

01

Permanencia transitoria

Mari Lending

Existen pocos ámbitos donde la obstinada dicotomía entre copia y original se deconstruya con más vehemencia que en la trayectoria de la denominada *escultura clásica*. Se trata de un proceso intrínseco a los asumidos orígenes de lo clásico y a la idea del original antiguo, a pesar de la existencia de piezas célebres como la *Venus de Milo*, el *Laocoonte* o el *Hércules Farnesio*, veneradas por el público durante siglos en París, Roma y Nápoles, respectivamente. Pocas estatuas pueden ser consideradas una versión original y primigenia: la historia de la escultura clásica es tanto la historia del original seriado como la de las copias en serie, tal como evidenciaron en 2015 Salvatore Settis y su equipo en dos refinadas exposiciones simultáneas en las sedes de Venecia y Milán de la Fundación Prada: “Portable Classic” [Clásicos portátiles] y “Serial Classic” [Clásicos seriados]. Mientras que esta última reflexionaba acerca de la seriación, la materialidad y la superficie, la de Venecia mostraba repeticiones antiguas que jugaban con la escala, la miniaturización y la portabilidad. Las manidas preconcepciones sobre los orígenes y la originalidad se venían abajo ante una serie de Hércules Farnesios alineados en la Ca’ Corner della Regina junto al Gran Canal, y ante las numerosas variantes y reformulaciones de esculturas paradigmáticas como el *Discóbolo* y la *Afrodita agachada* en Milán. El acceso a estos espacios generaba una profunda experiencia corpórea de la repetitividad, versatilidad y adaptabilidad de la tradición clásica.



Aunque la discontinuidad es inherente a una tradición conformada por objetos perdidos en el tiempo y posteriormente recuperados, lo clásico todavía hace pensar en continuidad, unicidad e, incluso, integridad. Sin embargo, la historia de la escultura clásica está repleta de miembros desaparecidos, cabezas desubicadas, rasgos intercambiables, sustituciones imaginativas y una continua innovación, especialmente tras el descubrimiento del *Laocoonte* en la Roma de 1506 o la llegada a París en mayo de 1864 de la *Victoria de Samotracia* en fragmentos embalados que

viajaron en tres barcos, desde Samotracia hasta Constantinopla, con escala en El Pireo, y desde allí hasta Tolón, en la Costa Azul, para llegar a París en tren y ser instalados en la prestigiosa escalera Daru del Louvre. La tradición clásica nos sugiere unos estándares universales y una belleza atemporal, por mucho que pesen la cronología, la contingencia, la especificidad y los contextos locales cuando nos referimos a objetos singulares, a los mármoles y bronce de la antigüedad, pero también a sus reproducciones de yeso. “La arqueología echa por tierra esta falsa unicidad –apunta Settis–. Y lo hace descubriendo y poniendo de manifiesto la seriación de copias a partir de originales, la producción iterativa de originales en los antiguos talleres y la convergencia del artista y el público en la percepción del arte”¹. Revividos como cuerpos arqueológicos fragmentados e inscritos en nuevos marcos de exposición, colección, evaluación y restauración, atestiguan la reproducibilidad de las antigüedades más preciadas (fig. 01).

En la historia de lo que podría denominarse *monumentos de yeso* (las reproducciones a escala real de obras arquitectónicas que empezaron a viajar por todo el mundo, fruto de las nuevas técnicas de moldeado desarrolladas a mediados del s. XIX y que conseguían piezas más voluminosas y ligeras), lo clásico encontró su hueco en un paisaje cada vez más globalizado y definido por la tradición histórica. Las producciones individuales y las colecciones de las que formaron parte (las que aún existían, pero también los restos de las que habían sido víctimas de la destrucción, el olvido y el almacenamiento durante la primera parte del s. XIX) dan fe de la innovación y la variación. En las galerías, los monumentos portátiles eran referidos a un tiempo y un lugar, de modo que presentaban teorías históricas innovadoras que hablaban de cronología, teleología, evolución, comparación, estilo, influencia y tradiciones nacionales.

En la actualidad, asistimos a un creciente interés por la historia y la historicidad de las reproducciones arquitectónicas y a una mayor concienciación acerca de las enormes diferencias entre versiones que tuvieron mucho que ver en la ideación y la canonización de los monumentos *in situ*, pero también es evidente que las reproducciones seriadas forman parte de su percepción, recepción, interpretación y procedencia. Al contemplar las variaciones entre las distintas reproducciones de obras arquitectónicas *ex situ*, nos encontramos ante objetos históricos que cuestionan los conceptos de originalidad, irreproducibilidad, aura y autoría. Aspectos como el valor incalculable del original, el persistente culto a la autenticidad, la obsesión con la materialidad autóctona, la ideología de la honestidad –tan propia del movimiento moderno– y las preconcepciones esencialistas de la especificidad respecto a un contexto son puestas en duda por la pátina histórica de las numerosas piezas moldeadas.

“Ni copias ni originales –afirman Bruno Latour y Adam Lowe cuando indagan de qué manera el aura de una obra podría migrar desde un original corrupto hasta un duplicado intacto–. Imprimir a una pieza el sello de la originalidad requiere una enorme presión que solo un gran número de reproducciones puede proporcionar”². El renovado interés por un medio de comunicación arquitectónica que hasta hace poco se consideraba obsoleto y el estudio de series y producciones concretas demuestran que las reproducciones son artefactos con pleno derecho que reclaman ser incluidos en la historia del arte y de la arquitectura. En las diversas lenguas, los monumentos de yeso del s. XIX recibieron el nombre de *moldeados*, *duplicados*, *modelos*, *reproducciones* y *reconstrucciones*. A estos términos pueden añadirse muchos otros, como *réplicas*, *repeticiones*, *múltiplos* y *variantes*. Toda esta nomenclatura intercambiable se refiere a objetos que documentan, preservan y transmiten obras del pasado, al tiempo que desestabilizan preconcepciones positivistas de la autenticidad, la permanencia y la originalidad. Además, esta tradición y el trabajo de los *formatori*, historiadores de arte, arqueólogos, arquitectos, conservacionistas, comisarios y directores de museos dejan claro que, de manera similar, un buen número de

obras de arte contemporáneas nos invitan a reflexionar sobre facetas de la arquitectura que, por diferentes motivos, quedan fuera del alcance de las obras originales.

CLÁSICOS HISTORIADOS Desde luego, la tradición clásica desempeña un papel importante en la historia de los moldeados arquitectónicos. En Atenas, lord Elgin y su equipo iniciaron la tradición de moldear piezas y fragmentos del Partenón durante el expolio del templo en los primeros años del s. XIX. En el British Museum, las instalaciones del Partenón contaron en todo momento con agrupaciones imaginativas de los mármoles originales y nuevos moldeados, hasta que en los años treinta del s. XX el marchante de arte Joseph Duveen hizo limpiar químicamente el mármol para darle una blancura más clásica y retiró los moldeados en la inauguración de la galería del museo que lleva su nombre³. Diversas reproducciones del templo dórico amueblaron museos, universidades, instituciones públicas y residencias privadas por todo el mundo occidental, en ocasiones con procedencias de lo más dispares.

Poco después de 1890, por ejemplo, los *formatori* florentinos Pietro y Emilio Caproni ofrecían el friso del Partenón desde su propia galería de Boston. Sus catálogos de venta, continuamente actualizados, garantizaban que sus producciones estaban “elaboradas a partir de los originales” e incorporaban la autoría de las obras mientras insistían en su “derecho exclusivo” a fabricar y vender las reproducciones⁴. En Londres, Domenico Brucciani había sido el moldeador oficial de los mármoles de Elgin desde 1857, cuando se transfirieron todos los moldes del British Museum a su propio taller y comenzaron a aparecer en las diferentes ediciones de los catálogos de venta de la empresa⁵. Gracias al prestigio de su colaboración con el British Museum, Brucciani & Co. continuó siendo el lugar de referencia para hacerse con un ejemplar. En Boston, no obstante, los hermanos Caproni recomendaban su propia producción, no solo porque sus losas eran más económicas y fáciles de transportar para el público americano (el coste del friso “empaquetado y entregado en un tren con salida de Boston” era de 575 dólares), sino que también, contra todo pronóstico, porque sus producciones eran mejores que las fabricadas por sus competidores británicos. Los Caproni convencían a sus potenciales clientes con argumentos muy persuasivos: “Por su modo de elaborarlas, sus losas quedan todas torcidas y desiguales, unas son más altas que otras, lo que encarece su colocación casi tanto como el coste inicial de los relieves, y están moldeadas solo con yeso, sin refuerzo trasero, por lo que hay muchísimas posibilidades de que se rompan durante el transporte, mientras que las nuestras cuentan con un armazón de madera, están reforzadas con tela arpillera y son todas de la misma altura”⁶.

Para la inauguración en 1877 del patio de cubierta acristalada de Félix Duban en la parisina École des Beaux-Arts, se enfrentaron a lo largo del patio algunos moldeados a escala real de los ejemplos más canónicos del dórico y el corintio, dejando claro el currículo clásico de la escuela. Aunque la esquina noroeste del Partenón, con sus tres columnas, había sido encargada por la Commission des Monuments Historiques durante una expedición arqueológica en 1844, el templo de Cástor y Pólux del Foro Romano, una visita obligada durante siglos dentro del Grand Tour, era toda una novedad y una apuesta propia. De hecho, la deslumbrante versión francesa del templo romano constituía en sí misma un monumento para los estudiantes, que debían dibujar las ruinas en dos momentos de su historia: en su condición actual y en su presunto estado primigenio. La dimensión imaginativa cobraba una intensidad particular al contemplar un monumento restaurado a escala real; un monumento que era el resultado de la acción conjunta de tres receptores del Premio de Roma, bajo la dirección del máximo responsable de moldes de la escuela, Alexandre de Sacy. Mientras que el renombre de la ruina romana era inseparable de las afamadas tres

columnas, esta reconstrucción parisina creó un nuevo concepto de la ruina, con un entablamento muy estilizado que descansaba en dos capiteles impecables. Ya no transmitía un avejentado remanente de la Antigüedad, sino que el fragmento re-representaba un conjunto ideal e imaginario. Evitando alusiones al deterioro y a la historicidad de la materia, ofrecía un monumento inmaculado, gloriosamente ficticio. Este monumento de yeso, que formaba parte del día a día de los estudiantes, estaba diseñado para mostrar la perfección de la Antigüedad, no el paso del tiempo.

En paralelo, fueron apareciendo en las galerías y en el mercado otras obras clásicas con una fascinante temporalidad. Tras las excavaciones francesas en Kastri (donde se situaba el antiguo Delfos) durante la última década del s. XIX, las piezas desenterradas permanecieron en Grecia debido a la nueva ley sobre la exportación de antigüedades, pero el taller de moldeo del Louvre se las ingenió para traducir los restos del pórtico del Tesoro de los Sifnios en un nuevo monumento de la Grecia antigua que presentó en la sección de arqueología francesa de la Exposición Universal de París de 1900. Hasta la renovación moderna de la escalera Daru en 1934, señaló con orgullo la entrada al Louvre junto a la tantas veces rediseñada *Victoria de Samotracia*, un verdadero original en constante cambio. Enseguida, la última ideación francesa (inicialmente, una copia sin original) viajó por museos de todo el mundo, mostrando los avances de la primera arquitectura griega mediante una construcción que nunca existió en aquel lugar (fig. 02).

Todos estos ejemplos clásicos se enmarcan en una voluntad historicista, cuyo propósito era mostrar la arquitectura en cuanto fenómeno histórico, referido a un tiempo y un lugar.

POSCLÁSICOS

El reto de una tradición clásica de yeso que poco a poco iba abriéndose camino mientras las excavaciones más recientes sacaban nuevas ruinas a la luz puso en el punto de mira los edificios nacionales, y la arquitectura de regiones remotas provocó el cambio y la puesta al día de las galerías occidentales. Un momento decisivo del posclasicismo en este mundo de arquitectura seriada fue la Exposición Universal de París de 1867, en la que Henry Cole, director del South Kensington Museum, consiguió que quince miembros de la realeza europea firmaran un *Acuerdo para la promoción universal de reproducciones de obras de arte en beneficio de los museos de todos los países*⁷. Mediante este acuerdo, los signatarios confirmaban “su voluntad de promover” el intercambio de monumentos nacionales con toda la rapidez que permitieran las técnicas de reproducción para difundir la cultura arquitectónica a una escala sin precedentes.

Muy pronto, un buen número de novedosas obras arquitectónicas de la Antigüedad se pusieron en circulación como parte de un patrimonio mundial. Entre los monumentos nacionales presentados en París estaban las portadas medievales de madera de dos iglesias noruegas recientemente demolidas y los primeros fragmentos moldeados de los templos de Angkor Wat, del s. XII, así como las representaciones de antiguas arquitecturas indias ordenadas por el South Kensington Museum para dar cuenta a los futuros museos de las reproducciones a las que se refería el Acuerdo. De hecho, el primer efecto de esta firma fue el moldeado de los fragmentos las iglesias de madera noruegas. Tras la clausura de la exposición, Cole llevó las portadas a Londres e inmediatamente ordenó su reproducción, que mostró como paradigma de lo que esta técnica del molde podía aportar al legado mundial⁸. También en 1867 se inició una tradición francesa de seis décadas en la que se moldearon y exhibieron los templos de Angkor Wat. Estos trabajos resultaron en lo que Michael Falsler llama *retrotraducciones*, que inciden en los complejos intercambios entre unas reproducciones que en parte eran fruto de la imaginación y los trabajos de restauración llevados a cabo *in situ*. Incorporados con apariencia muy diversa en las exposiciones parisinas, incluidas versiones “atemporales e impolutas”, los templos

camboyanos entraron a formar parte de una temporalización de lo exótico mediante su aparición en galerías occidentales, que elevaron su presencia imperecedera hacia una cronología estructurada en el tiempo⁹.

Las iglesias medievales noruegas, los templos camboyanos y un buen número de monumentos budistas de la India ya habían sido descritos en una obra en dos volúmenes publicada por James Fergusson en 1855, *Illustrated Handbook of Architecture: Being a Concise and Popular Account of the Different Styles of Architecture prevailing in all Ages and Countries*¹⁰ [Manual ilustrado de arquitectura. Breve descripción popular de los diferentes estilos arquitectónicos más habituales en todas las épocas y países]. Su autor era un importante empresario del moldeo que había trabajado como director del reubicado Palacio de Cristal, cuyas diez salas mostraban monumentos de yeso desde Egipto y Asiria hasta la Alhambra y el Renacimiento. En el París de 1867 presentó las estupas de Sanchi y Amravati mediante quinientas fotografías, fragmentos originales y moldeos de yeso para conferir "carácter a la exposición, pero también para dar a los estudiantes la oportunidad de juzgar el mérito de estos ejemplos en sus verdaderas dimensiones"¹¹. Al año siguiente publicó *Tree and Serpent Worship* [La veneración al árbol y la serpiente]. En su cubierta se mostraba una litografía del frontispicio de la profusamente tallada puerta norte de la Gran Estupa de Sanchi, cuya piedra arenisca se trasladó inmediatamente del papel al yeso. El invierno de 1869 Henry Hardy Cole, quien era arquitecto, lugarteniente del británico Cuerpo de Ingenieros Reales y superintendente del Servicio Arqueológico de la India, se embarcó en una misión para contribuir a la visión de su padre, Henry Cole, de un museo de arquitectura virtualmente ilimitado. El informe *in situ* de H. H. Cole sobre el moldeado de la puerta este es una buena muestra de las dimensiones del proyecto. En el moldeo de la puerta intervinieron más de cien personas, y la organización era similar a la que hubiera exigido el traslado físico del edificio en cuanto a planificación, equipo, conocimientos, logística y transporte¹². Sin duda, la llegada a Londres en 1870 de este "duplicado de yeso" de una antigua puerta india de diez metros de altura y su posterior reproducción para otros museos europeos amplió el canon tanto en el tiempo como en el espacio (fig. 03). El viaje a otras tierras de este objeto alteró la percepción de la estupa budista en Europa, mientras que "el monumento *in situ* experimentaba una constante refracción debido a su portabilidad y reproducibilidad", en palabras de Tapati Guha-Thakurta¹³. Esta expansión geográfica provocó la aceptación generalizada de una historia y unas genealogías de objetos no occidentales. En las galerías europeas, el templo se incorporó a la historia antigua de Occidente, como se desprende de una entrada de catálogo de 1874: "La Gran Estupa budista de Sanchi es un fantástico indicador de la mejor arquitectura india en el periodo del inicio de la era cristiana"¹⁴.

Los nuevos e impresionantes moldeos que siguieron apareciendo expandieron el canon en paralelo a un marco temporal evolutivo. Aunque Richard Ford había resaltado el "impenetrable oscurantismo" de Galicia en su superventas de 1845 *Handbook for Travellers in Spain* [Manual para viajeros por España], la impresión del superintendente de colecciones de arte del South Kensington Museum, John Charles Robinson, fue muy distinta a su llegada a Santiago de Compostela dos décadas después. Al contemplar en primera persona los tres arcos del s. XII del Pórtico de la Gloria, admitió encontrarse frente a "una obra maestra de todos los tiempos", anhelandolo que fuera "reproducida mediante moldeo, fotografiada y delineada a mano"¹⁵. El otoño siguiente, Domenico Brucciani junto al fotógrafo del museo, Thurston Thompson, viajaron a España con instrucciones precisas sobre qué moldear y fotografiar. De vuelta en Londres, la fachada oeste de la catedral española ocupó toda la anchura de uno de los dos patios del South Kensington Museum, mientras que el gran esfuerzo documental y de comisariado insuflaban un renovado "interés nacional e internacional por la catedral

de Santiago de Compostela, como monumento y como destino de peregrinaje"¹⁶.

Al compás de un interés recurrente, los monumentos fueron encontrando su lugar en el tiempo y en la historia gracias a convertirse en piezas de exposición. Testimonios de una contemporaneidad sincronizadora que favorecía la percepción simultánea de monumentos de cualquier tiempo y lugar, los monumentos de yeso mostraban un canon relacional y relativizado exento de estándares universales y de percepciones históricas absolutas. Los monumentos eran seleccionados, jerarquizados y expuestos de acuerdo con teorías evolutivas, y encajaban bien en la historia de la humanidad. En cierto modo, las galerías de moldeos eran las enciclopedias tridimensionales y a escala real de una emergente historia universal de monumentos nacionales que podían experimentarse simultáneamente desde un punto de vista espacial y sinóptico, como en un museo sin cerramientos¹⁷.

NUEVOS ORIGINALES

Los monumentos de yeso se presentaron siempre como una alternativa al Grand Tour. En 1812, mientras creaba su museo de la casa en Londres, John Soane fantaseaba con lo que la posteridad tendría reservado para su paraíso de yeso en Lincoln's Inn

Fields: "Es difícil determinar con qué propósito se ha recolectado un grupo tan extraño y heterogéneo de obras antiguas o, mejor dicho, de copias [moldeados] de obras antiguas, pues muchas de ellas no son de piedra ni mármol. Algunas veces han sugerido que podría servir de impulso al conocimiento arquitectónico, al permitir que los jóvenes estudiantes de este noble y provechoso arte que no disponen de medios para visitar Grecia e Italia se hagan una idea más precisa de las obras antiguas"¹⁸. En la década de 1880, el recién inaugurado Museo Metropolitano de Arte en Nueva York aspiraba a conseguir el abanico de obras arquitectónicas más amplio del mundo en cuanto a tiempo y espacio, y sobrepasar a las principales colecciones europeas, como la del Palacio de Cristal de Sydenham, la del South Kensington Museum y las de dos colecciones parisinas: la de la École des Beaux-Arts y la del Museo de Escultura Comparada. El objetivo era hacer que "los académicos europeos vengan a Nueva York igual que van ahora a Roma, a Atenas o a cualquiera de los grandes centros de estudio del arte"¹⁹.

Sin embargo, los monumentos de yeso consiguieron algo más, y muy diferente, que presentar a su público los monumentos del mundo sin moverse de casa. Permitieron profundizar en ciertos detalles que, por diversas razones, eran inaccesibles en los originales. En ningún lugar se refleja mejor la *raison d'être* de la cultura del moldeo del s. XIX que en el libro de Marcel Proust titulado *En busca del tiempo perdido* (1913-1927). Su protagonista, el joven Marcel, visita el Museo del Trocadero en París y se detiene a admirar la portada de yeso de una iglesia medieval de la ficticia villa normanda de Balbec. El museo, por el contrario, es de todo menos ficticio: se trata del Museo de Escultura Comparada, concebido por Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc en los años cuarenta del s. XIX, abierto al público en el Palacio del Trocadero en 1882 y el más ambicioso intento de concretar en yeso una tradición nacional sólida de desarrollo estilístico propio. Tras una osada reinterpretación de la teoría de Winckelmann sobre cómo el arte griego evolucionó desde la infancia y la adolescencia hacia una madura perfección antes de su declive, esta se viene abajo al aplicar el mismo proceso a la tradición francesa. Los comisarios no ven ninguna razón para distinguir entre la obra original y su reproducción: un moldeado tiene "el mismo valor científico que el original, y por tanto merece ser examinado con el mismo interés"²⁰.

En el marco de la novela, Marcel visita en varias ocasiones el novedoso museo en la cima de Trocadero durante la década de 1890 y cae rendido ante la portada de Balbec²¹. Sin embargo, cuando finalmente va a visitarla se da cuenta de inmediato que

el original no está a la altura de la copia. No solo la iglesia pierde monumentalidad a causa del entorno, de elementos prosaicos como una plaza, un café, una sala de billar, una oficina bancaria, una estación de autobuses, farolas y tranvías; Marcel se desilusiona al descubrir que la iglesia se encuentra en la zona interior del municipio, y no próxima a la playa, donde imaginaba que “recibía en su base el salpicar de las alborotadas olas”, integrada en la topografía normanda y construida con piedra extraída de “acantilados que azotaban las olas”. Esperaba que la propia iglesia, que “¡las estatuas de verdad!” fueran más imponentes que su versión parisina de yeso, pero resulta que lo son “mucho menos”. Reducido a “su propia apariencia de piedra”, el original es víctima del tiempo y la realidad, atrapado en lo que Proust definiría brillantemente como “la tiranía de lo Particular”²². Sin duda alguna, la receptividad de Proust ante la reproducción y el convencimiento de que la singularidad irreducible del monumento no reside en su autenticidad material habría sido del agrado de los arquitectos, restauradores, artistas, modeladores, directores, comisarios, archivistas y fotógrafos involucrados en lo que llegó a ser una de las más influyentes colecciones de monumentos de yeso. Para promocionar sus ventajas, el Trocadero se valió de la racionalidad para defender que una buena reproducción tenía más valor que un original en mal estado. La reproducción podía revelar aspectos de una obra que eran inapreciables en la realidad fragmentada del mundo exterior, y el reensamblaje de fragmentos arquitectónicos que perseguía el realismo en la experimentación de los detalles era imposible *in situ*. De hecho, el museo afirmaba con orgullo que un moldeado perfecto no solo era “más exacto que el original”, sino que la perfección del yeso estaba más próxima al estado inicial del monumento, y en ese sentido era más fiel al original que el propio original²³.

La filosofía del museo de Proust también apunta hacia prácticas artísticas contemporáneas que en gran medida coinciden con la obra de los *formatori* del s. XIX en ciertos aspectos críticos, como la escala, la idealidad, la realidad, la historicidad, la materialidad, la pátina y la superficie.

Una obra clave en la producción de Factum Arte que ha atraído la atención de todo el mundo hacia nuevos paradigmas respecto a la originalidad y la copia es el duplicado de la obra de Paolo Veronese titulada *Las bodas de Caná*, recreada en 2009 en su escenario original. Andrea Palladio encargó la pintura en 1553 para el refectorio del monasterio de San Giorgio, en Venecia. En 1797, la pintura, de casi setenta metros cuadrados, fue cortada en seis para que Napoleón la llevara al Louvre, donde fue sometida a varios procesos de restauración. Ante la delicada situación de la pintura original, el duplicado plantea problemáticas cuestiones acerca del concepto de originalidad. Con una topografía superficial de escala microscópica que documenta la acción del tiempo, y presentado en el emplazamiento arquitectónico para el que fue concebido (sin vidrio ni marco dorado, a la altura correcta e iluminado por el cálido reflejo de la laguna), el nuevo Veronese veneciano no solo nos ofrece un conocimiento más profundo de la pintura original, sino que ha alterado para siempre la percepción de su ligeramente torturado *alter ego* parisino (fig. 04). Al ubicar el duplicado en una situación inalcanzable para el propio original, se evidencia que las copias se resisten a ser separadas de las obras que evocan: réplicas, reinventiones, restituciones, restauraciones y duplicados son parte de la vida de los objetos más preciados.

La plantilla de artistas, conservadores, arqueólogos, historiadores del arte y técnicos de la Fundación Factum digitaliza, crea, recrea y replica espacios, superficies y objetos de maneras que tienden a poner patas arriba las habituales preconcepciones del orden cronológico. El hecho de que duplicados de esta entidad sean capaces de trastocar el tiempo y la temporalidad de los objetos quedó perfectamente claro en las producciones de Piranesi que elaboró Factum en 2010, donde presentaban una serie de originales todavía inexistentes²⁴ (fig. 05). La transformación de unos bocetos

bidimensionales de mediados del s. XVIII en objetos físicos de asombrosa contemporaneidad, distanciados por un lapso de doscientos cincuenta años, generó unos entramados de relaciones imprevistas y completamente nuevas que señalan un momento decisivo respecto a la valoración estética y moral de los duplicados de alta calidad.

También otras técnicas de moldeo nos permiten contemplar objetos muy conocidos con otros ojos, como las piezas de látex que reproducen el interior de la mitad superior de la Columna de Trajano, colgada desde el techo en 2015 junto a la propia columna en el Museo de Victoria y Alberto. En lugar de mostrar el friso espiral de la cara externa de este monumento de guerra romano, la inconsistencia del látex deja a la vista una buena cantidad de polvo y suciedad, perfectamente preservados desde los años sesenta del s. XIX, cuando fue construido el monumento de yeso, apelmazados en el relieve de su núcleo cilíndrico de ladrillo. Redescrito como una pieza de ingeniería victoriana, este moldeo de otro moldeo representa una nueva odisea en cuanto a la materialidad. En una pieza anterior de la serie *The Ethics of Dust* [La ética del polvo], el arquitecto conservacionista Otero-Pailos retiró una película de ese mismo tipo de látex (que los conservacionistas emplean para limpiar los monumentos afectados por la polución) de un muro exterior del Palacio Ducal, y la instaló en el Arsenal durante la Bienal de Arte de 2009 (fig. 06). Este moldeo de látex preservó y reveló aquello que suele retirarse, el aura de esa pátina que habitualmente se considera un residuo. Desde el punto de vista atmosférico, esos velos de látex translúcido documentan el polvo y la suciedad, un cambio radical en nuestra concienciación acerca de la fragilidad y desprotección de los objetos, mientras presenta la polución casi como un *objet trouvé*.

La escultora Rachel Whiteread se ha enfrentado cara a cara con la cultura del moldeo del s. XIX. En 2003, su *Untitled (Room 101)*, de terso yeso blanco, fue instalada en el Patio Este del Museo de Victoria y Alberto, colocando una oficina de la BBC demolida ese mismo año (e inmortalizada en la novela de George Orwell *1984*) entre piezas como la enorme entrada central de la basílica de San Petronio, moldeada en Bolonia en la década de 1880, y la reproducción mediante galvanoplastia de la Puerta del Paraíso, de Ghiberti, del Baptisterio de Florencia. En 2003, *Untitled (Domestic)* (una escalera de evacuación) apreció en el Carnegie Museum of Pittsburgh. El Salón de la Escultura, una galería de estilo Beaux-Arts diseñada como una versión invertida de la celda del Partenón, configuraba una distorsión espacial en la que destacaban singularmente las propias inversiones espaciales de Whiteread.

De la misma autora y emparentada con su revolucionaria *Ghost* (1990), que rematerializa una habitación de una vivienda adosada ya demolida de la época victoriana y situada al norte de Londres, es una obra menos conocida que puede admirarse en un lago al norte de Oslo. *Gran Boat House* (2010) es también el positivo de un negativo. En este caso, el molde que dio forma al hormigonado fue uno de los sencillos cobertizos para embarcaciones que, ya antiguos, esperan en fila su demolición. El sensual objeto de hormigón reproduce una cubierta ondulada, una construcción de madera y unos muros empanelados, cuya pátina y desgaste, así como el moho fresco que crece bajo la cornisa, amarran este nuevo original a un entorno concreto y acusan el paso del tiempo.

Mientras que los monumentos de yeso trataron de representar fragmentos de edificios originales con tanta fidelidad como fuera posible, con su forma en positivo, las construcciones fantasma de Whiteread exponen la forma positiva de un espacio negativo. Producen un diferente tipo de eco de la “cosa real” y ponen de manifiesto la cualidad espectral y perdurable de edificios vernáculos y olvidados. También podría decirse que estos moldeos contemporáneos, ya sean de yeso o de hormigón, plantean nuevas cuestiones acerca de la ausencia y de la presencia, la destrucción y la producción. Al igual que los monumentos de yeso, el nivel de representatividad de los moldeados arquitectónicos de Whiteread es complejo y extraordinariamente fértil (fig. 07).

NUEVOS ORIGINALES

Al describir cómo se coleccionan y consumen las obras artísticas y arquitectónicas, desvinculadas y desvinculables, discretas y desarraigadas, Alina Payne observa que “a medida que las tendencias ajenas a la abstracción teórica han ido desplazando

las placas tectónicas de la investigación hacia la materialidad, también su corporeización en ‘cosas’ ha despertado un mayor interés”²⁵. Estas últimas décadas han sido testigo del retorno a un pasado que se valora desde un punto de vista físico. La voluntad de reevaluar espacios y objetos, y el reencuentro con objetos que abarcan desde los documentos a los monumentos, se basa claramente en algo más que en un juego con el pasado en cuanto repositorio de formas. En la actualidad, el ambiente intelectual no se identifica ni con el “wie es eigentlich gewesen ist” [como realmente fue] del positivismo decimonónico ni con las fantasías ilustradas de los estados primigenios. Es, más bien, el desinterés por los orígenes y los estados prístinos lo que caracteriza una vuelta a los artefactos históricos a través de los medios de comunicación, al tiempo que enfatiza tanto la historia como la historicidad de los objetos.

En lugar de la nostalgia, de las ideas de permanencia, los orígenes y la autenticidad, asistimos a una preocupación por cómo se comportan los artefactos, cómo cambian, se mueven, operan y fluctúan, cómo circulan en el tiempo y en el espacio. La distorsión de las temporalidades y los inesperados retornos forman parte de la indisciplinada y, en ocasiones, traumática existencia de los objetos. Los monumentos de yeso evocan la historicidad tanto de lo viejo como de lo nuevo, y muestran cómo las reproducciones llevan consigo un distanciamiento de sus fuentes que resulta irremediablemente productivo y liberador. Ante una imagen, por antigua que sea, “el presente nunca deja de reformularse”, como sostiene Georges Didi-Huberman. Pero igualmente es probable que ante una imagen, por muy reciente que sea, “el pasado nunca deje de reformularse”²⁶. En presencia de estas imágenes-objeto tan performativas y productivas, también podríamos “reconocer humildemente” que “somos el eslabón más débil, el elemento transitorio, y que ante nosotros se encuentra el elemento del futuro, el elemento de la permanencia. La imagen suele tener más memoria y más futuro que el individuo que la contempla”²⁷.

La costumbre de replicar el arte y la arquitectura corrobora una profunda definición hermenéutica de la tradición como proceso de reinención continua. Al explorar hasta qué punto la transmisión de monumentos y documentos depende de la reactualización de su interpretación, Hans-Georg Gadamer, en la obra más determinante de todo el s. xx sobre la interpretación, sostenía que “las ideas se forman en la tradición”, algo que formaliza significados relativos en una historia concebida como un conjunto fluctuante²⁸. Considerados como verdaderos documentos tridimensionales que ilustran la vida al tiempo que dan forma al más allá del arte y de la arquitectura, los monumentos de yeso se aferran a la tradición textual anterior al nacimiento del autor, la invención de la originalidad y la obsesión moderna por la permanencia y la unicidad. Los clásicos repetibles, versátiles y adaptables de Salvatore Settis transcurren en paralelo a una tradición cuyos documentos fueron transcritos y comentados ininterrumpidamente²⁹. A principios del s. xvi, Erasmo definió este *ethos* como “entre amigos todo es común”, apuntando hacia un mundo donde la repetición y la invención formaban parte de algo compartido cuya titularidad era colectiva³⁰.

Mari Lending

Profesora de Teoría e Historia de la Arquitectura en la Escuela de Arquitectura y Diseño de Oslo. Entre sus libros más recientes están *Plaster Monuments. Architecture and the Power of Reproduction* (Princeton University Press, 2017) y *Sverre Fehn, Nordic Pavilion, Venice. Voices from the Archives*, con Erik Langdalen (Lars Müller/ Pax, 2021). Es directora del proyecto internacional de investigación *Provenance Projected: Architecture past and future in the era of circularity*.

E-mail: Mari.Lending@aho.no

ORCID iD: 0000-0001-6755-7266

Notas

01. SETTIS, Salvatore, "Supremely Original. Classical Art as Serial, Iterative, Portable", en SETTIS, Salvatore, (ed.), *Serial/Portable Classic: The Greek Canon and Its Mutations*, Progetto Prada Arte, Milán, 2015, p. 68.

02. LATOUR, Bruno, y LOWE, Adam, "The Migration of the Aura, or How to Explore the Original through Its Facsimiles", en BARTSCHERER, Thomas, y COOVER, Roderick, (eds.), *Switching Codes: Thinking through Digital Technology in the Humanities and the Arts*, University of Chicago Press, Chicago, 2011, p. 278.

03. Para más información sobre este desafortunado acontecimiento en la historia de la conservación, véase ST. CLAIR, William, *Lord Elgin and the Marbles. The Controversial History of the Parthenon Marbles*, Oxford University Press, Oxford, 1998; especialmente el apéndice 2, "The Damage to the Elgin Marbles: Extract from Official Documents (hitherto withheld from the public)".

04. *Supplement for 1914 to Catalogue of Caproni Casts: Reproductions from Antique, Medieval and Modern Sculpture*, Boston, 1914, p. 2.

05. JENKINS, Ian, "Acquisition and Supply of Casts from the Parthenon Sculptures from the British Museum, 1835-1939" en *Annual of the British School at Athens*, 1990.

06. Carta de Pietro Caproni al director John Beatty, 4 de diciembre de 1905. Archivo del Pabellón de Arquitectura, colección de la biblioteca del Heinz Architectural Center, Carnegie Museums of Pittsburgh.

07. Para conmemorar el 150 aniversario del Acuerdo de Cole, el Museo de Victoria y Alberto y otros veinticuatro museos de todo el mundo ratificaron el documento en la era de la reproducción digital. CORMIER, Brendan, (ed.), *Copy Culture. Sharing in the Age of Digital Reproduction*, Victoria and Albert Museum, Londres, 2018.

08. LENDING, Mari, "Preserved in Plaster", *ibid.*

09. FALSER, Michael, *Angkor Wat. A Transcultural History of Heritage. Angkor in France. From Plaster Casts to Exhibition*

Pavilions/Angkor in Cambodia. From Jungle Find to Global Icon, vol. 1-2, De Gruyter, Berlin, 2019. FALSER, Michael, "Krishna and the Plaster Cast: Translating the Cambodian Temple of Angkor Wat in the French Colonial Period", en *Transcultural Studies*, núm. 2, 2011, p. 4.

10. Entre los dos volúmenes sumaban casi mil páginas y ochocientas ilustraciones. El ámbito de estudio se extendió todavía más cuando, a partir de 1865, apareció la obra en cuatro volúmenes de Fergusson titulada *A History of Architecture in all Countries from the earliest Time to the Present Day* (John Murray, Londres), que incidía en el interés de los templos cambodianos, las portadas noruegas y los monumentos indios.

11. FERGUSSON, James, *Tree and Serpent Worship: or Illustrations of Mythology and Art in India in the first and forth Centuries after Christ. From the Sculptures of the Buddhist Topes at Sanchi and Amravati*, India Museum, Londres, 1868, p. iii.

12. Para saber más acerca de los cinco meses de formación sobre moldeo que Cole Jr. pasó en Londres antes de la expedición, véase SINGH, Kavita, "Sanchi, in and out of the museum", en *Sculpture Journal*, vol. 28.3, 2019.

13. GUHA-THAKURTA, Tapati, "The Production and Reproduction of a Monument: The Many Lives of the Sanchi Stupa", en *South-Asian Studies* 29, núm. 1, 2013, pp. 1516.

14. COLE, H. H., *Catalogue of the Objects of Indian Art exhibited in the South Kensington Museum*, George E. Eyre and William Spottiswoode, Londres, 1874, pp. 13-14.

15. Cita de John Charles Robinson en BAKER, Malcolm, "The Reproductive Continuum", en FREDRIKSEN, Rune, y MARCHAND, Eckart, (eds.), *Plaster Casts, Plaster Casts. Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, De Gruyter, Berlin, 2010, p. 497.

16. GRANT, Lindy, y WALKER, Rose, "Accidental Pilgrims: 19th-Century British Travellers and Photographers in Santiago de Compostela", en *British Art Journal* 1, núm. 2 (primavera 2000), p. 10.

17. LENDING, Mari, "Promenade among Words and Things: The Gallery as Catalogue, the Catalogue as Gallery", en *Architectural Histories*, 3 (1), 2015, art. 20.

18. SOANE, John, "Crude Hints towards a History of My House in L[incoln's] [nn] Fields", en DOREY, Helen, (ed.), *Visions of Ruin: Architectural Fantasies and Designs for Garden Follies*, Sir John Soane's Museum, Londres, 1999, p. 69.

19. ROBINSON, Edward, "Report of Mr. Edward Robinson", 13 de noviembre de 1891, en *Special Committee to Enlarge Collection of Casts*, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1892, p. 9.

20. COURAJOD, Louis, y MARCOU, P.-Frantz, *Musée de sculpture comparée (mou-lages). Palais de Trocadéro. Catalogue raisonné publié sous les auspices de la commission des Monuments historiques. XI^e et XV^e siècles*, Imprimerie Nationale, París, 1892, III.

21. PROUST, Marcel, *The Way by Swann's*, vol. 1 de *In Search of Lost Time*, Penguin, Londres, 2002, p. 388. Traducido por Pedro Salinas como *Por el camino de Swann* en *En busca del tiempo perdido*, Alianza, Madrid, 2019, p. 341.

22. PROUST, Marcel, *In the Shadow of Young Girls in Flower*, vol. 2 de *In Search of Lost Time*, Penguin, Londres, 2005, pp. 237-239. Traducido por Pedro Salinas como *A la sombra de las muchachas en flor* en *En busca del tiempo perdido*, vol. 1, Alianza, Madrid, 2019, pp. 580-581.

23. ENLART, Camille, *Le Musée de sculpture comparée au Palais du Trocadéro*, Librairie Renouard, París, 1911, p. 3.

24. La exposición "Le Arti di Piranesi: Architetto, incisore, antiquario, vedutista, designer", fue inaugurada en la Fundación Giorgio Cini de Venecia en otoño de 2010. Desde entonces, no ha dejado de itinerar.

25. PAYNE, Alina, *From Ornament to Object: Genealogies of Architectural Modernism*, Yale University Press, New Haven, 2012, p. 11.

26. DIDI-HUBERMAN, Georges, "Before the Image, before Time: The Sovereignty of

Anachronism", en FARAGO, Claire, y ZWIJENBERG, Robert, (eds.), *Compelling Visuality: The Work of Art in and out of History*, University of Minnesota Press, Mineápolis, 2003, p. 33.

27. *ibid.*

28. GADAMER, Hans-Georg, *Truth and Method*, 1960, traducido al inglés por Joel Weinheimer y Donald G. Marshall, Sheed & Ward, Londres, 1989, p. xxxv.

29. Argumentado con más profundidad en LENDING, Mari, "Reciting the Tomb of Tutankhamun", en *Perspecta* 49, 2016.

30. Véase EDEN, Kathy, *Friends Hold All Things in Common: Tradition, Intellectual Property, and the Adages of Erasmus*, Yale University Press, New Haven (Connecticut), 2001.

Imágenes

01. Un monumento antiguo de nueva factura en construcción en el patio de vidrio de la École de Beaux-Arts en París en la década de 1870, materializando una investigación arqueológica y una gloriosa ficción de la ruina del templo de Cástor y Póllux del *Forum Romanum*. "La Cour vitrée: installation des colonnes monumentales après 1870." École des Beaux-Arts, París.

02. El pórtico del Tesoro de los Sifnios en Delfos en yeso, estrenado en París en 1900, producido por el taller de maquetas del Louvre. Hasta 1934 marcó la icónica entrada al museo junto a la Victoria de Samotracia. Museo del Louvre, París, c. 1901. Musée du Louvre, département des antiquités grecques, étrusques et romaines.

03. Tras el facsímil de yeso de diez metros de altura de la portada en Sanchi Tope instalada en los patios de arquitectura del South Kensington Museum, se produjeron varias copias para museos de toda Europa. Tomado de Henry Rousseau, *Catalogue sommaire des Moulages, illustré de nombreuses planches en simili-gravure*, 2e édition (Brussels: Musées royaux du Cinquantenaire, 1926), 98.

04. Pórtico de la Gloria en South Kensington Museum. Isabel Agnes Cowper, yeso del Pórtico de la Gloria; Arquivolta del portico central, Catedral de Santiago de Compostela (España). Copia de albúmina, 1868. Cortesía del Victoria & Albert Museum, London.

05. Una copia de la cariátide del Erecteion comprada al British Museum en exhibición en la galería del siglo XII en el Museo de escultura comparada, adyacente al ángel de la sonrisa de la Catedral de Reims. Tomada de Paul Frantz Julien Marcou, *Album du Musée de sculpture comparée*, vol. 2 (Paris, 1897).

06. Facsímil de *Las bodas de Caná*, creado por Factum Arte en 2007 e instalado en su localización original en el refectorio de San Giorgio Maggiore en Venecia. Cortesía de Factum Arte.

07. Repisa de chimenea diseñada por Giovanni Battista Piranesi y publicada en *Diverse Maniere d'adornare i cammini*

(1769), materializada por primera vez como un objeto por Factum Arte. Después de la inauguración en la Fondazione Giorgio Cini en Venecia en 2010, se mostró en *Diverse Maniere: Piranesi, Fantasy and Excess* en el Sir John Soane's Museum en 2014. Fotografía de Alicia Guirao del Fresno, cortesía de Factum Arte.

08. *The Ethics of Dust: Palacio Ducal* en El Arsenal durante la Bienal de Arte de Venecia de 2009, con el modelo de látex preservando las capas microscópicas históricas en la tradición de la formación del siglo XIX y su producción de monumentos de yeso. Colección Thyssen-Bornemisza Art Contemporary Foundation T-BA21.

09. En 2007, la pieza de Rachel Whiteread, *Untitled (Domestic)* se exhibió en la Sala de escultura del Carnegie Museum, Pittsburgh. El friso invertido del Partenón bajo el lucernario fue producido por Pietro y Emilio Caproni, desde la pieza de la Caproni Gallery, Boston. Rachel Whiteread, *Untitled (Domestic)*. Yeso con varias armaduras 2002. Hall of Sculpture, 2007-08. Carnegie Museum, Pittsburgh.

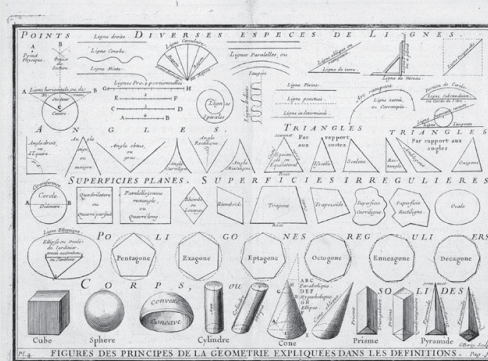
10. La patina de *The Gran Boat House* (2010) de Rachel Whiteread en el lago norte de Oslo, documenta en hormigón la erosión de la estructura de madera perdida y su tejado de plomo. Fotografía de Iphone, Mari Lending.

02

El abecedario de la arquitectura. Originalidad y alfabetización en la teoría de perfiles Maarten Delbeke

En 1691, Augustin-Charles D'Aviler publicó su *Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole* [Curso de arquitectura que incluye los órdenes de Vignola]. Se trata, claramente, de una de las múltiples ediciones extendidas de las *Reglas de los cinco órdenes de arquitectura* (1562), de Vignola, aparecidas en el transcurso de los siglos XVI y XVII, aunque este *Cours de D'Aviler* es, de hecho, un compendio extenso y no siempre sistemático de diseño y construcción que cubre un amplio abanico de temas, desde el diseño de cerrajería a la distribución de una espléndida residencia. Aun así, el *Cours* comienza con una breve biografía de Vignola y dedica su primera parte a los cinco órdenes estudiados por el arquitecto italiano. Pero antes de adentrarse en las proporciones del orden toscano, el primero y más sencillo de los cinco, D'Aviler trata un asunto muy distinto: la molduración. A lo largo de tres apartados, desarrolla una sucinta teoría del diseño sobre este tema: "las molduras y cómo perfilarlas correctamente", "los ornamentos de las molduras" y "sobre la elección de los perfiles"¹.

Una mirada más detenida a estos apartados muestra cómo afronta el autor las preocupaciones y desasosiegos relacionados con los dos actos creativos básicos del clasicismo: la imitación y la invención. La moldura es un elemento arquitectónico que permite a D'Aviler explorar la tensión entre ambos actos creativos, gracias a su intrincada composición y a su capacidad para articular la superficie de un edificio. Y lo hace en las páginas de un tratado impreso, donde formula las cuestiones de la imitación y la invención en términos de alfabetización y réplica. D'Aviler construye con palabras e imágenes un vocabulario que posibilita la reproducción de los principios que nos propone. El tratado constituye un medio para que tales principios puedan enseñarse y replicarse, una consecuencia más que evidente dada la considerable repercusión que ha tenido su teoría de la molduración a lo largo del tiempo.



1. ALFABETIZACIÓN

Las primeras líneas del apartado sobre "las molduras y cómo perfilarlas correctamente" son muy conocidas, ya que proponen una