de libros espectrales que la bibliología conoce con el nombre de *bibliographical ghosts*. Como todas las formas de futuro no advenido, los fantasmas bibliográficos tienen una especial importancia para sondear representaciones que circulan en un determinado momento. El proyecto interrumpido fantaseaba con la tarea de duplicar en la estampa la trascendencia inherente a otros actos de memoria y de garantizar, además, su pertenencia orgánica al mismo corpus: la fantasía de ligar, en el papel, una vida y su museo.

Reunir en el cuerpo de un libro los testimonios icónicos de un hombre ilustre es una práctica con antecedentes remotos en la tradición clásica que se consolida en la cultura monumentalista de la historia del siglo XIX. Géneros editoriales como las colecciones ilustradas de vidas, con sus habituales *imagines clipeatae*, y los libros de monedas, populares desde el Renacimiento, desplegaban sobre el papel una galería de varones ilustres que servía como forma de acceso al pasado (Haskell, 1994). En la tipología que comentamos se trata en cambio de mostrar todas las imágenes que se tienen de un solo individuo o una selección representativa de los distintos momentos y aspectos de su vida pública. El formato coexiste y se mezcla con otros géneros prolíficos en el siglo XX, como las *publicaciones homenaje* y las biografías ilustradas donde suele

desplegarse la iconografía vinculada con un personaje de forma metonímica (mediante fotografías de sus objetos y pertenencias) y metafórica (con sus retratos).

Cuatro: duplicar un evento

La producción de folletos y de libros diseñados para acompañar la erección de un monumento intencionado está marcada por un gesto de conciencia de la importancia que esos impresos revisten como *documentos* para que el artefacto material al que acompañan pueda conservar, en el futuro, su legibilidad como monumento. El futuro que el documento imagina como tiempo de su intervención en la memoria social está atado de forma circular a la durabilidad atribuida al monumento. Todo monumento intencionado nace como el pasado de un tiempo que está por venir: con la intención de haber sido el pasado para un futuro en el cual, finalmente, habrá alcanzado su sino. La producción impresa que nombra y rodea la emergencia del monumento duplica su voluntad de permanencia y su inscripción en el espacio público. Del mismo modo, la existencia misma del monumento es un factor de presión en las condiciones sociales de conservación del documento escrito nacido para estudiarlo. Además de vistas fotográficas, es frecuente encontrar en este tipo de impreso otros componentes gráficos más o menos estables: listas con los nombres de las personas que integraron una comisión de homenaje, imágenes del rito de inauguración y copia de las disposiciones legales vinculadas con el acto de erección. En adición, la transcripción habitual de discursos encomiásticos pronunciados en el evento da cuenta de la valoración de una forma de oralidad cívica fuertemente estructurada que retiene convenciones del elogio fúnebre y conmemorativo, con la ocasional inclusión de secuencias ecfrásticas.

La tópica cultural del *aere perennius*, asociada en sentido estricto con el bronce y en un sentido más amplio con los materiales empleados para los monumentos conmemorativos, es duplicada en las publicaciones por el efecto de realidad acabada que las dinámicas psicosociales atribuyen al papel impreso (Ong, 2011). La retórica de exactitud empleada para consignar fechas, nombres y lugares en el aparato de presentación de estas publicaciones apunta en la misma dirección: el intento de representar la factualidad del evento por el cual el monumento fue erigido (un hecho *puntual* que contrasta notablemente con la dimensión *durativa* atribuida al objeto material) y una insistencia en la función subsidiaria que ese documento ocupa con respecto a una realidad igualmente localizable (el monumento se encuentra siempre en

un punto preciso de la geografía). Al acentuarse su aspecto como documento, este tipo de publicación tan frecuente en la cultura monumental europea del siglo XIX como en las prácticas de las élites letradas en Latinoamérica en el siglo XX, contribuye a fijar en el espacio público de la palabra impresa aquello que aspira a estar fijado para siempre en el espacio público de la ciudad.

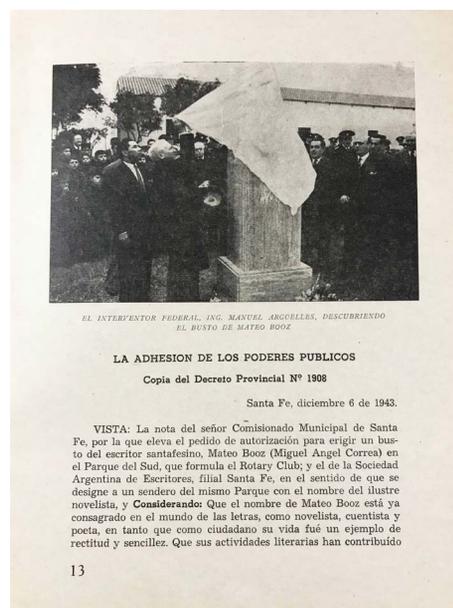


Figura 3. (1944) Página del folleto publicado para documentar la erección de un monumento al escritor Mateo Booz

Imprentas para el bronce y la piedra

La práctica de reunir en un libro los monumentos elevados a la memoria de un *vir illustris* fue aplicada también a los prohombres de las disciplinas científicas. El héroe fundador de la historia del arte viene a cuento como ejemplo otra vez: Winkelmann no solo mereció que sus herederos levantaran cenotafios y acuñaran medallas con su rostro sino que la cantidad de esos monumentos justificaba, ya a comienzos del siglo XIX, la empresa de inventariarlos. El primero de esos inventarios, aparecido en 1823, fue incluido en una publicación sobre un monumento fúnebre de Winkelmann en Trieste, que al momento de hacerse el libro todavía no había sido inaugurado. En el prólogo, el autor confiesa que inicialmente pensaba limitar la distribución de la obra a los suscriptores del monumento, pero que finalmente optó por poner el libro a la

1 En el original, «perenni» y «temporanei». La traducción es del autor del artículo.

venta en el mercado para que pueda llegar a un mayor número de admiradores: a la comunidad anónima del gran público. El listado incluye junto a los monumentos «perennes» un catálogo de los «temporales»: construcciones conmemorativas representadas en distintos libros a través de grabados, que nunca existieron más allá del papel (Rossetti, 1823, p. 161).¹ El reconocimiento de esas *res fictae* como entidades dignas de ser catalogadas es un dato sobre cierta reflexividad de las prácticas que estudiamos: como si el mito moderno de la posteridad y su vínculo con la práctica de editar monumentos volviera cada tanto sobre su propio espesor imaginario. Casos como el que presenta esta publicación, en la que coexisten y se mezclan rasgos de los tipos que anteriormente discriminamos, no son infrecuentes. Eso no quita interés, sin embargo, al intento de diferenciar esos modos editoriales y de ensayar una clasificación.

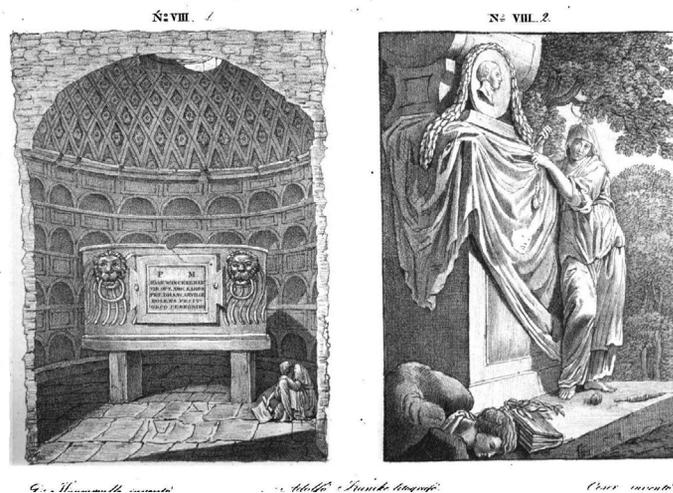


Figura 4. *Il sepolcro di Winckelmann in Trieste*. (1823) Página que ilustra el repertorio iconográfico winckelmanniano en la publicación. Los grabados representan dos de los monumentos elevados a la memoria de Johann Joachim Winckelmann

2 Seguimos aquí la terminología de Alois Riegl (Riegl, 1987).

Por un lado, podríamos distinguir entre la memoria impresa investida por una atribución de valor artístico o histórico a monumentos *no intencionados*:² publicaciones sobre artefactos que fueron reconocidos como monumentos artísticos o históricos a contrapelo de la intención con la que fueron creados. De manera metafórica podríamos decir que son en buena parte *imprentas de la piedra*: la puesta en libro de restos marmóreos en catálogos anticuarios, herederos de los *corpora* epigráficos del humanismo renacentista, y las topografías que ordenan, en la biblioteca, los

sillares artísticos de la nación. En oposición, estarían las *imprentas del bronce*, entendiendo por bronce, ante todo, una metáfora de la posteridad individual: la memoria impresa de monumentos intencionados producida por los repertorios iconográficos y por los testimonios de proyectos e inauguraciones.

Otra forma posible de plantear la división consistiría en distinguir, por un lado, entre los tipos editoriales que buscan presentar un objeto en la singularidad y la cerrada unicidad de su propia existencia, como lo hacen el folleto de inauguración y el catálogo de anticuario de objetos inéditos, y aquellos que, por el otro, buscan restituir la dispersión de los objetos a una unidad mayor que se postula como su origen. Es de la segunda manera como los inventarios topográfico-artísticos remiten a la nación y las iconografías de los próceres a la figura del héroe extinto. Los primeros formatos marcan el nacimiento de una nueva entidad bajo el cielo de lo público. Los segundos integran el sentido de un artefacto a una totalidad de significado preexistente.

Editar un monumento puede suponer tareas de naturaleza muy disímil, pero también algunas operaciones básicas: trasladar un objeto volumétrico a una superficie, reunir lo que se encuentra separado, hacer de la reunión entre lo dispar el objeto de una puesta en escena. La operación editorial que produce una forma de visibilidad para el monumento redistribuye lo que antes tenía otro modo de existencia en el espacio. Otras dos constantes colaboran en la cristalización de estas formas: una cultura de la imagen impresa en la que mostrar está asociado con celebrar y una cultura gráfica en la que el gesto de imprimir, sumado a otros gestos casi imperceptibles como los de fechar y restituir a un autor, suponen inscribir una cosa en el ámbito anónimo y universal de lo público. Se trata, finalmente, de producir la unidad inescindible del monumento consigo mismo. En las formas editoriales estudiadas, la prioridad temporal e incluso ontológica atribuida al monumento con respecto a su manifestación impresa es producto de una retórica de las publicaciones que acentúa la certeza sobre su exterioridad absoluta con respecto a la esencia del objeto que representa. El monumento siempre está allá, afuera del libro: en otro lugar. Esa ilusión contribuye a fijar los valores en juego en el proceso de monumentalización como si fueran los datos objetivos de una realidad sempiterna.

Referencias

Chartier, R. (2005). *Pluma de ganso, libro de letras, ojo viajero*. Universidad Iberoamericana.

Ferrari, S. (2017). Winckelmann's *Monumenti antichi inediti* between publishing history and cultural transfers (1760-1823) [Los *Monumentos antiguos inéditos* de Winckelmann entre historia editorial y transferencias culturales (1760-1823)]. En Stefano Ferrari y Nicoletta Ossanna Cavadini (Cur.). *J. J. Winckelmann (1717-1768). Monumenti antichi inediti. Storia di un'opera illustrata* [J. J. Winckelmann (1717-1768). *Monumentos antiguos inéditos. Historia de una obra ilustrada*] (pp. 17-55). Skira.

Haskell, F. (1994). *La historia y sus imágenes. El arte y la interpretación del pasado*. Alianza.

Rampley, M. (2013). *The Vienna School of art History. Empire and the Politics of Scholarship, 1847-1928* [La escuela de historia del arte de Viena. El imperio y las políticas de la erudición, 1847-1918]. The Pennsylvania State University Press.

Rossetti, D. (1823). *Il sepolcro di Winckelmann in Trieste* [El sepulcro de Winckelmann en Trieste]. Alvisopoli.

Ong, W. (2011). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Fondo de Cultura Económica.

Riegl, A (1987). *El culto moderno a los monumentos*. Visor.

Zabala, R. (1948). *Iconografía de Mitre*. Institución Mitre.