

IV Coloquio de Estudios sobre el Libro y la Edición

Géneros editoriales en la historiografía del arte

Juan Cruz Pedroni¹

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

pedronijuancruz@gmail.com

Argentina

Resumen: El objetivo de esta presentación consiste en caracterizar un conjunto de géneros editoriales en la producción de libros temáticos sobre artes visuales desde una perspectiva histórico-cultural. Para ello, es tenido en cuenta el peso de distintas tradiciones disciplinares de la historiografía y la crítica de arte, el lugar ocupado por imaginarios del libro y de la cultura escrita y el rol desempeñado por comunidades letradas y mediadores editoriales en los procesos de transmisión. Se tomaron como *loci* de observación algunos dispositivos de producción de libros sobre arte en Argentina en las décadas centrales del siglo XX, así como escenas en la historia editorial de textos fundacionales en la disciplina, trayectos de producción y de circulación de libros que hemos reconstruido y analizado en investigaciones previas. El trabajo pretende señalar la productividad de un abordaje que sea a la vez diacrónico y sincrónico en relación con el objeto de estudio propuesto. En este sentido, los procesos de transmisión de los géneros fueron considerados en sus distintas temporalidades. El foco fue puesto tanto en las duraciones históricas más amplias como en los momentos de apropiación.

Palabras clave: Historiografía del arte, cultura del libro, libro sobre arte, géneros editoriales

¹ Lic. y Prof. en Historia del Arte (FBA, UNLP), becario doctoral (CONICET / CIAP, UNSAM), doctorando en Historia (IDAES, UNSAM), maestrando en Estética y Teoría de las Artes (FBA, UNLP) y maestrando en Estudios Literarios (FFYL, UBA). Recibió becas de The Getty Research Institute, el Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Santa Fe y la Universidad Nacional de La Plata, entre otras instituciones. Ha trabajado sobre distintos problemas vinculados a la teoría del arte y la historia cultural.

Este trabajo busca delimitar algunos problemas y estrategias de estudio relativas a los géneros editoriales en la producción de libros sobre arte. Nuestra perspectiva se ubica en la intersección entre la historia del libro y de la cultura escrita y una historia cultural de las prácticas de la historiografía y la crítica de arte. A partir de investigaciones que hemos realizado previamente, en este trabajo se singularizan estrategias metodológicas y conclusiones sobre el valor heurístico de estudiar libros sobre arte desde la especificidad de determinados géneros y prácticas editoriales. Nuestro recorrido se hace a partir del amplio escenario de la producción de libros sobre arte en Argentina entre los años cuarenta y sesenta y a la vista de las referencias de la historiografía del arte en el área centroeuropea que se constituyeron como modelos en su historia de recepción.

La escala del trabajo exige un recorte. Hemos dejado de lado las publicaciones no librarias, como los catálogos de subastas, folletos de exposiciones y *ephemera* en general, objetos cuya complejidad específica conocen bien lxs bibliotecólogos especializadxs; también, los géneros comunes a la cultura académica y cuya circulación se encuentra por lo general confinada a este ámbito, como las actas, anuarios, los libros de homenaje o las colectáneas de estudios breves de un autor (*kleine Schriften* o *collected papers*). Por la misma razón, omitimos también el estudio de las bibliografías especializadas. Al circunscribirnos a los mediados del siglo XX argentino –y al pasado europeo que ciertas prácticas seleccionan como un antecedente significativo– dejamos de lado también modelos que consolidan sus mecanismos genéricos avanzada la segunda mitad del siglo XX, como el libro catálogo de exposición².

Clasificaciones y categorías. Entre la cultura erudita y la cultura de masas

A pesar de la centralidad que tiene la cultura visual impresa en la producción de libros sobre arte, en ella están presentes también los problemas característicos de la cultura escrita, como lo son la transmisión de la herencia cultural y la ampliación de consumidores de los objetos culturales mediatizados por esos libros. De un lado y del otro, el siglo XX despliega nuevos productores escriturarios y mediadores en la

² Sobre este último tema cabe destacar los trabajos de Natalia Silberleib (Silberleib, 2009). También hemos dejado afuera formas editoriales que no alcanzan a constituirse como un género pero que merecen, sin embargo, que las mencionemos por la estabilidad relativa que alcanzaron en el tiempo. Es el caso de las llamadas gramáticas de los estilos, los museos imaginarios y las iconografías.

transmisión de los textos, como los albaceas que continúan las obras inconclusas de sus maestros y las vuelven colaborativas, y nuevas imágenes de lector, como el *amateur de arte*, blanco de la publicística. Por un lado, se trata de transmitir monumentos y fuentes escritas: sacarlos del asiento en el que estaban y transportarlos a un soporte que, se imagina, les otorgará mayor perennidad y accesibilidad. Desde este punto de vista, el libro representa su propia existencia como la transcripción de una realidad que ya estaría constituida por fuera suyo. Pero, por otro lado, toda la inventiva editorial trata de producir un objeto nuevo, que hace de su novedad un gesto visible y que la declama a veces como argumento de venta. Reunir la información que estaba dispersa en un libro de compacidad prodigiosa o producir un *analogon* de fidelidad impactante a la obra, y que transforma radicalmente las condiciones de su experiencia, son operaciones que remarcan el espesor intransitivo del nuevo artefacto, su opacidad. Si el primer modo del libro sobre arte se puede vincular con las necesidades de la práctica erudita y el segundo con ciertas dinámicas de la cultura de masas, en realidad ambas zonas se tocan y se confunden en su génesis histórica. Desde la fundación de École des Chartes en París en la década de 1820 hasta el florecimiento del Instituto de Investigación Histórica de Austria hacia 1860, los profesionales de la cultura escrita tuvieron un lugar central en la historia disciplinar de la historia del arte, concebida entonces como una *filología de las cosas*. El punto más alto de esa tradición se alcanzó con el ingente manual de fuentes escritas reunido por Julius von Schlosser en 1924, *Die Kunstliteratur*, una obra que trasluce los temores atávicos en relación con lo escrito remarcados por Roger Chartier: a la pérdida y a la proliferación (Chartier, 2006). Es elocuente que un discípulo de Schlosser por entonces haya sido Ludwig Goldscheider, el historiador del arte que un año antes había fundado Phaidon Verlag, sello que con el tiempo se transformaría en el epítome del libro moderno sobre arte.

Historias universales del arte

Nacidas en la cultura turística del *grand tour*, las primeras historias universales del arte eran, en realidad, *libros de viaje*. Los lectores de Goethe que imitaban su viaje a Italia copiaron también su gesto de usar la *Historia del Arte* de Winckelmann como guía para moverse entre los monumentos de Roma. *El cicerone* de Jakob Burckhardt, de 1855, ironizaba sobre una larga tradición de libros turísticos-artísticos de gran popularidad.

También 1855, el subtítulo de la primera edición del *Manual de Historia del Arte* de Anton Springer reconocía que estaba destinado a servir como guía de viaje. Es significativo que la segunda edición del manual haya suprimido el subtítulo en un contexto de mayor formalización disciplinar como si, al hacerlo, buscara denegar el origen extra-disciplinar de la práctica. Las historias universales del arte que se publican en el siglo XX todavía son herederas de aquellos *ciceroni*. Lo demuestra la insistencia con la que prólogos y publicidades de estos objetos impresos insisten sobre las imágenes del viaje. En la *Historia general del arte* de la editorial Arístides Quillet, por ejemplo, la experiencia del lector es representada en los términos de un *peregrinaje imaginario*³.

A medida que las editoriales especializadas se consolidaron en el área de habla alemana cristalizaron dos prácticas adyacentes a las historias universales del arte: la de publicar el texto separado de una versión atlas y la de publicar láminas sueltas con comentarios histórico-artísticos para reaprovechar el fondo gráfico de la editorial. En el siglo XX, la importancia de estas prácticas declinó. En cambio, surgió un nuevo objeto gráfico: cubiertas de un estilo visual enfático en las que ciertas estrategias de diseño se volvieron típicas. Una fórmula extendida consiste en la yuxtaposición de la imagen de un bestiario paleolítico y la de una pintura moderna. El montaje alude así al arco temporal comprendido por el libro, y le promete al lector la adquisición de una totalidad.

Una típica historia multivolumen, como la referida publicación de Quillet –editorial que había sido central en el mercado de las enciclopedias durante el siglo XIX– va a ser la punta de lanza de la sucursal que se instaló en Buenos Aires en 1939 y que vendió la obra en francés y en español hasta 1958, cuando los editores interrumpieron la venta, responsabilizando a la eliminación del tipo preferencial de cambio por la imposibilidad de continuar ofreciendo a precios módicos la que había sido la principal obra de su catálogo. Las publicidades de Quillet aclaraban que la obra solamente se vendía entera. La posibilidad de comprar volúmenes sueltos se transformaría, de ese modo, en una opción explotada estratégicamente por otras editoriales de Buenos Aires.

³ Las hipótesis formuladas en este apartado están desarrolladas en mi Tesis de Maestría “Historias universales del arte en la Argentina del siglo XX. Cultura del libro y figuraciones de totalidad”, que actualmente se encuentra en etapa de corrección.

Al igual que en las historias del arte nacionales, la forma en la que se presentan las reediciones tienden a marcar cierto carácter inercial en la transmisión de los títulos; lo podemos observar en obras clásicas del género. El *Grundrisse der Kunstgeschichte* de Wilhelm Lübke se publicó en 1860 y alcanzó su decimoséptima edición en 1958. Algo parecido ocurrió con el manual de Springer: setenta años después de salir al mercado continuó siendo leído y editado con la expectativa de que fuera usado como manual (y no como un documento de la época en que apareció). El *survey* de H.W. Janson, *History of Art*, de 1964, siguió siendo publicado con el nombre de su autor, a pesar de que un grupo nutrido de *scholars* se dedicara a reescribirlo.

Pero a pesar de la aparente inmovilidad del género, en el siglo XX los prólogos escenificaron con cierta vehemencia dos problemas presentes desde el principio. El primero fue un asunto de *dispositio*: ¿dónde ubicar a los otros culturales? ¿al final, en el último tomo, como apéndice de la obra? ¿o bien en algún punto intermedio de la historia occidental? El dilema no tiene solución: o bien se fuerza la inclusión artificiosa del otro cultural en una secuencia temporal extraña a su cultura histórica, o bien el carácter intraducible o irreductible de su historicidad se respeta con el costo de segregarlo fuera de la historia. Una segunda disyuntiva concierne la autoría: ¿individual o colaborativa?. La explicación teórica de los editores para justificar la preferencia por la primera opción apuntaba a resguardar la unidad de estilo; el argumento a favor de la segunda consistía en la especialización de los autores que tendrían a cargo los diversos capítulos.

Contrastar el plan de publicación con la microhistoria de cada tomo suele ser revelador. El epistolario de Julio Payró, autor de una *Historia gráfica del arte* publicada por Códex en dos volúmenes –un modelo habitual a partir de una *Histoire Générale de l'Art* de Flammarion– nos permite fechar el proceso de escritura y vislumbrar el impacto que tuvo en su vida cotidiana el encargo de una obra de esas dimensiones. Las publicidades de Códex construyeron una figuración de ese libro en la que era comparado con un ojo que todo lo ve y con una máquina que todo lo registra. Las prácticas de apropiación de impresos nos dan otros contextos de referencia. En sus clases de Historia del Arte, Jorge Romero Brest le pedía a sus alumnos que hagan un cuaderno de recortes. Cuando vemos que muchos grabados utilizados para su *Historia de las Artes Plásticas*, editada por Poseidón, fueron recortados de la *Historia del Arte*

de Élie Faure, publicada por la misma editorial y disimulados por un nuevo estilo de puesta en página vemos que estas operaciones de reciclaje formaban parte de una manera de hacer asociada con el género. Como si se adelantara a las críticas, Romero Brest escribirá en las páginas de *Biblos* defendiendo el derecho de los editores a reutilizar las reproducciones de obras aparecidas en los libros europeos.

La transmisión del género asumió formas que nos hacen pensar en operaciones en y saberes de un editor *bricoleur*: por ejemplo, la *Historia popular del arte* publicada en La Plata por la casa Calomino en 1947 no solo reutilizó los grabados de un olvidado manual del siglo XIX –El *Précis d'histoire de l'art* de Charles Bayet– sino que aprovechando una reciente traducción porteña se apropió del texto a fuerza de paráfrasis. El cuatrерismo fue disimulado dignamente con la adición de un epílogo sobre el arte americano. Como la de Calomino, la edición porteña de Bayet era un libro económico, un *libro de batalla* publicado por una editorial sin especialización. Eso nos muestra hasta qué punto es inexacto identificar el libro de temática artística con un libro de lujo. Si lo hiciéramos, probablemente dejaríamos afuera la mayoría de los 631 libros que se publicaron en el rubro Bellas Artes en Argentina en 1943, en el que la cantidad de títulos registrados en la categoría fue superior a la de cualquier otra (Bottaro, 1964).

Historias del arte nacionales

En la edición de historias del arte nacionales son comunes las instancias estatales e institucionales y las ediciones de autor, a veces con sellos de fantasía inventados *ad hoc* para disimular la financiación directa de coleccionistas o para ficcionar la existencia de un marco institucional. Es elocuente que incluso cuando aparecen en una serie lo hagan de manera desfasada: como *La pintura argentina del siglo XX* de Cayetano Córdova Iturburu, aparecida en 1958 en la colección Oro de Atlántida, en la que se inscribió de manera tardía y por fuera de los dos formatos estandarizados. El lugar de las editoriales de autor encubiertas permite estudiar las figuraciones que se hacen del acto de emisión de un libro para el cual esa rúbrica fue creada. Es significativo que *Situación de la pintura argentina*, edición de autor de 515 ejemplares, aparezca en 1956 bajo el sello ficticio de Ediciones Renacimiento, justo cuando la oposición Edad Media / Renacimiento estaba siendo utilizada de manera ideológica por los críticos de arte en la prensa gráfica para alegorizar el pasaje de la oscuridad peronista a la luz libertadora.

Otro hápax editorial, Ediciones Aleph, fue acuñado en 1955 por el coleccionista Ignacio Acquarone para *revelar* el catálogo de su colección privada y convertirla en una historia de la pintura argentina.

Además de estudiar los vínculos que singularizan la relación entre estas editoriales con el coleccionismo y las figuraciones del gesto editorial, una entrada metodológica que demuestra ser operativa consiste en seguir los trayectos de circulación de determinadas reproducciones. Una misma obra suele pasar de una historia a otra. La correspondencia del crítico de arte Cayetano Córdova Iturburu con la editorial Atlántida nos permite saber que el autor remitía libros y revistas para que esta última ilustrara los títulos con las reproducciones que el mismo había seleccionado en aquellas publicaciones. Pero aún prescindiendo del archivo resultaría fácil adivinar esta agencia del autor sobre las imágenes incluidas en sus libros. *La penserosa* de Pettoruti era propiedad del crítico cuando fue reproducida en la tapa de su libro sobre pintura argentina de 1958. En 1967, cuando escribió una brevísima historia de la pintura universal para *Atlántida*, la volvió a reproducir. Al año siguiente, la obra fue vendida por una enorme suma, engrosada por la circulación impresa que la imagen había tenido.⁴ En un país para cuya tradición artística la noción de canon sugiere una rigidez excesiva e inexistente, contingencias como la mencionada gravitan sobre el repertorio estable de monumentos del arte nacional.

La multiplicación de índices onomásticos y enumeraciones insinúan la centralidad en este género de la relación entre el *nombre propio* y el soporte material en el que se inscribe, indisociable a su vez de una cultura artística donde la atribución de autoría individual es una matriz de identificación de la obra de arte. En 1947, un pintor argentino que escribe una historia de la pintura española evalúa la manera en la que se hacen las historias del arte nacionales: “guardan semejanza” –escribe– “con las guías sociales o telefónicas, donde todo el mundo tiene cabida” (Larco, 1947: 11). En el 2002, un académico norteamericano evoca la misma comparación. A propósito de las historias del arte, James Elkins habla de “the big telephone–book surveys of art” (Elkins, 2002: 86). Esta insistencia nos muestra una representación instalada sobre el género editorial como un lugar donde se almacenan nombres propios. Ernst Curtius ya reseñaba un

⁴ Para la reconstrucción de estos datos han sido fundamentales los documentos existentes en el fondo de archivo Cayetano Córdova Iturburu del CedInCI y en el epistolario de Julio Payró en The Getty Research Institute.

tópico según el cual, en el libro mítico de la historia, los nombres quedan escritos para siempre con letras de oro (Curtius, 1995: 434). Este imaginario arcaico todavía operaba en el siglo XX. Las noticias biográficas en los catálogos de exposiciones consideraban importante mencionar que el artista exhibido había figurado en *El arte de los argentinos*. Con ello se buscaba autenticar la presencia de un nombre en el cuerpo de un libro que había fijado lo que era el arte nacional. En contrapartida, la misma representación del libro como sede de una memoria onomástica conducía a interpretar las exclusiones como una *damnatio memoriae*. En el *Borges* de Bioy Casares se cuenta que Córdova Iturburu suprimió el nombre de Julia Peyrou de la reedición de su historia de la pintura por la inquina personal del crítico con el hermano de la artista (Bioy Casares, 2006: 673). La ubicuidad del imaginario que le atribuye al libro de historia el poder de conservar los nombres áureos de la nación en la memoria social nos ayuda a explicar el atractivo y la vehemencia que pudo despertar a comienzos del siglo XX la bandera metodológica de la corriente visibilista: hacer una *historia del arte sin nombres*⁵.

Exhumación y edición de fuentes primarias

El estatuto de un texto como fuente histórica es un efecto de la manera en la que se lo lee, que eventualmente cristaliza en la forma en la que se lo edita. Las marcas de ese modo de lectura se encuentran en ciertos dispositivos textuales y tipográficos: un uso reconstructivo de los paratextos introductorios y de la glosa marginal. El acento está puesto en una práctica de transmisión que aspira a conservar la identidad del texto con su origen.

Por fuera de la edición universitaria, la edición del libro erudito de masas en Argentina estuvo representada por Argos, dirigida por un triunvirato que conformaban Luis Baudizzone, José Luis Romero y Jorge Romero Brest. Dentro de la Biblioteca Argos, la serie *El arte y los artistas*, a cargo del último, materializó un programa que había delineado años antes al señalar la necesidad de buenos textos para la práctica profesional de la historia del arte, en concordancia con las diatribas de Romero contra el uso universitario de textos mutilados y mal traducidos (Abraham, 2016: 44). Tiene

⁵ Las investigaciones de Armando Petrucci sobre el vínculo entre la representación de la memoria póstuma con las listas y otras formas paratácticas de escritura aportan evidencia adicional a nuestra hipótesis.

interés reparar en las operaciones a través de las cuales se construyen los títulos a partir de textos con historias muy dispares: la edición de las lecciones sobre arte gótico de Louis Courajod del siglo XIX o la recopilación del epistolario de Poussin, del XVII reinscribieron en económicas ediciones anotadas obras que no solo no estaban traducidas sino que solamente estaban disponibles en formatos de gran lujo. El título más llamativo del catálogo es el *Libro del arte*, primera edición íntegra en castellano de un recetario para pintores de la Baja Edad Media que había sido exhumado en el XIX. En el seno de una joven disciplina que buscaba sus credenciales científicas en un modelo filológico había sido editado con rigurosos criterios ecdóticos. En 1948, un crítico modernista como Jorge Romero Brest, por entonces lector de las ciencias del arte alemanas, utilizaba su editorial para replicar ese gesto (años antes, había manifestado la necesidad de que el libro fuera traducido). Interesa observar de qué forma las operaciones editoriales modifican el estatuto genérico de un texto técnico al transformarlo en documento histórico. En este caso, además, tiene interés observar la formación de públicos lectores entre los artistas: la publicación en inglés del *Libro del arte* había estado impulsada por el gusto de los pintores prerrafaelitas por ese pasado. En los cuarenta argentinos la edición coincidía con la preferencia de muchos pintores modernos por el mismo momento histórico.⁶

En 1945 Romero Brest había prologado con un inusual aparato erudito una antología de fuentes sobre Miguel Ángel para la efímera editorial Elevación. Entre esas fuentes estaba la biografía del artista escrita por Ascanio Condivi en el siglo XVI. En un eje diacrónico, esa edición puede vincularse con la trayectoria editorial de ese último texto en la disciplina: copiado por Giorgio Vasari en la escritura de sus *Vite* fue rescatado posteriormente en un gesto de refundación disciplinar, cuando lo editó el fundador de la escuela de historia del arte de Viena, Rudolf Eitelberger, a través de una edición destacada por su carácter científico. Romero Brest, que propugnaba la necesidad de insituciones especializadas desde sus columnas periodísticas, hacía un gesto de incardinación en un linaje. Pero, a su vez, la publicación de esa biografía no puede dejar de ser situada en la moda de las biografías de Miguel Angel, ubicada en el centro de la

⁶ En el 2008 la editorial Maxtor de Valladolid todavía recurrió al libro de Argos para hacer una edición facsimilar del *Libro del Arte*. El procedimiento técnico quizás estuvo favorecido por la existencia de una tirada en papel especial, práctica constante en toda la serie de Argos.

fascinación lectora por las biografías⁷. Como podemos ver, en lo atingente a este tipo de producto los libros sobre arte oscilaron entre la masividad de la industria cultural y el carácter esotérico de gestos que solamente podían ser legibles en un entorno erudito.

La totalidad imposible: el catálogo razonado

Surgido como género editorial en el siglo XIX, el catálogo razonado es la reelaboración de los catálogos de anticuarios del siglo XVIII, con los que guarda numerosos puntos de contacto. Connoisseurs y profesionales de museos, en especial en la llamada Escuela de Berlín, desarrollaron una batería de técnicas empíricas conocida como *Kennerchaft*, vinculada a la atribución y datación: son los procedimientos que están en la base del género. Más allá de la disciplina, se hace presente en el género la ambición romántica de reponer una totalidad. La legitimidad de un catálogo descansa en el afán de reponer una obra completa o el conjunto de una colección. El catálogo se construye por la creencia básica de que es posible reponer un corpus cuyo límite está dado por todas las piezas que presentan una misma firma. La práctica del catálogo activa el imaginario del libro como totalidad en la que se refleja una totalidad subyacente que garantiza su sentido. Opera también la figuración del libro como soporte de la ley: un imaginario con efectos concretos y problemáticos.

En 1961, Ángel Nessi, profesor de Historia del Arte de La Plata, viajó a Málaga para representar a Argentina en el Congreso de Velázquez; allí, inspirado por un catálogo sobre la obra del artista de reciente aparición se decidió a hacer lo propio con la obra de Emilio Pettoruti. El pintor platense, radicado en París, aceptó la propuesta. Después de dos décadas y media de recolección de fichas e intentos interrumpidos, que incluyeron conflictos con una fundación comercial e instituciones educativas, el libro se publicó en 1987 por un estudio de diseño gráfico que malogró la edición suprimiendo 100 obras de manera inconsulta.

⁷ Las biografías miguelangelescas de Romain Rolland (publicada por Claridad y reeditada por Schapire) y de Emil Ludwing (por la filial argentina de la casa Juventud); años después, la versión en español de la biografía escrita por Giovanni Papini, publicada en Madrid en 1952, circulará también en Argentina. En 1943 Poseidón publicó una traducción de la vida de Miguel Ángel, fuertemente informada por fuentes primarias, la que escribió Hermann Grimm –nada menos que el fundador de la cátedra de Historia del Arte en la Friedrich-Wilhelms-Universität de Berlín y no por nada hijo y sobrino de los célebres filólogos y recopiladores de cuentos folklóricos–.

El catálogo de Pettoruti había sido la aspiración máxima de la carrera de Nesi. Su aspiración en los años sesenta también era la de hacer *el primer* catálogo razonado de un artista americano. Las consecuencias jurídicas que acarrea la edición de un catálogo razonado –nada menos que aseverar la autenticidad de todo lo que se inscribe en el libro– provoca disputas frecuentes sobre la autoridad para editar y para certificar, que se confunden en una sola. La tensión entre la práctica académica y los intereses comerciales genera una situación problemática para el emplazamiento del género: la historia genética de estos libros suele estar recorrida por la pregunta sobre el lugar en el que es lícito publicar una obra de esas características.

Topografías artísticas nacionales

En su bibliografía de fuentes de la historia del arte, el historiador vienés Julius von Schlosser hablaba de topografías artísticas [*Kunsttopographies*]. La categoría había sido aplicada originalmente a una obra de Rudolf Eitelberger publicada en Stuttgart por la editorial Ebner & Seubert, una de las primeras especializadas en artes visuales, que publicó a las primeras historias universales y el primer diccionario de artistas. El trabajo consiste en la documentación sistemática de monumentos dentro de los límites de un territorio nacional. Obras de publicación seriada como el *Catálogo monumental de España*, de edición oficial, recogieron esta herencia. En nuestro país, no por nada es el Estado, a través de la Academia Nacional de Bellas Artes, el que se constituyó como editor de los Documentos de arte Argentino, una colección de libros organizados con criterio geográfico que documenta monumentos dispersos en el territorio nacional.⁸

La puesta en libro de los monumentos que hunden sus cimientos en el suelo de la Nación apela a la metáfora romántica de la comunidad telúrica para reforzar un imaginario de unidad nacional. El género explota una propiedad específica del libro como medio de comunicación: la de colocar junto aquello que se encuentra separado por la distancia geográfica. Contra la dimensión diacrónica que establece la secuencialidad de las páginas, enfatiza una condición sincrónica del libro. Se busca reunir, en el cuerpo del libro, lo que está disperso dentro los límites del territorio nacional. Fotografías de registro, alzados y plantas de los monumentos son los

⁸ Esta experiencia editorial fue estudiada en profundidad por Carla Guillermina García (García, 2016). Aquí nos limitamos a sugerir un vínculo con el género de la *Kunsttopographie*.

dispositivos gráficos que aparecen con frecuencia en este tipo de obras. Con las topografías artísticas, la historia del arte se posiciona como una ciencia del patrimonio nacional.

Podríamos contraponer esta forma de usar el cuerpo del libro para la construcción del corpus nacional con proyectos editoriales surgidos en las redes transnacionales de la *scholarship* europea, como el *Corpus vasorum antiquorum* (1919-2005) o el *Corpus Vitrearum Medii Aevi* (1952). Como en las topografías artísticas o los catálogos razonados de autor se trata, también, de proyectos que imaginan el espacio del libro como un lugar para restituir la unidad perdida de ciertos *corpora*, a través de la recolección de *disjecta membra* —en este caso, vasos antiguos y vitrales medievales—. Pero de esa operación no derivan un corolario nacionalista o un culto del individuo: en todo caso, son proyectos editoriales que exaltan una mitología de la colaboración científica.

Colección de monografías sobre artistas

La producción en serie de monografías sobre artistas dio lugar a un éxito comercial de proporciones insospechadas en el siglo XIX. En la Inglaterra victoriana el volumen de ventas alcanzado por la producción en serie de biografías de artistas fue tal que pudo hablarse de una industria cultural específica (Codell, 2000). A pesar de la modernidad de la puesta en serie como técnica comercial se puede reconocer, no obstante, la persistencia de un modelo cultural arcaico: la idea de serializar a los grandes artistas se montó sobre el antiguo uso del libro como colectánea de vidas notables. En 1550 el género editorial de los *viris illustribus* había dejado una impronta indeleble en el texto de fundación de la disciplina, las *Vite de più eccellenti pittori* de Giorgio Vasari: una galería de grandes artistas. El antiguo corredor de *uomini illustri* y la moderna colección de monografías separadas, estaban en realidad, conectados. Ya en 1568, al hacer la segunda edición de las *Vite*, la casa Giunti había extraído una de las vidas y publicado como separata la *Vita del gran Michelagnolo*, iniciando una práctica de desmembramiento que se volvería habitual en la historia posterior del texto (Pedroni, 2019b).⁹

⁹ Para pensar este punto resultan esclarecedoras las consideraciones de Costa y Garone Gravier sobre la colección editorial como un dispositivo que produce sentidos (Costa y Garone Gravier, 2020).

Es significativo que la editora de una de las series más reconocida en su género, la *Collection des Maitres*, haya sido la firma Braun, un estudio de fotografía pionero en la reproducción de obras de arte que derivó en editorial especializada con la intención de explotar un fondo de reproducciones, logrado mayormente a través del registro sistemático de colecciones de museos. Una estrategia parecida había sido la de la casa Seeman al publicar las imágenes de sus atlas como láminas sueltas. Al estudiar la génesis de este producto moderno nos encontramos con la atomización de colectáneas sobrecargadas con el valor de panteones cívicos y con la presión ejercida por la acumulación de reproducciones sobre los catálogos.

La casa ginebrina Skira, desde 1934, y la casa milanesa Fabbri desde 1960 –cuando estableció una política de colaboración con Skira– contaron con condiciones tecnológicas excepcionales para la producción de monografías de artistas en gran formato, en la forma de fascículos o carpetas. La venta de colecciones enteras de monografías a editoriales extranjeras no se volvería habitual hasta los años sesenta. En Argentina, una empresa como Códex importaría de Fabbri a la vez los libros infantiles y la colección de fascículos sobre pintura. Códex produjo una de las versiones adaptadas que circulan en el mundo. En lo que parece una importación lineal una mirada más detenida puede detectar desplazamientos como la permutación en el orden de aparición de los títulos y la incorporación de maestros locales al canon universal, así como la adición de epílogos que facilitan la apropiación del texto para el lector hispanohablante. La Pinacoteca de los genios fue un éxito en los kioskos y lo siguió siendo cuando Códex traspasó parte de su fondo a la editorial Atlántida. Para estudiar la circulación global de este tipo de colecciones es importante considerar las operaciones de adaptación (Pedroni, 2019a).

La morfología también es un flanco interesante para estudiar el género. El uso del frontispicio como lugar de asiento del retrato del artista desplazó a menudo al retrato de autor del sitio que había ocupado tradicionalmente en la estructura formal del libro¹⁰. Otra operación de sentido importante radica en cierta concepción del diseño de cubierta,

¹⁰ En este punto también pesa el modelo de las *Vite* vasarianas: del género de los *Viris illustribus*, varias ediciones de las *Vite* –como la que reprodujo El Ateneo en 1945 – tomaron el hábito de comenzar cada monografía con una efigie del artista en un marco de encierro oval, el tipo de retrato conocido como *imagines clipeatae*. Una imagen de ese tipo fue utilizada en monografías individuales; por ejemplo, frente al comienzo del primer capítulo en la monografía sobre *Piero della Francesca* publicada por Poseidón en 1943.

como lugar donde se ponen en contacto dos nombres propios: el nombre del autor y la firma del artista. A veces, la firma del artista se transforma en una verdadera *escritura de aparato*, para utilizar una categoría de Armando Petrucci (2013). En Poseidón, los libros de la Biblioteca Argentina de Arte reprodujeron en la cubierta la firma del artista estudiado, grabada en seco y resaltada en dorado. Algunos dispositivos del libro nos informan sobre la circulación de ciertas prácticas de apropiación de la cultura escrita. La prolijidad con la que están confeccionadas las bibliografías incluidas en las Monografías de arte de Losada sería impensable sin la recolección sistemática de recortes –servicio que se ofrecía con el nombre de *paper clipping*– y que el estudio de los archivos personales nos muestra como una práctica habitual en los artistas de la época.

Diccionarios especializados

El célebre diccionario de artistas escrito bajo la dirección de Emmanuel Bénézit fue publicado por la casa Gründ, una editorial de París especializada en libros técnicos sobre arte. En 1924, Gründ salió al mercado con el tercer tomo de esta obra que había quedado incompleta tras la muerte de su director en 1920 y que fue terminada por sus colaboradores. A partir de entonces lo continuó editando íntegro en francés y en inglés. En paralelo, Gründ vendía una colección de manuales encabezados con el sintagma *Cómo reconocer* en el comienzo de sus títulos; otra fórmula exitosa, que todavía sería adoptada en la década de 1990 por editoriales españolas. El Bénézit, imitado internacionalmente, era a su vez imitación de una obra alemana conocida popularmente por el nombre de sus autores, tal como suele suceder con los libros técnicos (y como sucede, todavía hoy, con el diccionario francés): el *Thieme-Becker*. Impreso en Leipzig por E. A. Seeman, el *Thieme-Becker* era a su vez sucesor de una obra que había publicado la pionera Ebner & Seubert. La popularidad alcanzada por el Bénézit difundió el modelo y borró los antecedentes, transformándose en un sinónimo del género en América Latina¹¹.

En Argentina, la aparición de un *Diccionario biográfico de grandes pintores* publicado por SEMCA en 1946, editorial distribuida por Peuser, y escrito por John

¹¹ El diccionario de firmas y monogramas, que plantea otra relación entre texto e imagen, se puede reconocer como un subgénero o una modalidad del diccionario biográfico de artistas. Muchas veces fue editado al interior de esta clase de obras, como un tomo o una sección.

Breyton –seudónimo del poeta Juan Pinto– ofreció noticias sobre más de 300 pintores, incluyendo semblanzas sobre 14 argentinos tomadas de *El arte de los argentinos*. La difusión fue casi nula. Mayor resonancia tuvo el *Diccionario de artistas plásticos de la Argentina*, escrito por el profesor de dibujo Adrián Merlino y publicado en una edición del autor,¹² de la que se tiraron 2.500 ejemplares. Uno de los pocos asientos que la bibliografía *Guide to Art Reference Books* de 1959 consagra a los libros de edición argentina está dedicado a esta obra. A diferencia de su predecesor, las notas biográficas eluden los comentarios valorativos y preceden a campos de información previamente delimitados. La puesta en texto a dos columnas y la escritura normalizada por el uso sistemático de abreviaturas fortaleció los códigos del género. El diseño de cubierta no tenía el estilo visual enfático usado en el libro de SEMCA; por el contrario, una cubierta tipográfica de trazos finos, replicados en el diseño de la camisa, le daba al libro el aspecto de sobriedad necesario para emparentarlo visualmente con el arquetipo francés. En el prólogo de la obra, el crítico de arte Fernan Félix de Amador, lo presentó como “el *Bénézit* argentino”.

El abordaje de la edición como transferencia cultural es una de las dimensiones ineludibles cuando el discurso de los actores identifica tan nítidamente el origen de su libro como la imitación de un modelo extranjero; pero, además de esta dimensión diacrónica, es preciso registrar, en un eje sincrónico, la transposición de prácticas contemporáneas. Otros objetos escritos que se difunden en el momento como los *Quién es quién*, los catálogos del Salón Nacional y los ficheros de artistas en los museos –que modernizan sus bibliotecas desde la década del 30– ejercen presión sobre las categorías elegidas por el *Diccionario* para normalizar las trayectorias de los artistas.

La mano del autor: los manuales de técnica artística

La publicación de manuales sobre técnicas artísticas en Buenos Aires durante los años 40 tuvo lugar a través de la importación de títulos. Éxitos norteamericanos del género

¹² Si bien no hay indicaciones que lo hagan explícito de esa forma, la presencia de un monograma con las iniciales del autor entrelazadas en la cubierta y en la camisa del libro resulta sugerente de la apropiación de un código cultural. Merlino tomó un procedimiento de identidad editorial –el diseño de un emblema– y lo aplicó a su propio nombre, para sugerir un estatuto editorial diferente a la obra. La impresión quizás pudo ser parcialmente financiada por una beca cultural de estímulo que el gobierno nacional otorgó a Merlino en junio de ese año y que lo hizo acreedor de un estipendio de \$4000, según consta en el *Boletín Oficial*.

fueron comprados por editoriales periféricas con respecto a la escena artística, tales como Albatros –filial en Buenos Aires de una editorial española– o Centurión. El Ateneo incurrió en la misma práctica, pero publicó además autores argentinos: de Vicente Nadal Mora, un autor recordado por Eustasio García en sus memorias sobre la editorial (García, 2004) publicó en 1944 una *Técnica gráfica del dibujo geométrico*. Poseidón importó también una biblioteca de iniciación artística de Flammarion –que esta última había tomado de Robert Ducher– y la publicó en rústica. Toda esta producción se ubicaba en una zona de superposición entre dos categorías del discurso nativo: lo que se llamaba *libro de arte* y lo que denominaba *libro técnico*.

Fue diferente el estatuto que tuvo el manual de Gustavo Cochet, una de las obras más exitosas de Poseidón, publicada en 1943 y 1947 con el título *El grabado. Historia y técnica*. Una secuencia de grabados que nos muestra lo que hace una mano nos remite, por un lado, a la tradición iconográfica de la Enciclopedia y, por el otro, a la construcción de una proximidad didáctica entre el lector y *un cuerpo que enseña* mediatizado por el libro. El libro pedagógico sobre técnicas artísticas mediatiza de este modo el cuerpo significativo del maestro¹³. Además de encarnar la figura de autor–maestro, Cochet ejemplificó la identidad del artista letrado, es decir, una figura del artista visual a la que se le reconocen socialmente competencias diferenciales como escritor. La demanda de productores escriturarios para abastecer la industria del libro sobre arte en los años cuarenta proporcionó un espacio para el despliegue de esta identidad socio-profesional (Pedroni, 2021).

Una alternativa habitual a las viñetas con manos y objetos representados de forma realista está en lo que Gombrich denominó *instrucciones gráficas*, es decir, esquemas de acciones graficados en un lenguaje simplificado. Es un rasgo igualmente característico del género: lo encontramos regularmente en la serie *Técnicas de las artes visuales* del Centro Editor de América Latina. En esta colección se produce una nueva imagen de autoría. La serie fue un laboratorio enunciativo que no apeló a la figura tradicional del maestro sino a una producción colaborativa de discursos donde trabajadores de la editorial ayudaron a los artistas en la fijación escrita de sus saberes (Gociol, 2007), caracterizados por un régimen de transmisión eminentemente oral.

¹³ Carolina Tosi (2016) observó la importancia de analizar cómo esta construida la *función–autor* en los libros pedagógicos.

Cada una de las prácticas y los géneros editoriales comentados permite ilustrar problemas específicos, como las que atañen a la temporalidad de la transmisión editorial, a la singularidad de las relaciones entre texto e imagen o a los modos de construcción de la instancia editorial. Algunos puntos transversales a todos los libros sobre arte, que se intensifican más o menos en distintos géneros, merecen ser destacados. Por sus características, el estudio de los libros sobre arte marca la necesidad de incorporar entidades no siempre atendidas en la historia del libro, como los fantasmas bibliográficos, que asumen una importancia extraordinaria a la luz de los frecuentes pruritos enciclopédicos y materiales de la disciplina. También es preciso construir como objeto las ediciones de autor, explícitas o encubiertas en nombres de fantasía. Cuando intervienen editoriales, la relación entre escritor e industria cultural en un campo caracterizado por saberes no verbales tiene consecuencias específicas, como la producción de identidades socioprofesionales o de nuevos sujetos escriturarios. Asimismo, se produjeron nuevos públicos y figuras de lector. En el caso de los libros sobre arte, los procesos de ampliación del consumo material y simbólico en el siglo XX, le dieron un nuevo alcance a los programas de alfabetización cultural y de educación de la sensibilidad fraguados en el siglo XIX. En particular, nos referimos al modelo de sujeto culto propuesto por la *Bildung*, que tiene entre sus principales saberes el conocimiento de la historia del arte. Es todavía a esa figura a la que interpelan las publicidades de los libros mencionados.

Hacer una historia cultural de ciertos géneros editoriales implica privilegiar la dimensión diacrónica. En la larga duración, encontramos la persistencia de ciertas imágenes culturales de libro y, en un período más acotado, la sombra proyectada por las obras modélicas en el género. En el mismo eje, la repetición de fórmulas y la historia de las reediciones nos permite observar inercias específicas reveladoras sobre los modos de transmisión de materiales entre editoriales y comunidades de expertos. Sin embargo estudiar a los géneros en un sentido sincrónico nos informa sobre lo que pasa en los momentos de apropiación. Las inflexiones en la forma de los distintos géneros puede ser explicada en parte por la mediatización de otras prácticas culturales o por la transposición de ciertos usos sociales del escrito al espacio del libro. En la intersección

de estos puntos de vista también se hacen visibles las oscilaciones constitutivas del libro sobre arte, entre las prácticas eruditas y la cultura de masas.

Bibliografía

Abraham, Carlos, *La editorial Tor. Medio siglo de libros populares*, Buenos Aires, Tren en movimiento, 2016, p. 391.

Bioy Casares, Adolfo, *Borges*, Buenos Aires, Planeta, 2011, p. 691.

Bottaro, Raúl, *La edición de libros en Argentina*. Buenos Aires, Troquel, 1964, p. 103.

Chartier, Roger, *Inscribir y borrar, Cultura escrita y literatura (siglos XI-XVIII)*, Buenos Aires, Katz, 2006, p. 253.

Codell, Julie, “Serialized Artists' Biographies: A Culture Industry in Late Victorian Britain”, *Book History*, nro. 3, 2000, pp. 94-124.

Costa, María Eugenia y Garone Gravier, Marina, “Reflexiones sobre la noción de catálogo y colección editorial: Dispositivos y estrategias para la producción de sentidos en el mundo del libro”, *Palabra Clave*, vol. 9, nro. 2, 2020.

Curtius, Ernst, *Literatura Europea y Edad Media Latina*, México, FCE, 1995, p. 487.

De Amador, Fernán Felix de, “Prólogo”, en Merlino, Adrián, *Diccionario de artistas plásticos de la Argentina*, Buenos Aires, Adrián Merlino, 1954, s. p.

Doyon, Carol, *Les histoires générales de l'art. Quelle histoire!*, Québec, Trois, 1991, p. 251

Elkins, James, *Stories of Art*, New York, Routledge, 2002.

Fawcett, Trevor, “The Nineteenth-century Art Book: Content, Style and Context”, *Art Libraries Journal*, vol. 17, nro. 3, 1992, pp. 12-17.

García, Carla, ““Los fósiles de la Academia”. Martín Noel, Mario Buschiazzi y los itinerarios institucionales de la historiografía artística argentina”, *Caiana*, nro. 9, 2016, s. p.

García, Eustasio, *El Ateneo. Vida y obra de Pedro García*, Buenos Aires, Dunken, 2004, 61 p.

Gaskell, Ivan, “Tradesmen as Scholars. Interdependencies in the study and exchange of art”, en Mansfield, Elizabeth (ed.), *Art History and its Institutions. Foundations of a Discipline*, Nueva York, Routledge, 2002, pp. 146-162.

- Gociol, Judith, *Más libros para más. Colecciones del Centro Editor de América Latina*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2007, p. 688.
- Gombrich, Ernst, “Instrucciones gráficas”, en *Los usos de las imágenes*, México, FCE, 1999, pp. 226-289.
- Holman, Valerie, “Art books in World War Two: a view from the archive”, *Art Libraries Journal*, vol. 24, nro. 2, 1999, pp. 12-15.
- Larco, Jorge, *La pintura en España. II*, Buenos Aires, Futuro 1947, p. 78.
- Locher, Hubert, “Das „Handbuch der Kunstgeschichte“: Die Vermittlung kunsthistorischen Wissens als Anleitung zum ästhetischen Urteil”, en Reinink, Wessel y Jeroen Stumpel (eds.). *Memory & Oblivion*, Springer, Dordrecht, 1999, pp. 69-87.
- Pedroni, Juan Cruz, “La serie El arte y los artistas de editorial Argos. Bibliografía sobre arte e inscripciones de los textos”, *Armiliar*, nro. 1, 2017a, pp. 34-53.
- , “Historias del arte argentino en el siglo XX. Cultura escrita e historia disciplinar”, *Arte e investigación*, nro. 13, 2017b, pp. 193-203.
- , “Historias universales del arte. Formas y circulaciones de un género editorial en Argentina”, *Aura. Revista de Historia y Teoría del Arte*, nro. 7, 2018, pp. 7-23.
- , “Pinacoteca de los genios, una arqueología”, *Artefacto visual*, nro. 7, 2019a, pp. 8-36.
- , “Argos (Buenos Aires, 1944-1960)”, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2019b.
- , “El modelo biográfico en historia del arte: Vasari y sus continuadores”, en Hitz, Rubén, Ruvituso, Federico y Juan Cruz Pedroni, *Historiografías del arte. Debates y perspectivas teóricas*, La Plata, EDULP, 2019c, pp. 9-24.
- , “Ciencias del arte y cultura del libro. Interrupciones y desplazamientos de un diálogo en tres proyectos de Ángel Osvaldo Nessi”, 2020a, en prensa.
- , “Worringer en castellano: (re)leer, traducir, editar”, *Separata*, nro. 26, 2020b, pp. 103-129.
- , “El pintor erudito. Larco y los libros sobre pintura”, *Armiliar*, nro. 5, 2021, pp. 1-22
- Petrucci, Armando, *Escrituras últimas. Ideología de la muerte y estrategias de lo escrito en el mundo occidental*, Buenos Aires, Ampersand, 2013, p. 217

Silberleib, Natalia, “Catálogos de muestras de arte: entre el mundo del arte y el mundo de la edición”, en AAVV, *Balances, perspectivas y renovaciones disciplinares de la historia del Arte*, Buenos Aires, CAIA, 2009, p. 530

Soussloff, Catherine, “Art History and its Publishers”, *Art Journal*, vol. 65, nro. 4, 2006, pp. 41-50

Tosi, Carolina, “Los libros didácticos de autor. Un análisis sobre la configuración de la ‘función-autor’ en las políticas editoriales del canon pedagógico en la Argentina (1960-1982)”, en Nelson Schapochnik e Giselle Venancio (Org). *Escrita, edição e leitura na América Latina*, Niterói: PPGHistória-UFF, 2016, pp. 517-537.