

EL PATRIMONIO ESCULTÓRICO DE LA CIUDAD DE LA PLATA

Luis Ferreyra Ortiz



facultad de
bellas artes



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA



EL PATRIMONIO ESCULTÓRICO DE LA CIUDAD DE LA PLATA

Luis Ferreyra Ortiz



facultad de
bellas artes



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA



Ferreyra Ortiz, Luis Manuel

El patrimonio escultórico de la ciudad de La Plata / Luis Manuel Ferreyra Ortiz; coordinación general de Florencia Mendoza; fotografías de Luis Manuel Ferreyra Ortiz. – 1a ed. – La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Bellas Artes, 2018.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-34-1706-5

1. Patrimonio Artístico. I. Mendoza, Florencia, coord. II. Ferreyra Ortiz, Luis, fot. III. Título. CDD 363.69

Edición: Florencia Mendoza

Diseño y diagramación: Valeria Lagunas

El patrimonio escultórico de la ciudad de La Plata
es propiedad de la Facultad de Bellas Artes
de la Universidad Nacional de La Plata.

No se permite la reproducción total o parcial, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.

Con el apoyo del Ministerio de Cultura de la Nación



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Presidente

Dr. Fernando Alfredo Tauber

Vicepresidente Área Institucional

Dr. Marcos Actis

Vicepresidente Área Académica

Lic. Martín López Armengol

Secretaria de Arte y Cultura

Prof. Mariel Ciafardo

**facultad de
bellas artes**



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Decano

Dr. Daniel Belinche

Vicedecano

DCV Juan Pablo Fernández

Secretario de Decanato

Lic. Emiliano Seminará

Secretaria de Extensión

Prof. María Victoria Mc Coubrey

Secretaria de Asuntos Académicos

Prof. Graciana Pérez Lus

Secretario de Producción y Comunicación

Prof. Martín Barrios

**Secretario de Planificación,
Infraestructura y Finanzas**

Lic. Carlos Merdek

Secretario de Relaciones Institucionales

Prof. Juan Mansilla

Secretaria de Ciencia y Técnica

Lic. Silvia García

Secretario de Arte y Cultura

Lic. Carlos Coppa

Secretario de Posgrado

Prof. Santiago Romé

Secretario de Asuntos Estudiantiles

Prof. Agustina Reynoso

Secretaria de Programas Externos

Lic. Sabrina Soler

Este trabajo es el fruto del aprendizaje y de experiencias vividas a partir de la creación del Centro de Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural (CECORE), perteneciente a la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), y que fue integrado por Martín Barrios, Liliana Conles, Daniel Sánchez, Sergio Colón, Marcelo Gardinetti, Eduardo Migo, Franco Palazzo, Silvina Spinardi, Virginia Brezniw, Luisina Anderson, Raphael Vargas, Facundo Cardozo, entre otros.

Agradecimientos

Es una tarea compleja y ardua, sino inabarcable, poder expresar en unas pocas líneas mis más sinceros agradecimientos a aquellas personas e instituciones que contribuyeron, de una u otra manera, en la realización de este libro. Sin embargo, es una empresa que, según entiendo, resulta perentoria e ineludible.

Este trabajo forma parte del Programa de Tesis Colectivas Interdisciplinarias de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). En este sentido, mi tesis de grado denominada «Inventario, catálogo y estudio diagnóstico del patrimonio escultórico urbano de la ciudad de La Plata (1882-2016)», aprobada en 2016, se encuentra acompañada de un film documental intitulado Figuras de lo Invisible, realizado por Franco Palazzo, amigo con quien emprendimos esta aventura interdisciplinaria. Mi primer reconocimiento va dirigido a él.

Quiero manifestar mi total agradecimiento a la FBA, que me ha brindado herramientas y recursos indispensables para mi formación profesional, defendiendo el valor de la educación pública, gratuita y laica para una sociedad democrática e inclusiva. A Liliana Conles, mi directora de tesis, le quiero reconocer su motivación, sus aportes y sus contribuciones, no solo desde el punto de vista profesional, sino, sobre todo, desde lo humano y lo experiencial.

Agradezco a Nahia Vidaurreta, por el diseño realizado para el fichaje, por su paciencia inagotable y por el carácter profesional con el que asumió este proyecto.

Todo trabajo de tesis es el resultado de ideas y de trabajos previos. Quisiera reconocer, en este sentido, a todos los autores y las instituciones que figuran en la bibliografía de este libro, pues constituyen un marco de referencias y de influencias en mis formas de pensar y en mis modos de hacer.

Además, quisiera agradecer al Ministerio de Cultura de la Nación, que a través de la convocatoria de Investiga Cultura promueve la circulación y la divulgación de estudios vinculados al patrimonio cultural.

Toda mi gratitud a la editorial Papel Cosido de la FBA y especialmente a Florencia Mendoza. Más allá de la intachable labor de edición de este libro subrayo y agradezco la infinita calidez humana.

Por último, pero no menos importante, agradezco profundamente a mi familia. Le dedico estas últimas palabras a María Julia Capra: mi sostén en lo cotidiano. Y a mis padres, hermanas y amigos que siempre han arrojado luz en momentos de oscuridad.

Índice

Introducción	11
Patrimonio escultórico de la ciudad de La Plata	17
Conceptualización histórica	19
Tipos de valores	30
Espacio público	35
Introspecciones	39
Fase previa: exploración	43
Fase intermedia: trabajo de campo	43
Fase final: análisis de la base de datos	64
Patrimonio y canales de la memoria	73
Bibliografía	79
Anexo	85
Fichas de catalogación	87
<i>Figuras de lo invisible</i> , de Franco Palazzo	87

Introducción

El patrimonio escultórico urbano de la ciudad de La Plata se encuentra signado por la diversidad: algunas obras se heredaron de la etapa fundacional, otras se fueron incorporando en sucesivas capas históricas y otras tantas se implantaron y se inauguraron en nuestra contemporaneidad.

Ciertos autores han encauzado sus esfuerzos en identificar dichas obras y en dilucidar problemáticas. Con motivo de homenajear a la ciudad de La Plata en el año de su centenario, Angel Osvaldo Nessi daba cuenta, en 1982, en su *Diccionario Temático de las Artes en La Plata*, de las esculturas más emblemáticas, proporcionando breves aspectos biográficos de los artistas y un resumido análisis formal e histórico de las obras. En el mismo año, Sara Canestri de Alvarez Gelves, en un texto titulado «Mi ciudad y sus esculturas», describía monumentos y esculturas ubicadas en el Paseo del Bosque, en plazas y en parques, incorporando algunas imágenes fotográficas.

Con posterioridad, Enrique González de Nava (2002) analizó, principalmente, la compleja relación entre las obras escultóricas y el entorno en que se emplazan. Del estudio de caso de *Creugas y Damoxenos*, conjunto escultórico ubicado en Plaza San Martín, hipotetizó diversos factores que tienden a su deterioro y degradación. Además, definió el concepto de *erosión humana*, como la agresión conciente (el grafiti), la destrucción parcial o total, el robo, etcétera, que manifiestan las tensiones y los conflictos de la historia social de la ciudad. El mismo autor se refirió a la capacidad que tuvo la ciudad de integrar, a lo largo de su historia, sucesivas generaciones de esculturas en sus espacios públicos y de introducir la escultura contemporánea, pero contemplando el patrimonio existente. «La totalidad de un patrimonio escultórico constituye un registro acumulativo de su historia, un testimonio de sus cambios, pero también de su imaginario, de sus fantasías y aspiraciones y de su sensibilidad» (González de Nava, 2000, p. 63). En otro texto denominado «Escultura y ambiente en espacios abiertos» González de Nava (1998). Insistía en la poca atención que había recibido este tema de estudio en el campo de la Historia del Arte local: «Fenómeno cultural que, observado desde los últimos años del siglo XX, exhibe una acumulación importante de experiencias» (p. 29).

En 2001, Ricardo González elaboró un programa de catalogación de las obras acompañado de algunas imágenes fotográficas, referencias textuales y datos de impronta legal. El presente trabajo toma como punto de referencia estos significativos antecedentes e identifica, al mismo tiempo, las

siguientes hipótesis y problemáticas: 1) se carece de documentación del patrimonio escultórico urbano de la ciudad desde el año 2001, lo que pone en evidencia que los registros constituidos se han tornado incompletos e incluso obsoletos, debido a los avances en la metodología de la investigación de bienes culturales y a los constantes aportes de los soportes tecnológicos; 2) el patrimonio escultórico urbano de la ciudad de La Plata registra, hasta el momento, un avanzado estado de deterioro y degradación; 3) el repertorio patrimonial se ha incrementado exponencialmente desde 2001 (año en que se efectuó el último registro) hasta el presente.

A partir de tales supuestos, el objetivo que se persigue en este libro es enriquecer el conocimiento sobre el patrimonio escultórico urbano de la ciudad de La Plata, desde 1882 hasta el año 2016, a partir de la constitución de un inventario, un catálogo y un estudio diagnóstico en pos de la identificación, la ubicación, clasificación, la descripción y la determinación de un estado de conservación preciso de cada una de las obras.

El libro pretende potenciar y jerarquizar nuevas perspectivas y dimensiones de conocimiento en vistas a la preservación, la conservación y la difusión del triple valor que poseen dichos bienes culturales: su valor documental-histórico, su valor artístico-estético y su valor simbólico-significativo. Asimismo, se promueve el desarrollo de una dimensión fenoménica y experiencial al contemplar una instancia de registro de estos bienes culturales desde el campo del lenguaje visual. En este sentido, se concibe el concepto de imagen como construcción compleja (Catalá, 2005) y como forma de conocimiento que debe incorporarse a los procesos de investigación.

De acuerdo con los documentos que UNESCO ha generado acerca de los bienes culturales muebles, desde las cartas de recomendaciones hasta manuales prácticos para su documentación, se comprende que el abordaje y el análisis de un bien cultural deben concebirse desde una perspectiva metodológica sistematizada y razonada.

Para concluir, es conveniente señalar que el presente libro resume los aspectos basales del trabajo de tesis intitulado *Inventario, catalogación y estudio diagnóstico del patrimonio escultórico urbano de la ciudad de La Plata (1882-2016)*, para la Licenciatura en Historia del Arte de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), presentada en 2016. A su vez, dicha tesis se inscribe en el Programa de Tesis Colectivas e Interdisciplinarias implementada recientemente por la misma

casa de estudios. En el marco de dicho programa se realizó la investigación aquí expuesta y un audiovisual documental, realizado por Franco Palazzo, titulado *Figuras de la Invisible*, al que se puede acceder mediante un código QR que está al final del libro.

Patrimonio escultórico de la ciudad de La Plata

La Plata cuenta con una vasta cantidad de obras escultóricas ubicadas en distintos espacios públicos: plazas, parques, paseo del Bosque, jardines perimetrales de edificios públicos, ramblas y, en menor medida, avenidas y sendas peatonales. Estos objetos están incluidos en la categoría de bienes culturales. Un bien cultural es entendido como cualquier manifestación o testimonio significativo de una cultura determinada. El concepto reviste un juicio de valor a partir de criterios históricos, estéticos y simbólicos.

Las obras de arte, como producto de la capacidad creativa del hombre, son bienes culturales por antonomasia. Por ello, poseen una particular relevancia, puesto que «por una parte, la obra de arte es un documento histórico, igual que cualquier otro bien cultural, pero también [...] se inviste de un valor artístico peculiar, es decir, posee unas cualidades que son propias de su condición artística» (González Varas, 2005, p. 51). Asimismo, estos bienes culturales forman parte del patrimonio cultural de la ciudad. El término *patrimonio* se refiere al conjunto de bienes cuyo valor y trascendencia los hacen merecedores de cuidados especiales para ser legados y transmitidos a las generaciones presentes y venideras.

Desde una perspectiva antropológica, el concepto de patrimonio se define «como construcción cultural y como tal está sujeta a cambios en función de las circunstancias históricas y sociales» (Ballart Hernández & Tresserras, 2001, p. 11). Sin embargo, existen bienes culturales que son especialmente apreciados puesto que son el resultado de una herencia colectiva y que, por ello, merecen ser conservados y transmitidos. Queda claro, entonces, que el patrimonio en tanto «herencia colectiva cultural del pasado (nuestro pasado, el pasado de una comunidad, el pasado de toda la humanidad) conecta y relaciona a los seres humanos del ayer con los hombres y mujeres del presente, en beneficio de su riqueza cultural y de su sentido de la identidad» (Ballart Hernández & Tresserras, 2001, p. 12). Esta categorización como obras de arte, bienes culturales y patrimonio permite otorgarles un valor y un significado particular y distintivo que los vuelve únicos e insustituibles.

CONCEPTUALIZACIÓN HISTÓRICA

El patrimonio escultórico de la ciudad está conformado por obras heredadas de la etapa fundacional y por aquellas que se incorporaron a lo largo

de más de un siglo, lo cual subraya su heterogeneidad desde una multiplicidad de sentidos.¹ El emplazamiento de obras escultóricas en los espacios públicos tiene una estrecha relación con el desarrollo urbano y paisajístico de la ciudad, porque éstos constituyen mecanismos o estrategias culturales que reflejan la interacción entre el hombre y su medio ambiente o entre naturaleza y cultura.

Esta estrategia cultural debe obedecer a una elección de los sitios y de las obras, «no solo en función de su significación iconográfica, sino también en función del diseño del ambiente en sus aspectos visuales, plásticos y espacio-temporales, que son factores que hacen a la significación global de un emplazamiento» (González de Nava, 2000, p. 62).

Pocos son los autores que desde el campo de la Historia del Arte han desarrollado una periodización del patrimonio escultórico de la ciudad. No sería desdeñable recapitular estos estudios en función de analizar las distintas etapas históricas hasta llegar a establecer algunas consideraciones conceptuales en nuestra contemporaneidad.

Primera etapa: la fundación (1882-1910)

Enrique González de Nava (2000) afirma que las esculturas en la ciudad formaban parte de la estructura urbana fundacional. Originariamente, las esculturas obedecían a funciones, como complemento plástico-ornamental (de carácter figurativo y contenido alegórico o emblemático), hito y señalamiento urbanístico, y caracterización de sitios (González de Nava, 2000). La primera etapa estuvo caracterizada por la fundación de La Plata, respaldada por las ideas y los valores anclados en el proyecto modernizador y progresista de la generación de 1880. El arte en general y la escultura en particular formaban parte de ese sistema de ideas y de valores que adquiría —junto con el diseño urbano, la arquitectura y otras innovaciones tecnológicas e ingenieriles— un rol central en la conformación de la ciudad.

Los valores del progreso en 1880 se veían materializados en la escultura a través de la penetración de los cánones estéticos europeos y reflejaban un período optimista de la cultura occidental. Se presenciaba la transculturación de los valores *universales* y la adopción de la escultura como medio de transmisión y de comunicación de dichos valores. La escultura guardaba,



La Agricultura, de Pietro Costa

además, estrechas relaciones con la arquitectura, especialmente, con los edificios públicos emplazados en el eje cívico y monumental de la ciudad. Mientras que la arquitectura actuaba como marco, la escultura funcionaba como complemento. De este modo, a finales del siglo XIX y principios del XX, se componía un metasistema de comunicación (diseño urbano, arquitectura, escultura) que reflejaba un período optimista de la cultura europea. En cuanto al programa escultórico, se destacan las cuatro personificaciones² de Pietro Costa emplazadas, actualmente, en el Paseo del Bosque: *Las Artes*,³ *El Comercio*,⁴ *La Industria*⁵ y *La Agricultura*.⁶ Asimismo, se destacan las dos personificaciones de Lucio Correa Morales: *La Arquitectura*⁷ y *La Agricultura*,⁸ una pareja de piezas escultóricas expuestas en la entrada del antiguo Banco Hipotecario. Además, se tiene el Monumento a la Primera Junta, de Pietro Costa, cuyo desmembramiento desembocó en la posterior reinscripción de esas figuras escultóricas en distintas plazas de la ciudad que llevan el nombre de la personalidad retratada.⁹

Segunda etapa: La Plata y el Centenario de la República Argentina (1910-1920)

Al igual que en el período anterior, la escultura era en este momento «un trasplante orgánico que muestra, más que un credo estético, una voluntad



Las tres gracias, de Antonio Cánova

ideológica por alcanzar los estándares civilizatorios europeos» (González, 2001, p. 67). Los encargos estaban destinados a ornamentar los distintos espacios públicos de la ciudad, principalmente, el Paseo del Bosque, el Jardín Zoológico y Botánico, y las plazas ubicadas en el eje cívico y monumental (fundamentalmente, Plaza Moreno). El programa escultórico adoptó el paradigma artístico decimonónico y se destacaron las personificaciones alegóricas de Raymond Rivoire vinculadas al modelo productivo que daba sustento al campo económico: *La Ganadería*,¹⁰ *La Agricultura*,¹¹ *El Río de La Plata*¹² y *El Océano Atlántico*,¹³ originalmente emplazadas en Plaza Moreno. Cuando dicha plaza fue rediseñada y reformada en la década del cuarenta, las obras fueron reubicadas en distintos espacios de la ciudad. Otras alegorías que no se refieren al modelo productivo sino a las estaciones del año, denominadas las *Cuatro Estaciones*,¹⁴ de Mathurin Moreau, fueron emplazadas para embellecer el espacio público. Otras obras que constituyen el programa escultórico de esta época son: *El Ingenio Humano (Et Ultra)*,¹⁵ de Enrique Cossi; temas clásicos, como *Las tres gracias*¹⁶ y *Creugas y Damoxenos*,¹⁷ de Antonio Cánova; temas animales, como *El ciervo*,¹⁸ de Prosper Lecourtier; y otras obras peculiares desde el punto de vista temático y de autoría: *El Consuelo de la Esperanza*,¹⁹ de Alejandro Perekrest; *Los Náufragos*,²⁰ de Emilio Andina y *El Tambor de Tacuarí*,²¹ de Félix Pardo de Tavera.



Monumento a Bartolomé Mitre, de de Alfredo Bigatti

Tercera etapa: la monumentalidad (1920-1960)

El tercer período está signado por la aparición de grandes monumentos. Las definiciones académicas de la acepción de este concepto acostumbran a circunscribir éstos a determinados valores que se han ido actualizando con el paso del tiempo. El sentido original del término monumento es aquel que proviene del latín *monumentum*, que a su vez deriva de *monere*,²² aquello que interpela a la memoria y que mantiene en vigor el recuerdo de un acontecimiento del pasado, estableciendo un vínculo oportuno con el lugar en el que está situado y en sintonía con una narración histórica. De acuerdo con Françoise Choay (2007) la naturaleza afectiva de su vocación es esencial:

[...] no se trata de constatar cosa alguna ni tampoco de entregar una información neutra, sino de suscitar, con la emoción, una memoria viva. En este primer sentido, el término monumento denomina a todo artefacto edificado por una comunidad de individuos para acordarse de o para recordar a otras

generaciones determinados eventos [...] La especificidad del monumento consiste, entonces, en su modo de acción sobre la memoria que utiliza y moviliza por medio de la afectividad [...] Ese pasado invocado, convocado, en una suerte de hechizo, no es cualquiera: ha sido localizado y seleccionado por motivos vitales, [...] el monumento es, tanto para quienes lo edifican como para los que reciben sus mensajes, una defensa contra los traumatismos de la existencia, un dispositivo de seguridad [...] calma la inquietud que genera la incertidumbre [...] desafía a la entropía y a la acción disolvente que el tiempo ejerce sobre todas las cosas, naturales y artificiales, el monumento intenta apaciguar la angustia de la muerte y de la aniquilación (pp. 12-13).

A su vez, Herbert Read (1995) sostiene que el monumento se genera gracias a la nueva articulación entre la arquitectura y la escultura, unidad que no es ni esencialmente arquitectónica ni esencialmente escultórica sino integral. Con respecto al patrimonio escultórico de La Plata, este período fue el de los emprendimientos de mayor envergadura, que dieron lugar a diversos monumentos que ponían interés en los acontecimientos históricos locales y en las figuras políticas trascendentales del país. De este modo, por un lado, el programa monumental se expresaba con relación a la idea de construcción de la nacionalidad: «La necesidad de construcción de una nacionalidad argentina que aglutine a una sociedad heterogénea se planteó en términos de construir una tradición patria, que vinculara aquel presente con el pasado argentino» (Bertoni, 1992, p. 77). Este proceso de construcción de la nacionalidad consideró a los monumentos conmemorativos como medios para la condensación de las ideas que se intentaban promover. Por otro lado, se observaba una mayor capacidad analítica respecto a los aportes potenciales que el contexto local podía otorgar (González, 2004). Este acercamiento se hace evidente, por ejemplo, en la sustitución de materiales provenientes mayoritariamente de Europa (mármol de Carrara o Ravaccione e incluso el bronce) por otros de carácter endémico, como la piedra Mar del Plata y el granito colorado de la provincia de Córdoba.

En este sentido, la historia local, el tratamiento plástico y el material seleccionado plantean «un espacio creativo muy diverso al de la mera importación o reproducción más o menos mecánica de estereotipos clásicos. En cierta forma, puede verse en esta actitud una concepción histórica corrida hacia las características nacionales del proceso» (González, 2010,



Monumento al Soldado Caído en Malvinas, de Oscar Levaggi y José Luis Villardebo

p. 68). Se puede decir, entonces, que se le prestaba especial atención a la historia local y a la problemática social y económica. Como ejemplos, está el Monumento a Bartolomé Mitre,²³ de Alfredo Bigatti; el Monumento a Guillermo Udaondo,²⁴ de Alberto Lagos; el Monumento al Almirante Brown,²⁵ de Nicasio Fernández Mar; el Monumento a Dardo Rocha,²⁶ de César Sforza, y el Monumento a Marcelino Ugarte,²⁷ de Luis Rovatti.

Cuarta etapa: el agotamiento del lenguaje figurativo (1960-2000)

A partir del siglo XX se produjo un cambio histórico en las condiciones de producción, de circulación y de reconocimiento del arte. La narrativa de carácter mimético dejó de ser constitutiva y dio lugar a una manera de concebir el arte (Danto, 1997). El lenguaje figurativo que determinaba el modo en que las cosas debían ser vistas comenzaba a verse como un límite que era necesario superar, como un sistema de representación que evidenciaba signos de agotamiento.

Así, empezó a aparecer una segunda narrativa marcada por la *autoreferencialidad* de la obra de arte, que determinaba su funcionamiento tanto en la modernidad como en la contemporaneidad. El arte se remitía a sí mismo, puesto que la obra tematizaba sobre sus propias condiciones de existencia. En ese sentido, el referente era la obra misma (Danto, 1997).

A partir de 1960, en la ciudad de La Plata, el lenguaje figurativo dejó de ser modélico. Esto sucedió luego de que se anunciara la autonomía del arte desde lo retórico y desde lo pragmático. Este impulso otorgó nuevas capacidades operatorias al campo del arte y comenzó un proceso creciente de implantación de obras de carácter abstracto en los espacios públicos. Sin embargo, el abandono de la figuración si bien fue un proceso gradual, no concluyó por completo.

En cuanto al programa escultórico se pueden mencionar el Monumento a la República del Líbano,²⁸ de Dalmiro Sirabo; el Monumento en Homenaje al Inmigrante Italiano,²⁹ de Eduardo Rodríguez del Pino; el Monumento a los Derechos Humanos,³⁰ de César López Osornio; Fuerzas Emergentes,³¹ de Nilda Fernández Uliana y de Dalmiro Sirabo. Además, existen obras que se ubican entre la figuración y la abstracción, como el Monumento al Estudiante Platense,³² de Pablo Semenas; el Monumento a la Medicina,³³ de Eduardo Migo; y el Monumento al Soldado Caído en Malvinas,³⁴ de Oscar Levaggi y José Luis Villardebo.

Quinta etapa: el patrimonio escultórico (2001 al presente)

La etapa anterior, signada por cambios en las condiciones de producción, de circulación y de reconocimiento en el arte —que evidencia, al decir de Arthur Danto, no la muerte o el agotamiento del arte, sino un modo particular de ser del arte— se profundizó en los inicios del siglo XXI. Tras el cese de las directrices unívocas y canónicas que imponían un régimen y un modo de ser del arte, surgió un nuevo complejo de prácticas artísticas. La contemporaneidad, como atributo actual de la representación del mundo, dista de ser singular y simple: significa *múltiples modos de ser y hacer*. Al respecto, Terry Smith (2012) explica: «No sólo se manifiesta en la inaudita proliferación de arte, o en sus variaciones aparentemente infinitas, sino ante todo en la confrontación de modos muy distintos de hacer arte y de emplearlo para comunicarse con los demás» (p. 299).

En este sentido, puede agregarse, de acuerdo a los planteamientos de González de Nava (1998), lo siguiente:

[Sería extraño que] las ciudades que renuevan su ambiente con la presencia de escultura, no exhiban monumentos cualitativamente contemporáneos y, en particular, escultura de concepción exenta, es decir, de libre desarrollo en el espacio, figurativas, abstractas o «concretas», multiorientadas, no adosadas ni subordinadas a un receptáculo o soporte arquitectónico; más aún, con una concepción del espacio que, al tiempo que lo ocupa, lo involucra, señalándolo y, en cierto modo, creándolo (p. 30).

Cabe destacar que este proceso dio lugar, en la ciudad de La Plata, a un período caracterizado por una importante productividad en las artes en general y en el patrimonio escultórico en particular, a partir de un paroxismo sin precedentes, en el que los diversos modos de representación se suceden y conviven entre sí. De este modo, se incorporaron nuevas generaciones de obras en los espacios públicos de la ciudad, que apostaban a sensibilizar las capacidades simbólicas de la comunidad y a enriquecer el paisaje urbano a partir de referentes actuales.

Con todo, se pueden mencionar algunos aspectos que caracterizan al período actual. En primer lugar, se evidencia un proceso de afectación de las llamadas «Bellas Artes» (Michaud, 2007), por cuanto el programa escultórico contemporáneo se refiere no sólo a grandes creaciones sino también a obras *modestas* que adquieren significación cultural.³⁵ Este arte adopta la forma de propuestas personales y de pequeña producciones a escala. A modo de ejemplo, está el busto de Jorge Julio López,³⁶ de autor anónimo. En segundo lugar, bajo esta presión de cambio, se concatena un proceso lógico de proliferación y de abundancia de obras emplazadas en diversos espacios públicos. Choay (2001) recurre a la expresión *inflación patrimonial* para referirse a este crecimiento exponencial del corpus patrimonial que se observa en las últimas décadas y que se expresa, además, en la inclusión de nuevos tipos de bienes.

En tercer lugar, se subraya la valoración del contexto y de la historia local. Se destacan el Memorial al Doctor René Favaloro,³⁷ de Guillermo Castellani y de Raúl Casas; el Monumento en Conmemoración de los Bicentenarios de la Revolución de Mayo y el de la Declaración de Independencia,³⁸ de Mariano Rómulo, y la ampliación del Monumento de Eva Perón, de Eduardo Migo, con la incorporación del retrato de Juan Domingo Perón.³⁹

En cuarto lugar, se pone el acento en las posibilidades materiales que brinda el entorno, lo cual supone un cambio radical en el concepto y en la objetividad de la obra de arte (Guasch, 2005). Para mencionar solo un ejemplo, de un árbol caído en el espacio público pueden extraerse los elementos necesarios para una talla, dándose lugar al paso de una forma natural devenida en forma cultural. Por su parte, este tipo de manifestaciones producen un cambio en la naturaleza del arte, puesto que éste pasa de lo eterno a lo efímero, entendido como nuevo valor (Guasch, 2005). En ese sentido, adquieren significación las diversas tallas en madera⁴⁰ de Fernando Rigone y otras obras⁴¹ de autores anónimos.

En quinto lugar, el programa escultórico contemporáneo aparece como catalizador de la memoria local. Es por esto que, en determinados contextos, se recurre a este dispositivo para hacer revivir algunos acontecimientos traumáticos del pasado.⁴² Actualmente, existen monumentos que pretenden visibilizar lo que no es posible ver, esto es, el *olvido*. Los monumentos «hacen surgir en lo visible lo que allí falta, exhibiendo la ausencia de los cuerpos y los agujeros de memoria que vuelven a tensar este espacio perceptible que llamamos nuestra realidad» (Wajcman, 2001, p. 190). A partir de estas consideraciones, se puede mencionar el Monumento en Homenaje a las Víctimas de la Tragedia del 2 de abril de 2013,⁴³ de Carlos Franchimort; el Monumento a las Víctimas del terrorismo de Estado. Raíces de la Memoria,⁴⁴ del Grupo Raíces; el Monumento a la Memoria de los 30000 Desaparecidos;⁴⁵ el Libro de la Memoria,⁴⁶ de Horacio Dowbley; el Monumento a los Ex Soldados Conscriptos pertenecientes a Unidades Platenses Caídos en Malvinas;⁴⁷ entre otros.

En sexto lugar, adquiere importancia el carácter anónimo de muchos de los autores actuales, lo que refleja el fin de las directrices dominantes que tendían a promover una cultura de élite. Por una parte, se destaca la aparición de propuestas artísticas independientes y, por otra, se propicia un campo signado por la democratización cultural y participativa.⁴⁸ El Monumento a la Lucha estudiantil⁴⁹ realizado por los alumnos del Colegio Albert Thomas es un ejemplo.

Por último, poseen notoriedad obras de carácter religioso, como la *Imagen del Sagrado Corazón de Jesús*⁵⁰ y *El Ángel de la Providencia*,⁵¹ ambas de Eduardo Migo; *Jach Kar, Cruz de Piedra*,⁵² de Rubén Nalbandian y el Monumento a la Beata María Ludovica,⁵³ etcétera.



El Ángel de la Providencia, de Eduardo Migo

TIPOS DE VALORES

La totalidad del patrimonio escultórico de la ciudad de La Plata constituye un registro acumulativo de su historia, un testimonio de sus cambios y de sus constancias, una evidencia material de las ideas y los valores de una sociedad que es, por naturaleza, dinámica. Por un lado, dicho patrimonio supone una valoración que siempre tiene una carga de subjetividad. Cabe preguntarse, entonces, quiénes son los que determinan ese valor y desde qué lugar se realizan esas atribuciones. En ese sentido, el valor⁵⁴ es un concepto relativo, complejo y polisémico que varía de acuerdo a los campos de significación⁵⁵ que le otorgan al patrimonio una diversidad de sentidos, algunas veces complementarios y otras tantas antagónicas. Por otro lado, una determinada valoración patrimonial implica una posición privilegiada de quien lo impone y que supone visibilizar o invisibilizar prácticas y saberes culturales.

Desde esta perspectiva, el patrimonio no es algo inmanente, algo que viene dado de antemano, sino un artificio en tanto invención y construcción social⁵⁶ (Prats, 1997), que supone procesos de selección que se llevan a cabo a partir de unos valores marco. Estos valores no pueden entenderse como absolutos, puesto que dependen de un determinado contexto cultural, histórico e incluso psicológico:

En función del contexto, unos recursos son más apreciados en un momento dado que otros [...]. Por lo tanto, los contextos de atribución de valor se configuran en torno a circunstancias muy determinadas, tales como las relaciones económicas dominantes, los criterios de gusto dominantes, las ideas y creencias sociales, las presiones políticas, etc., pero también en función de las estructuras de la investigación científica [...] las posibilidades de financiación del Estado y los agentes sociales y económicos (Ballart Hernández & Treserras, 2001, p. 19).

A continuación, se examinarán los tipos de valores que posee el patrimonio escultórico y se focalizará en tres grandes categorías que propenden a la comprensión de su dimensión documental (histórica), formal (estética) y significativa (simbólica).

Valor histórico

Este valor reside en la capacidad que tiene el patrimonio escultórico de erigirse como *documento* fedatario y como agente evocador del pasado. De acuerdo con Ignacio González Varas (2005), un documento histórico puede definirse como cualquier objeto, texto o testimonio que, perteneciente al pasado, certifique hechos, circunstancias, condiciones o acontecimientos del pasado. De este modo, un documento «se convierte en el medio de objetivación de conocimientos o de expresiones de algo en un soporte material, que posibilita su transmisión, ofreciendo pruebas que dan crédito de su significación y, en algunos casos, de su contenido; en esta acepción tienen cabida las obras de arte» (Macarrón Miguel & González Mozo, 1998, p. 34). Según el historiador de arte vienés, Alois Riegl [1903] (1987), el valor histórico reside en la capacidad testimonial e informativa de las obras de arte, en tanto representa una etapa determinada en la evolución de alguno de los campos creativos de la humanidad. El patrimonio escultórico, entonces, es memoria de la historia y de la cultura del pasado (sea reciente o lejano); condensa y transmite información histórica y cultural:

La concepción del arte en esa fase de la historia, sobre las relaciones sociales de un determinado período histórico, posición y papel del artista, exigencias del comitente, sobre las técnicas y los materiales usados para su elaboración, sobre la vida política y el sistema de creencias religiosos y así sucesivamente. Pero la obra de arte no solamente proporciona información sobre el período histórico en que fue creada; también suministra noticias sobre los acontecimientos que necesariamente acompañan a la obra de arte desde su origen hasta nuestros días, pues, debido a su constitución material, experimenta envejecimiento y además puede sufrir transformaciones debidas a exigencias diversas, como los cambios de gusto o de creencias que modifican la obra de arte con el paso del tiempo (González Varas, 2005, p. 51).

Valor estético

El valor estético del patrimonio escultórico se encuentra asociado a las cualidades formales de los bienes que lo constituyen. Es decir, las obras actúan

en nuestra experiencia apelando a la sensibilidad: «Determinados objetos son apreciados por la atracción que despiertan a los sentidos, por el placer que proporcionan por razón de la forma y por otras cualidades sensibles» (Ballart, 1997, p. 66).

Esta capacidad estética distingue a la obras de arte del resto de los objetos producidos por el hombre dotándolos de unos rasgos peculiares dentro del conjunto de bienes culturales. Un concepto que introduce Ballart (1997) para diferenciar las obras de arte de otros bienes culturales es el de *artificio*, procedimiento derivado de una elaboración desarrollada a partir de la pericia técnica, de una deliberada selección de los materiales, de la particularidad de un tema representado, de la elección de un emplazamiento urbano, por mencionar sólo algunos aspectos. La artificialidad de la obra de arte es «el resultado de un acto de creación singular, capaz de transmutar la realidad» (Ballart Hernández & Treserras, 2001, p. 21). Tal cualidad va más allá de la estricta relación de funcionalidad y de obsolescencia que poseen los bienes de uso cotidiano.

Según Ignacio González Varas (2005) es preciso señalar que existen valores propiamente artísticos, a los que denomina valores sensoriales y valores formales. Los valores sensoriales se refieren a la obra de arte como objeto fenoménico. Las características sensoriales provocan una respuesta estética que deriva del deleite en la textura, la luz, el color (González Varas, 1999), etcétera. Los valores formales tienen que ver con que la obra de arte posee una estructura que surge de la organización global resultante de las interrelaciones de los elementos básicos de los que consta; cada obra de arte tiene un modo único de organización y constituye, por lo tanto, una unidad dentro de la cual elementos distintos se integran en el todo (González Varas, 1999).

Por su parte, adquiere particular interés como fuente de valor estético-artístico la antigüedad de una obra que, al decir de Riegl (1987), consiste en el reconocimiento y el aprecio de los signos impresos por el paso del tiempo sobre la obra de arte; el valor de antigüedad es producto de la simple percepción sensorial. Las consecuencias físicas del paso del tiempo se traducen en los objetos a modo de huellas que dan como resultado la *pátina del tiempo* que agrega valor a las cualidades formales de un objeto. Siguiendo con el autor, cabe destacar que el valor estético-artístico se apoya sobre el punto de vista de la contemporaneidad: es un valor subjetivo y relativo, cuya validez

no es permanente sino que se encuentra sometida a un cambio profundo y constante. Es un valor que se establece en el presente «si responde a las exigencias de la moderna voluntad de arte (*Kunstwollen*)» (Riegl, 1987, p. 79).⁵⁷

Valor simbólico

Para poder esclarecer el valor simbólico del patrimonio es necesario precisar algunas consideraciones previas. Como se dijo anteriormente, el patrimonio es una construcción social (Prats, 1997). Por esta razón es que los discursos y los sentidos que giran en torno al mismo (del tipo que sean) nunca serán neutrales e inocentes, sino que van a obedecer a una relación entre ideas y valores particulares.

Las ideas o *pathos* remiten a una particular visión y concepción del mundo de una comunidad en un tiempo y un espacio determinados, lo que se denomina *cosmovisión*; mientras que los valores o *ethos* implican una adaptación al estado de cosas descrito por esa cosmovisión (Geertz, 2003). Esto puede interpretarse como aquellas costumbres, conductas, prácticas y saberes que emanan directamente de un *pathos* específico, pues son su consecuencia inmediata.

Ahora bien, siguiendo esta línea de pensamiento, se entiende que el patrimonio constituye repertorios que se activan por versiones ideológicas de la identidad (Prats, 1997). La identidad se conceptualizaba en el pasado como algo fijo, preexistente al individuo e inmutable. Sin embargo, «la identificación identitaria, es un proceso en el que sus componentes están en constante alteración. No se trata de una alteración total —al punto de borrarse todo trazo anteriormente marcado y específico—, pero sí de una alteración continua, un trabajo sobre sí mismo» (Teixiera Coelho, 2005, p. 7). Con relación a esto, Rubén Oliven señala que «las identidades son construcciones sociales creadas a partir de diferencias reales o inventadas que operan como signos diacríticos, es decir, señales que le confieren una marca de distinción» (2009, p. 112). Las identidades, entonces, siempre son ideológicas, puesto que responden a ideas (*pathos*), valores (*ethos*) e intereses previos. Esta correlación entre las ideas, los valores, los intereses y las situaciones históricas cambiantes permite entender al patrimonio como representaciones simbólicas de identidades (Prats, 1997).

El vínculo con la identidad y la cultura es una característica distintiva, en la medida en que el patrimonio es parte de una cultura y expresa, de modo sintético y paradigmático, los valores identitarios que la sociedad reconoce como propios. Por todo esto, sería pertinente abordar el patrimonio escultórico como vehículo de comunicación, ya que los bienes que lo conforman son portadores de sentidos y de significados.

El significado de los contenidos simbólicos no es fijo ni eterno; varía con el tiempo. Así pues, por un lado, el objeto tiene la virtud de representar un mundo, el mundo del pasado del cual proviene; por otro, tiene la facultad de acumular y de llevar consigo a través del tiempo una gama diversa de significados que varían con el paso del tiempo a los ojos de los sucesivos curiosos (investigadores) que se interesan por el objeto. Pero además, el objeto va adquiriendo una gama de significados específicos de carácter simbólico que no sólo aparecen a ojos del especialista, sino que se fijan en el imaginario social de cada generación. Por lo tanto, con el tiempo, el bien patrimonial no sólo va adquiriendo nuevos significados, sino que también va adquiriendo nuevo valor (Ballart Hernández & Treserras, 2001, p. 22).

Para concluir, habría que agregar que el valor simbólico se circunscribe a dos ámbitos de identidad: el individual y el colectivo. Muchas de las significaciones otorgadas al patrimonio son producto de procesos íntimos y particulares; otras veces, la vivencia de una significación puede ser compartida, otorgando identificación a un grupo o a una comunidad. Como se puede apreciar, se vislumbran en el patrimonio diferentes tipos de valores que interactúan unos con otros, muchas veces de modo complementario y otras veces de modo antagónico. Por ejemplo, en algunos casos, la independencia del aspecto simbólico con respecto a los demás valores se pone de manifiesto cuando una obra de escaso valor histórico o estético asume funciones significativas y es esa construcción identitaria la que le otorga un estatus en pos de su conservación y su transmisión.

ESPACIO PÚBLICO

El filósofo alemán Jürgen Habermas [1962] (1981) analiza la transformación estructural del espacio o esfera pública, entendido como el espacio de uso colectivo en el cual la sociedad se escenifica y se representa a sí misma, mostrando su diversidad y sus contradicciones, sus tensiones y sus encuentros, sus demandas y sus conflictos. El espacio público «es donde se construye la memoria colectiva y se manifiestan las identidades múltiples y las fusiones en proceso» (Borja, 2012, p. 205). Partir de la definición de espacio público es indispensable para entender los procesos de construcción, de constitución y de caracterización de un patrimonio que, como representación simbólica de identidades (Prats, 1997), es diverso por antonomasia. La construcción social del patrimonio cultural se expresa por su propia densidad, mayoritariamente, en el espacio público, es decir, en la esfera de intercambios simbólicos en los que se producen significaciones siempre dinámicas y fluctuantes. Al respecto, Diego Sánchez González y Luis Ángel Domínguez Moreno (2014) explican: «Los grupos sociales construyen su identidad a partir de un espacio donde inscriben sus actividades y que modelan por medio de signos que permiten identificar y diferenciarlos de otros» (p. 21). Es así como, de acuerdo con André Desvallées, se puede pensar al patrimonio cultural como soporte de la memoria y como soporte de la identidad (Desvallées en Prats, 1997, p. 8). Asimismo, es importante abordar las conceptualizaciones de Nicolas Bourriaud [2002] (2008), quien entiende que el arte es la organización de presencia compartida entre objetos, imágenes y gente, lo que da cuenta de su potencialidad *relacional*: «La actividad artística constituye un juego donde las formas, las modalidades y las funciones evolucionan según las épocas y los contextos sociales, y no tiene una esencia inmutable» (p. 9). De acuerdo con esta definición, el arte es un juego que precisa de la participación del receptor, no ya para adquirir sentido sino incluso para existir: «El arte es un estado de encuentro» (Bourriaud, 2008, p. 17).

El autor atribuye esta transformación en la concepción de la actividad artística a las relaciones de proximidad entre el arte y el espacio público (la ciudad). Finalmente, podría considerarse que el fenómeno artístico-patrimonial se produce en la interacción entre el sujeto productor, la obra emplazada en el espacio público y el público espectador que lo carga de significados.

Sumado a esto, el carácter del espacio público no sólo es *relacional* sino *político*. Según Jacques Rancière (2005), aunar espacio público y política significa observar lo siguiente:

[...] la circunscripción de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y que responden a una decisión común, de sujetos considerados capaces de designar a esos objetos y de argumentar sobre ellos [...] La política es el conflicto mismo sobre la existencia de este espacio [...] (p. 18).

Entonces, si la política se trata de la configuración de un espacio común — ocupado por objetos comunes para una serie de sujetos—, el arte — «como forma de ocupar un lugar en el que se redistribuyen las relaciones entre los cuerpos, las imágenes, los espacios y los tiempos» (Rancière, 2005, p. 17)— reconfigura material y simbólicamente este espacio común. Sin embargo, hay que aclarar que esa aparente unidad de lo común está fracturada entre usos propiamente compartidos y otros exclusivos y excluyentes (García Canclini, 2010). Existen, por lo tanto, dos formas de entender la política: como construcción de consensos (se concentra en experiencias sensibles compartidas que tienden a olvidar o a descartar los desacuerdos y las tensiones) y como forma de desacuerdo a partir del disenso (un espacio que permite dar visibilidad a lo invisible, un espacio en el que el conflicto es premisa necesaria para dar cuenta de la diferencia y la diversidad). Se introducen, de esta manera, sujetos y objetos nuevos, se devela lo oculto. La estética y la política se vinculan en pos de reconfigurar el espacio y el tiempo para dar visibilidad al disenso. El disenso no es sólo el conflicto y la contrariedad de intereses entre grupos distintos, es además un desacuerdo respecto a los modos de inclusión (García Canclini, 2010).

En conclusión, el espacio público en tanto construcción política (en el sentido de Rancière) y relacional (en el sentido de Bourriaud) permite comprender que el patrimonio se encuentra atravesado, diacrónica y sincrónicamente, por la diversidad, la heterogeneidad y la diferencia. Asimismo, los bienes culturales reunidos en la historia no pertenecen a toda la sociedad, aunque formalmente parezca que sí. Los grupos sociales se apropian de la herencia cultural de forma diferente y desigual. Estas desigualdades en la formación, la constitución y la apropiación del patrimonio cultural «exigen estudiarlo

también como espacio de disputa material y simbólica entre los sectores que lo componen» (García Canclini, 2010, p. 71).

NOTAS

- 1· Diversidad de lenguajes artísticos, tipologías, géneros, estilos, técnicas, materialidades, artistas, tipos de emplazamiento, carácter de las obras, etcétera.
- 2· Las personificaciones de este tipo siguen la tradición icónica clásica y funcionan a modo de alegorías, es decir, como representaciones simbólicas de ideas o de conceptos abstractos que se valen de formas humanas (preferentemente, de la figura femenina) y de objetos (que constituyen atributos que caracterizan y distinguen tal o cual idea o concepto). Su intención consiste en transmitir un mensaje en pos de generar una situación didáctica, pretendiendo darle una imagen a lo que no tiene imagen para que pueda ser mejor comprendido por la generalidad.
- 3· Ver ficha LP-BO-0014.
- 4· Ver ficha LP-BO-0021.
- 5· Ver ficha LP-BO-0005.
- 6· Ver ficha LP-BO-0016.
- 7· Ver ficha LP-JA-0127.
- 8· Ver ficha LP-JA-0123.
- 9· Ver fichas LP-PZ-0049, LP-PZ-0053, LP-PZ-0067 y LP-PQ-0092.
- 10· Ver ficha LP-PQ-0082.
- 11· Ver ficha LP-PZ-0054.
- 12· Ver ficha LP-PZ-0188.
- 13· Ver ficha LP-PQ-0086.
- 14· Ver fichas LP-PZ-0069, LP-PZ-0070, LP-PZ-0071, LP-PZ-0072.
- 15· Ver ficha LP-AV-0157.
- 16· Ver ficha LP-JA-0111.
- 17· Ver ficha LP-PZ-0061.
- 18· Ver ficha LP-JA-0121.
- 19· Ver ficha LP-PQ-0087.
- 20· Ver ficha LP-BO-0012.
- 21· Ver ficha LP-PZ-0079.
- 22· Avisar, recordar.
- 23· Ver ficha LP-BO-0001.
- 24· Ver ficha LP-BO-0015.
- 25· Ver ficha LP-PZ-0047.
- 26· Ver ficha LP-PZ-0062.
- 27· Ver ficha LP-JA-0125.
- 28· Ver ficha LP-PZ-0052.
- 29· Ver ficha LP-PZ-0056.
- 30· Ver ficha LP-PZ-0097.
- 31· Ver ficha LP-JA-0124.
- 32· Ver ficha LP-AV-0156.
- 33· Ver ficha LP-DG-0179.
- 34· Ver ficha LP-PZ-0095.
- 35· Es menester considerar la Carta Internacional sobre la Conservación y la Restauración de Monumentos y Sitios, denominada también Carta de Venecia (1964),

adoptada por el Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS) en 1965, por la cual, en el artículo primero entiendo que no solo las grandes creaciones sino las obras modestas son testimonios de una civilización y que adquieren significación cultural. Esto supone notoriedad, puesto que se expresa la idea de que un determinado grupo cultural puede materializar su propia cultura, darle sentido y significado.

36· Ver ficha LP-AV-0161.

37· Ver ficha LP-BO-0002.

38· Ver ficha LP-JA-0128.

39· Ver ficha LP-PZ-0078.

40· Ver ficha LP-PQ-0083, LP-PQ-0088, LP-PQ-0089 y LP-PQ-0090.

41· Ver ficha LP-PZ-0065.

42· Este aspecto fue planteado por James E. Young (1992), quien introdujo el concepto de contramonumento (counter-monument) para explicar la función que poseen ciertos monumentos de generar memoria sobre los delitos, los genocidios y las tragedias acaecidas en las historias nacionales recientes.

43· Ver ficha LP-PQ-0107.

44· Ver ficha LP-PQ-0104.

45· Ver ficha LP-JA-0129.

46· Ver ficha LP-CA-0138.

47· Ver ficha LP-PZ-0098.

48· De acuerdo con la Declaración Universal de los Derechos Humanos de la Organización de las Naciones Unidas (1948), de la Organización de las Naciones Unidas (ONU), el artículo 27 alude los derechos individuales de las personas a tomar

parte deliberadamente en la vida cultural de la comunidad y a gozar de las artes.

49· Ver ficha LP-AV-0139.

50· Ver ficha LP-PQ-0105.

51· Ver ficha LP-DG-0172.

52· Ver ficha LP-AV-0159.

53· Ver ficha LP-DG-0166.

54· Como sostiene Josep Ballart (1997), el valor es entendido en el sentido de valía, es decir, de percepción de cualidades estimables en una cosa, no de valor en un sentido teórico o meramente especulativo.

55· El campo político, el campo social, el campo económico, el campo científico, etcétera.

56· De acuerdo con Prats (1997), la invención refiere a la capacidad de generar discursos respecto a una realidad dada. Implica procesos personales y conscientes. Mientras que una construcción social alude a los procesos de legitimación, es decir, de asimilación social de esos discursos. Son procesos generales e impersonales. Ambos términos mantienen una relación de complementariedad puesto que ninguna invención adquiere autoridad si no se legitima como construcción social; en tanto que una construcción social no se produce espontáneamente, sino que procede de discursos elaborados previamente.

57· Si se pudiera transpolar este concepto a la actualidad, se podría decir entonces que la exigencia de la voluntad de arte no es ya moderna sino contemporánea. La modernidad es un período que ya ha devenido en histórico.

Introspecciones

Según Ana Macarrón Miguel y Ana González Mozo (1998) la puesta en valor de las obras de arte exige lo siguiente:

[...] la realización de completos estudios sobre ellas, todos los aspectos que la rodearon y los que actualmente coexisten con ellas, referentes a su creación y a su evolución en el tiempo, su estructura material, su estética, etc. Este proceso requiere del análisis, la relación y el almacenamiento de muchos y muy diferentes datos, algunos sin aparente conexión entre sí y que, sin embargo, en conjunto deben aportar una idea global y completa tanto de la obra como de los problemas que presenta (p. 53).

La construcción científica en torno al patrimonio cultural supone que sea abordado desde una metodología sistemática, integrada por prácticas y por procedimientos delimitados en su especificidad. El diseño de políticas de gestión patrimonial implica conocer el universo de bienes a proteger y establecer los mecanismos de *activación patrimonial*¹ a partir de la articulación de discursos afines a los bienes culturales seleccionados. A tales efectos, se reconocen funciones, como la identificación, la investigación, el relevamiento de campo, la documentación, la interpretación, la difusión y la valoración.

La metodología de trabajo propuesta adopta, por una parte, el marco institucional de UNESCO, teniendo en consideración la *Carta Internacional sobre la Conservación y la Restauración de Monumentos y Sitios*, conocida como la *Carta de Venecia* (1964) en la que, de acuerdo a lo que se establece en el apartado «Documentación y Publicación» (artículo 16), se conmina la elaboración de una documentación precisa en lo que concierne a la conservación y la restauración de las obras de arte.² Por otra parte, la *Carta de la conservación y la restauración de los objetos de arte y cultura*, redactada en Italia (1987), establece en el artículo 8 una premisa semejante en cuanto a la documentación. En ambos textos, la conservación y la restauración son consideradas disciplinas científicas. Es por ello que se requieren instancias metodológicas de reconocimiento de las obras de arte en su consistencia física y en su componente histórico y estético.

A lo largo de estas páginas se reflejará un sistema de inventario, de catalogación y de estudio diagnóstico del patrimonio escultórico urbano de la ciudad de La Plata, esto es, tecnologías que permiten almacenar, analizar

y relacionar diversos datos para construir un corpus documental que responda a tres preguntas: ¿Qué tenemos en la ciudad de La Plata? ¿Dónde lo tenemos? ¿Cómo lo tenemos?

Dicho corpus se produce a partir de un proceso ordenado, cuyo método se diseña, se planifica y se establece con antelación, y que debe caracterizarse por su exhaustividad en función de la especificidad de los bienes culturales. Algunos aspectos que deben considerarse son la necesidad de la estandarización de los procedimientos de trabajo y la utilización de un vocabulario controlado (Baca, 2008); la verificación de los datos obtenidos, la buena estructuración y la redacción de documentos finales en los que se reflejen las fuentes consultadas (Macarrón Miguel & González Mozo, 1998); la importancia de la *imagen* en la documentación de obras de arte; el conocimiento de la finalidad de la información y la documentación: su utilización y su difusión, no la mera acumulación. Por ese motivo, «una de las premisas de la documentación es que debe producirse en comunicación. Comunicar consiste en hacer partícipe a otro de lo que se tiene material e intelectualmente. Para hacer a otros partícipes de un conocimiento hay que difundirlo, publicarlo o consignarlo en un soporte» (Macarrón Miguel & González Mozo, 1998, p. 58).

En resumen, la documentación se puede definir como toda información que se extrae de la recopilación, el relevamiento y el registro de un bien cultural. En ese sentido, el inventario, el catálogo y el estudio diagnóstico no comprenden un fin en sí mismo, sino que son medios que posibilitan que el patrimonio escultórico de la ciudad se vuelva conservable, transmisible y comunicable, siendo un aporte significativo a la difusión de su triple valor: histórico, estético y simbólico.

A continuación se desarrollan las fases constitutivas de la metodología de trabajo. Cada una de ellas no es una instancia cerrada, sino articulada con las demás. A su vez, la ductilidad y la retroalimentación de las mismas es un aspecto necesario para la modificación o la reinterpretación de ciertos datos, por lo que se puede volver de una fase a la otra. La metodología de trabajo debe ser abordada bajo la noción de proceso: «El término proceso implica toda una serie de transformaciones que le comienzan a ocurrir a un cierto estado de cosas, a partir de una cierta situación inicial, hasta que finalmente se alcanza un nuevo estado en el que aquellas cosas se han cambiado» (Samaja, 2007, p. 8).

FASE PREVIA: EXPLORACIÓN

Esta fase asume el carácter exploratorio de la investigación que supone una comprensión previa que se conoce como «precomprensión modelizante» (Ladriere & Samaja, 2007) y constituye el punto de partida para avanzar en la ampliación de saberes, enriqueciendo los criterios para conocer y para interpretar los objetos de estudio a los cuales se accede mediante la búsqueda, la localización, la recopilación y el análisis de fuentes documentales que dan acceso a diversas informaciones. De acuerdo con Antoni González Moreno-Navarro (1999), se distinguen tres tipos de fuentes documentales: la escrita (fuentes primarias y secundarias); la visual (gráfica, fotográfica, fílmica, videográfica, fonográfica e informática); y la oral.³

Asimismo, en la exploración se lleva a cabo un relevamiento de aproximación de los bienes culturales para obtener y para corroborar datos generales extraídos de las fuentes consultadas y para dar respuesta a algunas preguntas: ¿las obras que se mencionan en tales fuentes se encuentran emplazadas en el espacio público actualmente? Este mapeo general permite esbozar clasificaciones generales en cuanto a la materialidad, las técnicas y los lugares de emplazamiento principales de las obras. Igualmente, permite visualizar obras que no hayan sido contempladas en investigaciones pasadas y vislumbrar otras que hayan sido producidas e implantadas recientemente.

FASE INTERMEDIA: TRABAJO DE CAMPO

Solo cuando la etapa exploratoria ha madurado suficientemente es posible avanzar de manera decidida en el siguiente grupo de tareas; en particular, cuando se han acordado decisiones sobre los asuntos relevantes de estudio podemos decir que el proceso ha logrado un adecuado nivel de especificación suficiente como para avanzar en la dirección de una descripción sistemática (Samaja, 2007, p. 15).

Esta fase enmarca una dimensión del proceso de investigación que se refiere al trabajo en el campo empírico mediante cursos de acción, cuyos elementos y aspectos fueron seleccionados previamente. La función de la

acción en campo tiende a la descripción detallada del objeto de estudio a partir del contacto directo. Esta operación denominada *actitud objetivante* (Samaja, 2007) permite enfrentar una realidad compleja y dinámica, mediante una serie de presupuestos acerca de qué es lo que debe ser concebido como unidad de estudio.

Relevamiento de campo

El relevamiento de campo es un proceso que constituye un conjunto de acciones nucleares: la identificación de los bienes, la determinación de su ubicación, la descripción de sus características (materialidad y técnica), el análisis formal e iconográfico, la detección (si se pudiera) de la fecha de realización y de emplazamiento, del nombre del autor, de inscripciones previas de identificación, y la detección de sus patologías teniendo como fuente directa el objeto de estudio.

Desde el enfoque técnico, la metodología implementada en el relevamiento de campo se refiere al *análisis organoléptico*, entendido como la descripción de las características físicas que posee la materia a partir de las percepciones sensoriales (visual y táctil), prescindiendo de instrumental técnico específico para estudios de complejidad mayor.⁴ A su vez, ciertas tecnologías se han ido incorporando paulatinamente: dispositivos como la fotografía, el audiovisual, la gráfica y el diseño contribuyen al estudio y a la comprensión de los bienes culturales y de sus problemáticas.

Es por esto que el relevamiento de campo engloba tres instancias de acción fundamentales: examen organoléptico del bien cultural, registro de los datos relevados en un soporte textual (ficha), registro visual de identificación del bien y de sus patologías (dispositivo fotográfico). Finalmente, se entiende que el relevamiento es un proceso permanente que debe dar cuenta de los cambios y las transformaciones de los bienes culturales y de su entorno.

Imagen como forma de conocimiento

En la metodología de trabajo se establecen bases para abordar una reflexión epistemológica en torno a la idea de que las imágenes pueden y

deben incorporarse a los procesos de investigación y de producción del conocimiento. La abrumadora presencia de imágenes en el actual universo perceptivo y comunicativo de los seres humanos se hace más que evidente. De acuerdo con Nicholas Mirzoeff (2003), no importa tanto el hecho de que consumamos gran cantidad de imágenes en el mundo actual, sino que se haya impuesto una propensión a visualizar todo tipo de realidad. El siglo XXI está atravesado por una proliferación de imágenes visuales que son transversales a todas las esferas de la cultura y, por ello, toman un protagonismo especial. En suma, todo apunta a un nuevo posicionamiento de las imágenes en el marco de nuestros modos básicos de representación y de comunicación. Actualmente, el paso de la cultura de la imagen a la cultura visual (Catalá, 2005) es producto de un desarrollo epistémico que tiende a visibilizar lo existente. Dicho proceso supone entender a la imagen como forma de conocimiento, de información y de comunicación.

Este trabajo tiene como aporte original incorporar a la dimensión fenoménica y experiencial una instancia de registro de los bienes culturales desde el campo del lenguaje visual, abordando el concepto de la imagen como una construcción compleja (Catalá, 2005).⁵

Dos autores que dan sustento a la definición del estatuto de las imágenes en tanto modo diferenciado de representación del mundo y/o forma de conocimiento y de comunicación son Ludwig Wittgenstein y John Berger. Por un lado, Wittgenstein (1914-1916), con su teoría visual publicada en el *Tractatus Logicus-Philosophicus*, sostiene la importancia de lo visual en el empeño cognitivo del ser humano y declara la imposibilidad de excluir a las imágenes de una posible teoría del significado: «Nos hacemos figuras de los hechos» (Wittgenstein, 1914-1916, p. 22); «La figura es un modelo de la realidad» (Wittgenstein, 1914-1916, p. 22); «La figura representa su objeto desde fuera (su punto de vista es su forma de representación), porque la figura representa su objeto, justa o falsamente» (Wittgenstein, 1914-1916, p. 25). Por otro lado, John Berger (2013), propone una teoría de las imágenes y reflexiona sobre su naturaleza, considerando tanto sus problemas como sus capacidades de significación. Desde esta perspectiva teórica, las imágenes pueden constituir un lenguaje, es decir, pueden transmitir ideas, significados y sentidos:

Toda imagen encarna un modo de ver. Incluso una fotografía, pues las fotografías no son como se supone a menudo, un registro mecánico. Cada vez que miramos una fotografía somos conscientes, aunque solo sea débilmente, de que el fotógrafo escogió esa vista de entre una infinidad de otras posibles [...]. El modo de ver del fotógrafo se refleja en su elección del tema (Berger, 2013, p. 16).

De este modo, se puede decir que el proceso de investigación y de documentación incorpora, en primer lugar, las imágenes fotográficas como representación del objeto de estudio, de acuerdo con una metodología sistematizada que permite identificarlo y dar visualidad de sus características físicas. La fotografía, por ser una reproducción técnica de la realidad —como índice o como ícono—, posee un especial valor documental. En segundo lugar, se contempla la imagen gráfica mediante la utilización de planos y de capturas de imagen satelital, operando como índices de la ubicación actual de los bienes emplazados en el espacio público.

Ficha de relevamiento

Como en todo proceso de comunicación, en la actividad documental, el mensaje es el elemento más importante [del proceso]. Éste se asienta en un soporte físico, dando lugar al documento, de manera que sea transmisible, pueda convertirse en fuente de información y en fuente de nuevos conocimientos (Macarrón Miguel & González Mozo, 1998, p. 60).

La fijación de los datos, los hechos, las visiones y los juicios en un soporte material posibilita la aparición de los documentos y es el origen de la documentación como disciplina, proceso y ciencia en sí misma. El inventario, el catálogo y el estudio diagnóstico del patrimonio escultórico urbano de la ciudad de La Plata están basados en la elaboración de un *sistema de fichaje*. La ficha es el elemento o soporte tanto físico como digital (ambas son homólogas) que condensa todos los datos y las informaciones obtenidas de cada bien relevado.

Como soporte físico, la ficha es empleada tanto en la fase exploratoria como en el relevamiento de campo, en ella se registran y se completan todos los

campos de información propuestos. Como soporte digital, actúa de nexo entre el trabajo de campo y la posterior carga de los datos relevados a un soporte o software informático, que da como resultado una base de datos. La ficha diseñada se basa en numerosas herramientas internacionales, que han contribuido a la conformación y estandarización de los campos de información del sistema, como la Lista de Verificación para la Identificación de Objetos (conocida comúnmente como *Object ID* del ICOM),⁶ el Sistema de Clasificación Iconográfica (*Iconclass*)⁷ de la Universidad de Leiden; el Manual de Protección del Patrimonio Cultural (UNESCO); el Manual de Registro y Documentación de Bienes Culturales de la DIBAM (Santiago de Chile), entre los más importantes. Además, a los campos sugeridos se les añaden otros que resultan necesarios para dar cuenta de la naturaleza compleja del patrimonio escultórico urbano.

Una cualidad intrínseca de la ficha es su perfectibilidad, ya que «una ficha o informe nunca serán perfectos — siempre se encontrarán campos que añadir o quitar —, pero será útil si está bien pensado, estructurado y redactado y si la información que contiene es pertinente» (Macarrón Miguel & González Mozo, 1998, p. 69). El modelo de ficha de relevamiento contiene cuatro secciones: inventario, catalogación, estudio diagnóstico y relevamiento fotográfico. Cada una presenta campos de información.

SECCIONES DE INVENTARIO	Estado	Forma de registro	Forma de registro
Identificación básica	Nombre	Identificación básica	Identificación básica
Localización básica	Ubicación	Identificación básica	Identificación básica
Identificación de la obra	Nombre	Identificación básica	Identificación básica
Identificación de la obra	Nombre	Identificación básica	Identificación básica
Identificación de la obra	Nombre	Identificación básica	Identificación básica

SECCIONES DE CATALOGACIÓN	Forma de registro	Forma de registro
Identificación de la obra	Nombre	Identificación básica
Identificación de la obra	Nombre	Identificación básica
Identificación de la obra	Nombre	Identificación básica
Identificación de la obra	Nombre	Identificación básica
Identificación de la obra	Nombre	Identificación básica

SECCIONES DE ESTUDIO DIAGNÓSTICO	Forma de registro	Forma de registro
Identificación de la obra	Nombre	Identificación básica
Identificación de la obra	Nombre	Identificación básica
Identificación de la obra	Nombre	Identificación básica
Identificación de la obra	Nombre	Identificación básica
Identificación de la obra	Nombre	Identificación básica

SECCIONES DE RELEVAMIENTO FOTOGRAFICO	Forma de registro	Forma de registro
Identificación de la obra	Nombre	Identificación básica
Identificación de la obra	Nombre	Identificación básica
Identificación de la obra	Nombre	Identificación básica
Identificación de la obra	Nombre	Identificación básica
Identificación de la obra	Nombre	Identificación básica

Ejemplo de ficha

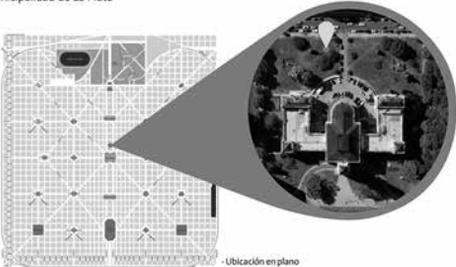
Patrimonio Escultórico Urbano | Ciudad de La Plata

Sistema de Relevamiento de Bienes Culturales

INVENTARIO	Nomenclatura ID	LP / JA		0131
	ID Referencia			El Cargador de Leña
		Título :		Emmanuel Hannaux
		Autor :		1893
		Fecha de emplazamiento :		

	OBRA	BASAMENTO	MENSURA
Iconografía	Figura social		Ancho 0,70m (aprox.)
Tipología	Figura de cuerpo entero	Base simple	Largo 2m (aprox.)
Materialidad	Hierro Fundido Pátina de bronce	Granito	Profundidad 9,90m (aprox.)
Técnicas	Modelado Fundición Vaclado Pátina		

Ubicación Espacial	Ubicación	Calle 11 entre avenida 51 y 53
	Coordenadas	34°55'10.4" S 57°57'09.9" O
	Lugar de emplazamiento	Jardines de la Municipalidad de La Plata
	Tipo de emplazamiento	Irregular



Ubicación en plano

Catalogación	Biografía Autor	Escultor francés (Metz, 1855), alumno de DumontyBonnaiseux. Obtuvo el Segundo Premio de Roma en 1880 y desde 1884 participó de la Sociedad de Artistas Franceses. Obtuvo la Medalla de Honoren el Salón de 1903. Tienen obras suyas los museos de Draguignan, La Puy, Londres, Metz y el Museo de Arte moderno de París (González, 2001: 375).
	Descripción obra	<p>Análisis pre iconográfico : Figura masculina cargando leña. El peso de la misma se transmite a la espalda encorvada. Su brazo izquierdo sujeta el hato de leña, mientras que el derecho avanzado y la pierna derecha atrasada, balancean las fuerzas. La cabeza es descriptiva y realista, con rasgos personales, pero el modelado es poco elaborado y los detalles como orejas, pelos y pies, funcionan satisfactoriamente a distancia (González, 2001: 374).</p> <p>Análisis iconográfico : -</p>
	Fecha de realización	1893
	Carácter	Ornamenta
	Comitentes	-
Referencias	Se encontraba originalmente emplazada en los Jardines del Palacio Legislativo en Pendant con El Ultra (portador de la antorcha olímpica) Se trata de una copia del autor francés. Tradicionalmente había sido adjudicada a Victor de Pol. Pero hay una obra idéntica en el Ministerio de Agricultura de la Ciudad de Buenos Aires en la que la firma del artista, como fundidor, se lee de manera indudable. Tiene una vara en la mano libre, que también tenía la obra emplazada en La Plata. Allí se señala la fecha de realización, 1893 (González, 2001: 374).	

Ejemplo de ficha

LP / JA 0131 El Cargador de Leña



Sección de inventario

El inventario constituye un instrumento de identificación, registro, clasificación y ordenamiento de un conjunto de bienes culturales. En dicha sección deben aparecer los datos generales de la obra, su autor, su ubicación y un número de identificación. La sección de inventario permite saber con exactitud la cantidad de obras que se encuentran emplazadas. Arroja, finalmente, datos cuantitativos y cualitativos de los bienes que integran el patrimonio» (Mikucionyte, 2014, p. 6).

Patrimonio Escultórico Urbano | Ciudad de La Plata
 Sistema de Relevamiento de Bienes Culturales

INVENTARIO

Nomenclatura ID LP / PZ **0052**

ID Referencia Título: **Monumento a la República del Líbano**
 Autor: Dalmiro Sirabo - Héctor Tomás
 Fecha de emplazamiento: 1971

	OBRA	BASAMENTO	MENSURA
Iconografía	Abstracción geométrica		Ancho 11m (aprox.)
Tipología	Objeto geométrico	Basamento	Largo 4m (aprox.)
Materialidad	Hierro	Hormigón	Profundidad 4m (aprox.)
Técnicas	Soldadura Plintado	-	

Ubicación Espacial

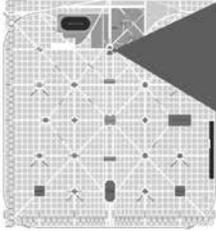
Ubicación Avenida 1 entre Avenida 53 y Calle 54

Coordenadas 34°54'39.8" S 57°56'39.1" O

Lugar de emplazamiento Plaza del Líbano

Tipo de emplazamiento Alineación con Avenida 1





Ubicación en plano

Detalle de ficha de la sección de inventario

Identificación y registro

Las nomenclaturas de identificación son una herramienta para controlar e identificar los bienes. Incluye un formato de identificación alfanumérico

asignado a cada bien, que es único e irrepetible. El mismo ordena al conjunto de bienes culturales permitiendo su cuantificación y la búsqueda específica de la información relevada de cada obra.

La nomenclatura de identificación se compone de tres segmentos: LP-BO-0016. El primer segmento se refiere a la ciudad en donde se ubican las obras, en este caso, la ciudad de La Plata, empleándose las siglas LP. El segundo segmento se relaciona con el espacio urbano específico en donde se encuentra el bien. Se utilizan las siglas AV para avenidas; BO para el Paseo del Bosque; CA para calles; DG para diagonales; JA para jardines de edificios públicos; PZ para plazas y PQ para parques. El tercer segmento asigna un número (único e irrepetible) a cada bien.

El *título* es la palabra o el conjunto de palabras que denominan una obra. Ciertos títulos con los que se conocen las obras son construcciones del imaginario colectivo, que no obedecen fehacientemente a concepciones originales del artista. No obstante, estas invenciones se han ido naturalizando en el campo social y estatal. Ciertos títulos se pueden observar en la obra o en el soporte,⁸ ya que están grabados, cincelados o pintados; otros, en placas incorporadas a los soportes o los basamentos.⁹ Si no aparecen en ninguna de estas dos instancias, la posibilidad de conocer el título es a través de la búsqueda de fuentes. Finalmente, algunas obras actuales se caracterizan por no poseer título: en ese caso, se asignan las siglas S/T (sin título) y se agrega entre paréntesis una identificación básica.¹⁰

En el campo del *autor* se registra el nombre del creador o del grupo productor.¹¹ Detallar esto es importante porque se entiende que «un bien es el resultado de varios procesos y el responsable de cada proceso debe registrarse» (Nagel Vega, 2008, p. 16).¹² El autor puede ser identificado por su firma, por su inicial inscripta en la obra misma, por la existencia de una placa de identificación o debe buscarse a partir de las fuentes. Si no pudieran encontrarse datos de identificación debido a la intención de anonimato del autor/creador o por insuficiencia de información, el campo se completa con la palabra *Anónimo*.

En la *fecha de emplazamiento* se registra la fecha en que la obra fue implantada en el espacio público. Es menester señalar que ciertas obras fueron trasladadas de un espacio a otro, por lo que deben consignarse los lugares y las fechas de emplazamiento anteriores al actual.

Clasificación iconográfica

En este campo se ordenan los temas que se representan en las obras y se establece un lenguaje normalizado a partir de las siguientes clasificaciones operativas a nivel iconográfico: figura (histórica, histórico-política, social, artística, científica, literaria), objeto (simbólico, abstracción simbólica, abstracción geométrica), tema religioso, personificación, animal (o animal simbólico), tema clásico, escena (acontecimiento o escena de la historia argentina).

Por último, estas clasificaciones pueden combinarse, sobre todo, en los conjuntos monumentales que contienen diversos elementos compositivos.

Clasificación tipológica

«Este campo se refiere a la ubicación de un objeto dentro de un esquema de clasificación cuya función es su agrupación de acuerdo a la semejanza de sus características» (Nagel Vega, 2008, p. 17). La tipología es utilizada, entonces, para relacionar objetos dentro de una agrupación formal. En este trabajo se categorizan los objetos según sus dos componentes: la obra y su basamento. Se distinguen, para cada uno de ellos, tipologías. En la obra se diferencian la cabeza, el busto, el cuerpo entero, el objeto (figurativo, geométrico, abstracto, copón, fuente, columna, pila, medallón), el conjunto monumental, el relieve (altorrelieve o bajorrelieve), el animal. En los basamentos se encuentran la base (cuadrada, rectangular, piramidal, circular, trapezoidal, etcétera), el soporte arquitectónico, el pilar (cuadrado, cilíndrico, hexagonal, piramidal, rectangular, etcétera), la columna, la plataforma, el pedestal o sin basamento.

Materialidad y técnicas

Este campo se refiere a la identificación de los materiales de los que se compone una obra e incluye las técnicas de producción o de manufactura, u otros métodos incorporados en su fabricación. Cabe subrayar que las obras pueden poseer componentes o elementos de diversa materialidad y factura técnica. Según la lógica de la clasificación tipológica, los materiales se han considerado tanto para la obra como para el basamento.

En líneas generales, los materiales observados son: hormigón, hierro, bronce, acero, otros metales, mármol, mampostería, cemento, piedra, laja, ladrillo, acrílico, yeso, granito, cerámica y madera. Las técnicas son

procedimientos de producción que derivan directamente de la selección específica de un material. A modo de ejemplo, pueden citarse el tallado, el cincelado, la fundición, soldaduras, ensamblados, pátinas, pintado, modelado, bruñido, esgrafiado, etcétera.

Mensura

En este campo se registran las medidas de una obra teniendo en cuenta sus tres dimensiones: ancho, largo y profundidad. «Las medidas pueden tomarse con instrumentos de medición o basarse en estimaciones, como apreciación visual» (Nagel Vega, 2008, p. 18). Esto se debe a que ciertos emplazamientos o las dimensiones mismas de una obra dificultan su registro exacto, por lo que deben tomarse medidas aproximativas.

Las medidas se establecen en unidades métricas. Por último, se aborda la medición de un bien contemplando la sumatoria de todos sus componentes (obra y basamento).

Ubicación espacial

La ubicación espacial es la sección que se refiere a la identificación y la descripción del lugar de emplazamiento actual de una obra. Este campo está formado por la siguiente información: ubicación, coordenadas, lugar de emplazamiento, tipo de emplazamiento, ubicación en plano y ubicación georeferenciada.

La *ubicación* es la localización de la obra teniendo en cuenta su dirección exacta (calles, avenidas, diagonales).

Se conoce como sistema de *coordenadas* al conjunto de valores que permiten identificar, de manera inequívoca, la posición de un punto (bien cultural) en un espacio geométrico. El sistema de coordenadas se ha definido sobre un espacio plano a partir de la utilización de tecnología de georeferenciación (Google Maps, Google Earth y Google Street View).

En el *lugar de emplazamiento* se indica el espacio específico de la ciudad en donde se encuentra una obra. La clasificación de los espacios es la siguiente: ramblas, plazoletas, plazas, parques, paseos, veredas, rotondas y jardines.

El *tipo de emplazamiento* es tomado del programa propuesto por Ricardo González (2001), quien define la situación estructural de la implantación de una obra en relación con el contexto en el que está. Los tipos de

emplazamiento pueden ser de alineación, es decir, un emplazamiento que sigue un desarrollo lineal determinado por una calle, avenida u otro direccionamiento; axial, implantación sobre un eje (por ejemplo, una rambla); central, como núcleo de una configuración geométrica dada (punto central de una plaza o de una rotonda, por ejemplo); focal, punto dominante de una determinada forma geométrica, simétrico pero no central (punto cercano al vértice de un triángulo, por ejemplo, una plazoleta); y por último, de tipo irregular, esto es, implantación libre que no obedece a un criterio de ubicación regular o geométrico con su contexto.

La *ubicación en plano* se relaciona con la identificación de la obra sobre el plano de la ciudad. Esta imagen indica, a nivel macro, su localización y permite un primer acercamiento, prescindiendo de la representación descriptiva del contexto de ubicación.

La *ubicación georeferenciada* se establece una vez registrados los datos de las coordenadas de implantación de una obra. A los efectos de transitar de una instancia de ubicación identificada a una instancia de ubicación descrita resulta provechoso el empleo de tecnologías de representación tanto del contexto de ubicación como de la obra.¹³ Tanto en la ubicación en plano como en la ubicación georeferenciada se utiliza el plano cenital.¹⁴

Sección de catalogación

La catalogación es un instrumento de continuidad y de profundización de la información de un bien a partir de su descripción sistemática. «Dado que todo objeto real puede ser determinado por un número infinito de atributos, relaciones y contextos, será necesario que el investigador explicita qué aspectos tendrá en cuenta [...] y mediante qué procedimientos concretos llevará a cabo su descripción» (Samaja, 2007, pp. 15-16). Los criterios para su confección se determinaron de acuerdo a los principios fundamentales del *catálogo razonado*¹⁵ dando lugar a la ampliación del corpus documental a partir de tres aspectos: datos del autor, el análisis de la obra y la investigación bibliográfica.

De acuerdo con Marisol Richter Scheuch y Cynthia Valdivieso García (2008), debe tenerse en cuenta que un catálogo razonado es un documento abierto: un trabajo en proceso constante de transformación que se completa a

medida que las investigaciones históricas, artísticas y bibliográficas se vayan incorporando. Los campos de información que integran el catálogo son: biografía del autor, descripción de la obra, fecha de realización de la obra, carácter, comitentes, leyes/contratos y referencias.

Catalogación	Biografía Autor	Henri Allouard nació en París en 1844 y falleció en 1929. Estudió en Lequesne y Schoenewerk. Fue autor de varios Monumentos como el que conmemora la República Boliviana en la ciudad de La Paz. Sus obras ornamentan el teatro Odeón y el Hotel de la Ville en París. Participó del Salón de Artistas Franceses entre 1865 y 1928 siendo jurado de escultura desde 1889 y presidente del Círculo de Volnoy (González, 2001: 111).
	Descripción obra	<p>Análisis pre iconográfico: Tratamiento realista inserto en la tradición del monumento ecuestre barroco, que representa al personaje en un momento crucial. La figura masculina que representa a San Martín levanta con su mano derecha la bandera en señal de triunfo. El modelado es bueno, aunque el retrato no es fiel. Al modo de los monumentos de principios de siglo XX, otros personajes se incorporan al basamento. La personificación de la Gloria que le alcanza una corona de laureles rodeada por el sable, el escudo, laureles y pergaminos. En el otro extremo del pedestal se muestran arcos militares, banderas, fusiles, cañones, un clarín, un tambor y una cartela con la inscripción "Propatria". Los laterales del basamento presentan dos paneles en los que se debían insertarse dos relieves alusivos al Cruce de los Andes y el Renunciamento (González, 2001: 107)</p> <p>Análisis iconográfico: Representación de José de San Martín y de su gesta libertadora. Personificación de la Gloria.</p>
	Fecha de realización	1914
	Carácter	Conmemorativo
	Comitentes	Gobernación de la Provincia de Buenos Aires
	Leyes – contratos	Ley 3353 de 1911 - Ley 3469 de 1913 - Decreto 42907 de 1947
	Referencias	Se encuentra una semejante en Boulogne-Sur-Mer en Francia con los relieves laterales.

Detalle de ficha de la sección de catalogación

Biografía del autor

En este punto se incluye lugar y fecha de nacimiento, lugar y fecha de fallecimiento, estudios realizados, concursos y premios, exposiciones, obras destacadas y otras referencias.

Descripción de la obra

En este campo se propende a describir un bien a partir del estudio de su forma y su contenido, tomando como metodología de abordaje el método de Erwin Panofsky (1970).¹⁶

En el análisis formal se describen los aspectos que configuran una obra de arte teniéndose en cuenta los aportes de Erwin Panofsky en la identificación de la misma. El autor reconoce que al asunto primario se lo aprehende de la siguiente manera:

[...] identificando las puras formas, esto es, determinadas configuraciones de línea y color, o determinadas masas de bronce o piedra de formas peculiares, como representaciones de objetos naturales, por ejemplo seres humanos,

animales, plantas, casas, herramientas, etc.; identificando sus relaciones mutuas como acontecimientos, y percibiendo tales cualidades expresivas como el carácter [...] de una pose o un gesto. Al mundo de puras formas que así se reconocen como transmisores de significados primarios o naturales cabe denominarlo el mundo de los motivos artísticos. Una enumeración de dichos motivos constituiría una descripción preiconográfica de la obra de arte (Panofsky, 1970, p. 39).

El *análisis iconográfico* supone la identificación del tema y/o de los conceptos que representa una obra. Panofsky (1970) opone el asunto a la forma, refiriéndose a «la esfera del asunto secundario o convencional, esto es, al mundo de temas o conceptos específicos que se manifiesta en imágenes [...] en oposición a la esfera del asunto primario o natural que se manifiesta en motivos artísticos» (p. 39). Un análisis iconográfico es una identificación correcta de los motivos.

El asunto secundario o convencional se lo aprehende al comprender que una figura masculina con un cuchillo representa a San Bartolomé, que una figura femenina con un durazno en la mano es una personificación de la veracidad, que un grupo de figuras sentadas a una mesa de comedor y dispuestas en determinada forma y en determinadas poses representan la Última Cena (Panofsky, 1970, p. 39).

Fecha de realización de la obra

Aquí se registra el momento en el que un autor produjo una obra, independientemente de la fecha de implantación en el espacio público y de eventuales traslados. Este dato es significativo a los efectos de valorar su dimensión temporal: los bienes culturales son expresión o testimonio de un contexto determinado.

Carácter

Este campo define la motivación o la intencionalidad con que una obra fue promovida, producida e implantada en un determinado tiempo y espacio. Se reconocen tres categorías principales: el carácter conmemorativo, que supone el sentido primigenio de un bien en tanto fue creado con el fin de mantener vivos y presentes determinados contenidos (personajes,

acontecimientos, temas) simbolizados en la obra;¹⁷ el carácter ornamental, que entiende que la obra es concebida como elemento de embellecimiento del espacio público;¹⁸ el carácter religioso, que implica que ciertas obras fueron creadas con propósitos de devoción, a partir de la inculcación de valores vinculados a la religión. A su vez, es importante destacar que la iconografía en este campo es por demás compleja, puesto que el carácter religioso se sustenta tanto a través de una imagen de una figura bíblica¹⁹ o de un elemento simbólico²⁰ como a través de una figura religiosa destacada en el ámbito local.²¹

Comitentes

Son la persona, la organización o la institución que realiza el encargo de una obra.

Leyes / contratos

Se vinculan con las normativas relacionadas con la obra, como leyes, contratos, decretos, ordenanzas, etcétera.

Referencias

En este campo se agrega información adicional, como traslados, expolios, reemplazos, sustituciones, desmembramiento de conjuntos monumentales, transformaciones o modificaciones de un lugar de emplazamiento y distintas vicisitudes que pudieron vivenciar cada uno de los bienes.

Sección de estudio diagnóstico

Los bienes culturales que conforman el patrimonio escultórico urbano de la ciudad de La Plata pueden sufrir distintos procesos de deterioro²² y de degradación,²³ cuyas causas de afección pueden ser tanto naturales como artificiales (culturales) y que son el resultado de la particular relación que se establece entre el objeto, su entorno inmediato y la comunidad.

La sección de estudio diagnóstico es un instrumento que permite determinar el estado de conservación²⁴ actual de una obra a partir de la detección de sus patologías (estudio diagnóstico) y de sus causas de afección (estudio etiológico). El análisis supone indagar, por un lado, en las características

y las cualidades físicas que posee la materia de una obra; por otro, en interpretar y en conocer las condiciones del ambiente que pueden devenir en consecuencias de impacto para tales obras; y por último, en la investigación de fuentes documentales (escritas, gráficas y visuales) que permiten establecer una conexión entre el estado de conservación de la obra en un momento específico del pasado y el estado de conservación actual.

Esta sección surge en concomitancia a las necesidades actuales de la conservación y la restauración del patrimonio cultural, que de forma cada vez más acentuada, atienden a una actualización metodológica permanente en pos de mejorar la calidad de las intervenciones, gracias a conocimientos y a técnicas precisas.

A continuación, se desarrollarán los campos de información que integran esta sección.

DESCRIPCIÓN

Desarrollado por: Análisis por imágenes: Reporte de estado de figura en estado de cuerpo entero. Presenta al torso desnudo y cabeza en perfil derecho. La cabeza tiene el pelo. Una mano se ve en posición de apoyo al costado. Su brazo derecho se encuentra flexionado y apoyado sobre la cadera. El brazo izquierdo se encuentra en posición de apoyo al costado. La mano izquierda se encuentra en posición de apoyo al costado. La mano derecha se encuentra en posición de apoyo al costado. La mano izquierda se encuentra en posición de apoyo al costado. La mano derecha se encuentra en posición de apoyo al costado.

Fecha de realización: 1914

Carácter: Ornamental

Contexto: Regeneración (1914) - Obra realizada por la Dirección de Obras Públicas de la Municipalidad de La Plata.

Ubicación: Fue instalada en la Plaza de Almagro, cuando se creó la plaza y la Facultad de Medicina. Se encuentra en el paraje. Actualmente se encuentra en la Plaza de Almagro.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

PATOLOGÍA	Estado	Observaciones
Falta de limpieza	Regular	Presencia de suciedad
Infiltración de agua	Alta	Hay agua en la zona de la base de la escultura. Hay agua en la zona de la base de la escultura. Hay agua en la zona de la base de la escultura.
Falta de mantenimiento	Baja	Falta de mantenimiento. Falta de mantenimiento. Falta de mantenimiento.
Superficie de base de cemento	Alta	Presencia de agua en la base de la escultura. Presencia de agua en la base de la escultura. Presencia de agua en la base de la escultura.
Estado de conservación general	Baja	Observaciones: Se necesita realizar un diagnóstico.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Estado de conservación	Observaciones
Falta de limpieza	Presencia de suciedad
Falta de mantenimiento	Falta de mantenimiento. Falta de mantenimiento. Falta de mantenimiento.
Superficie de base de cemento	Presencia de agua en la base de la escultura. Presencia de agua en la base de la escultura. Presencia de agua en la base de la escultura.
Estado de conservación general	Observaciones: Se necesita realizar un diagnóstico.

FICHA VISUAL DEL CULTIVO

Fecha: 2018-09-04

Horario: 10:00 - 12:00

Ubicación: Plaza de Almagro

El formulario incluye una galería de imágenes que muestra la escultura completa y detalles de sus partes, como el torso, la cabeza y las manos.

Detalle de ficha de sección de estudio diagnóstico

Patologías

Las patologías son los procesos de transformación o de modificación de una obra o en parte de ella, que ocasionan su deterioro y/o su degradación. Esto genera una disminución o una depreciación de su valor histórico/documental, estético/artístico y simbólico/significativo. Una característica central de las patologías es su condición dinámica, es decir, que no dejan de

actuar mientras no cese la acción de los diferentes agentes que las causan. Asimismo, las patologías no actúan independientemente, sino que pueden interactuar entre sí y complejizar el estado de conservación de un bien.

En cualquier caso, las patologías se dividen en función de si comprometen la condición estructural y/o la condición superficial de una obra. Esto permite pensar los procesos de conservación y de restauración de manera diferenciada. Las patologías suponen intervenciones de distinto grado y la eficacia de las mismas depende de la calidad científica del diagnóstico.

Las *patologías en la estructura* de la obra y en el soporte son los procesos de transformación y/o modificación de una pieza que se materializan en su condición estructural. El concepto de estructura se refiere a la integridad de todos los elementos componentes de una obra. La condición estructural es la capacidad (peso, forma, composición y técnicas de producción particulares) que posee una obra para mantenerse segura y resistente. El estudio de las patologías se ha efectuado tanto en la obra como en su soporte, puesto que ambas son partes constitutivas del todo y, como tal, deben ser abordadas bajo los mismos criterios y principios.

Las *patologías superficiales* se refieren a los procesos de transformación y/o de modificación de una obra que se materializan en su aspecto exterior, sin comprometer su integridad estructural. Entendiendo que las patologías son dinámicas, éstas pueden seguir desarrollándose si no son intervenidas. En este sentido, pueden devenir en un agravamiento del aspecto exterior y, en ciertos casos, pueden desarrollarse al punto tal que amenacen la condición estructural. Por último, el estudio de las patologías en superficie se ha efectuado tanto en la obra como en su basamento.

Estados de conservación específicos

Las características cualitativas y cuantitativas de las patologías en una instancia específica de análisis permiten determinar estados de conservación precisos considerando tanto la estructura y la superficie de obra como la estructura y la superficie del soporte. Cada unidad de análisis posee un estado de conservación propio, es decir, una situación particular en la cual se encuentra cada componente de una obra, una forma de ser y de permanecer en el presente.

Las categorías de los estados de conservación específicos se han tabulado así: muy bueno, bueno, regular, malo, ruin y expolio/desaparición.

Estado de conservación general

Este es el resultado de los estados de conservación específicos de una obra. Si éstos remiten a un micro análisis, es decir, al estudio de la condición estructural y superficial de obra y de soporte (componentes), el estado de conservación general alude al macro análisis, entendiendo los componentes de la obra como un todo indivisible. Los criterios de clasificación para los estados de conservación general se han tabulado así: bueno, regular, malo, ruin y expolio/desaparición.

Cabe aclarar que la sumatoria entre los diversos estados de conservación específicos de una obra no derivan, estadísticamente, en un estado de conservación general: este no es entendido como una relación objetiva sino interpretativa. En ciertos casos, puede darse que un estado de conservación malo o regular en una de las cuatro unidades de análisis de una obra determine el estado de conservación general (incluso si las tres unidades de análisis restantes presentan un buen estado de conservación).

En definitiva, el estado de conservación general depende del análisis y la interpretación de las cualidades específicas de las patologías que afectan a la obra. Incluso, deben contemplarse las condiciones contextuales de emplazamiento. Por último, se debe señalar que el estado de conservación de un bien no es estático sino dinámico, susceptible de mejorar o de empeorar de acuerdo a las sucesivas transformaciones de los bienes culturales, ya sean por el desarrollo y el agravamiento de las patologías, o por el cese de las mismas a partir de intervenciones de restauración y de conservación adecuadas.

Observaciones

En las observaciones se registran diversas informaciones: identificación de la obra (si posee inscripciones, marcas o placas de identificación) y su estado de conservación; información de intervenciones y de restauraciones previas; aspectos de la conservación y la conservación preventiva (si la obra posee pintura antigrafiti, si se encuentra enrejada o si está cercado el perímetro de un espacio destinado a un edificio público); condiciones generales del lugar de implantación y breve descripción del estado de conservación de los elementos que la componen (sistemas de iluminación, sistemas hídricos en el caso de fuentes o pilas, señalética exenta a la obra, etcétera); otros datos que sean relevantes para la investigación.

Estudio etiológico

Esta sección tiene como finalidad establecer cuáles son las causas que dan origen a las distintas patologías que deterioran y que degradan a los bienes culturales. En este sentido, profundizar en los contextos medioambientales y socioculturales por los que ha pasado la obra es la premisa básica para especificar el origen y el proceso de sus afecciones y sus alteraciones.²⁵

Fecha y hora del relevamiento

Reflejan cuál es el estado de conservación de un bien en un momento determinado. Asimismo, las problemáticas en la relación entre el patrimonio escultórico, el entorno y la comunidad conllevan la necesidad de desarrollar en el tiempo diversos registros de los bienes culturales, como así también, registros de eventuales restauraciones.

Relevamiento fotográfico patrimonial²⁶

Retomando el concepto de imagen en tanto forma de conocimiento, de información y de comunicación, la fotografía patrimonial adquiere un valor especial en el proceso de relevamiento ya que permite mostrar las características físicas concretas de un objeto de manera más gráfica y objetiva que cualquier otro tipo de documento (oral u escrito).

El relevamiento de un bien a partir de la fotografía tiene como objetivo su identificación, su descripción formal y la documentación de su estado de conservación: «Las fotografías de registro no solo deben cumplir una función inmediata, sino que deben convertirse en una parte importante de la historia de los objetos» (Roubillard Escudero, 2008, p. 30). En ese sentido, la fotografía patrimonial no se constituye como objeto estético, sino que opera en la dimensión documental y testimonial de los bienes culturales.

Con el fin de lograr el mayor aprovechamiento de estas propiedades, se elaboró una metodología de fotografía patrimonial que permite dar visualidad a los objetos de la forma más completa. Todas las tipologías de fotografía patrimonial forman, en conjunto, una narración que describe al objeto de forma lógica y coherente, yendo de lo general a lo particular. Se establece, de este modo, un código de lectura visual plausible de ser fácilmente comprendido e interpretado (Palazzo & Anderson, 2016).



Detalle de ficha de sección de relevamiento fotográfico

Identificación

La identificación debe representar una síntesis de las características visuales y volumétricas del objeto (obra y basamento) (Palazzo & Anderson, 2016). La tipología de la fotografía de identificación es de tres cuartos de perfil derecho.

En la identificación se destaca, también, la fotografía contextual, esto es, la descripción de la relación de la obra con el espacio o con el entorno de implantación. Pueden ser fotografías adicionales del objeto en vinculación con su entorno o, en casos específicos, fotos descriptivas del espacio mismo.

Descripción formal

Su función es describir aspectos formales y volumétricos de un objeto para destacar todos los elementos particulares que lo constituyen en una unidad. Teniendo en cuenta las distintas cualidades que distinguen a los bienes culturales que conforman el patrimonio escultórico urbano de la ciudad de La Plata, se destacan las siguientes tipologías fotográficas: vista anterior, vista posterior, vista lateral izquierda, vista lateral derecha, vistas laterales diagonales (en conjuntos monumentales complejos), detalles de las

tipologías de la obra (por ejemplo, de los relieves y de los grupos escultóricos que conforman un conjunto monumental), detalles de las tipologías de basamento y detalles constructivos que visualicen las propiedades de la materialidad y de la técnica de una obra.

Estado de conservación

Las tipologías de las fotografías varían en función de las condiciones estructurales o superficiales de las patologías del bien. En líneas generales, se recurre a una foto detalle para su identificación y su ubicación en la obra, y se pasa a fotos detalle de mayor acercamiento para una descripción más minuciosa.

Por último, el sistema de relevamiento permite la manipulación de las fotografías: en las representaciones se llevan a cabo etiquetados de las patologías (cuadrantes o líneas de color verde si su condición es superficial, o cuadrantes o líneas rojas si su condición es estructural), mientras que en otras, la visualidad de una patología es tan manifiesta que no requiere de recursos complementarios. Esta herramienta permite programar intervenciones de conservación y restauración acordes a los análisis efectuados.

Otras

En esta sección la fotografía debe dar visualidad a inscripciones o marcas previas, firma del autor, año de realización de la obra, placas conmemorativas o de identificación de la obra, información de la fundidora y año de fundición (en caso de obras de hierro o de bronce). A su vez, es un espacio que permite incorporar mayor cantidad de fotografías en caso de que así se requiera.

Asimismo, es un aspecto componente de esta sección el anexo de fotografías de los bienes de carácter histórico, que forman parte de distintos archivos documentales. Los mismos dan cuenta de estados de conservación pasados, lugares de implantación previos al actual e, incluso, en el caso de las obras expoliadas, la fotografía histórica la permite conocer. En ese sentido, tal como sostiene Carlo Ginzburg (2001), la imagen produce conocimiento en tanto representación: «[...] por un lado, la representación hace las veces de realidad representada y por lo tanto evoca la ausencia, por el otro, hace visible la realidad representada y, por lo tanto, sugiere la presencia» (p. 85).

FASE FINAL: ANÁLISIS DE LA BASE DE DATOS

Toda descripción se justifica como el paso previo al esfuerzo por descubrir o revalidar regularidades empíricas que constituirán futuras hipótesis o principios explicativos del objeto estudiado. Por esta razón, el trabajo [...] no se detiene en la importante tarea de conseguir una taxonomía (o clasificación) del objeto, sino que pretende establecer cuáles regularidades se observan entre las variables de descripción, y, más aún, averiguar si esas regularidades se pueden vincular entre sí conforme a relaciones análogas a las de implicación lógica: es decir, relaciones necesarias. Relaciones necesarias entre ciertas cosas y sus propiedades; entre ciertos hechos antecedentes y hechos consecuentes; y entre ciertos significados y ciertos significantes (Samaja, 2007, p. 18).

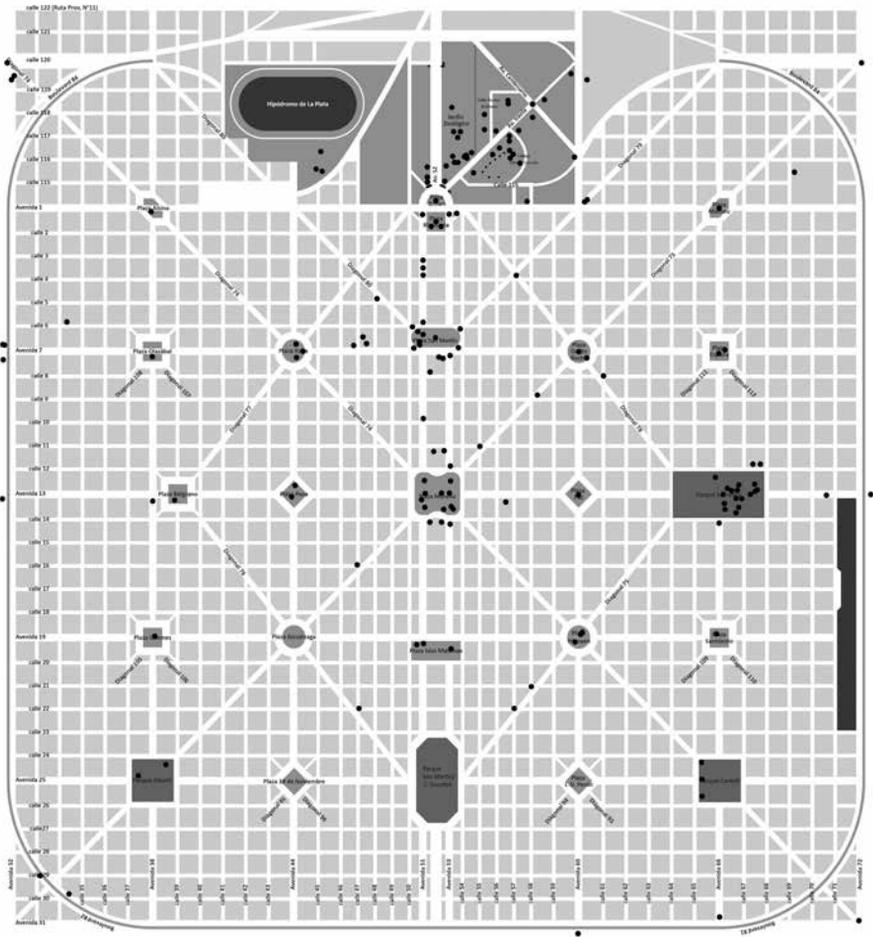
Posteriormente al relevamiento de campo, se ingresan todos los datos incorporados en la ficha de la obra en soporte digital.

La fase final aglutina diversos tipos de análisis que corroborarán o refutarán las hipótesis establecidas al comienzo de esta investigación. A tales efectos, el sistema facilita la elaboración de métodos estadísticos en pos de obtener datos cuantitativos y cualitativos significantes.

Con respecto a la cantidad total de obras emplazadas, se registran al momento del relevamiento efectuado (año 2016) un total de ciento noventa y seis obras que conforman el patrimonio escultórico de la ciudad de La Plata. Los registros del año 2001 establecidos por Ricardo González indican un total de ciento treinta y cuatro obras.

Los principales lugares de emplazamiento actual son el Paseo del Bosque, el Parque Saavedra, Plaza Moreno y Plaza San Martín.

Ahora bien, a partir del estudio diagnóstico se pudo detectar que la mayor cantidad de patologías que afectan al patrimonio escultórico urbano no son de origen natural sino cultural. En cuanto a las patologías estructurales se destacan fisuras, faltantes, fragmentaciones, corrosión y desanclajes. En la superficie de obra se visualizan grafitis y depósitos exógenos, intervenciones de repintado, faltantes, daños mecánicos, fisuras, oxidación, colonización biológica microorgánica, alteraciones cromáticas, pérdida de patinas, erosión y costras.



Mapa de la ciudad de la Plata con la ubicación de cada una de las obras

En cuanto a las patologías estructurales en el soporte/basamento se observan fisuras, colonización biológica vegetal avanzada e inclinación/declinación del soporte. En la condición superficial aparecen el grafiti, los depósitos exógenos, las intervenciones de repintado, los desprendimiento/roturas de material, las fisuras, los faltantes, la colonización biológica vegetal, las fragmentaciones, la colonización biológica microorgánica, el esprendimiento de capa pictórica original, el daño mecánico y la alteración cromática.

En cuanto a los estados de conservación general de las ciento noventa y seis obras, se puede afirmar que cuarenta y tres se encuentran en buen estado de conservación; sesenta y una están estado de conservación regular; sesenta y cinco, en un mal estado de conservación; cinco se encuentran en estado ruin y veintidós han desaparecido.

Conservación y conservación preventiva

La conservación preventiva se refiere a un conjunto de medidas y de acciones que tienen como objetivo evitar o minimizar el deterioro y la degradación de los bienes culturales. Se llevan a cabo sobre su contexto, es decir, son intervenciones indirectas que procuran el mantenimiento de la integridad del bien y del entorno circundante. Bajo estas políticas de conservación tanto del patrimonio arquitectónico como del patrimonio escultórico de la ciudad, se viene ejecutando hace algunos años una técnica conocida como *designing out* (diseño exterior), que se formaliza en los vallados perimetrales de edificios públicos y en los enrejados de obras de arte: muchos argumentos se esgrimen a favor, muchos otros en contra. Los primeros revalidan su instalación al argüir que las rejas formaban parte de los edificios desde la época fundacional (y que fueron removidas en épocas posteriores). Sin embargo, también entienden que es una medida de preservación del patrimonio frente a los incesantes actos de *vandalismo* en tanto no se perciba un cambio de mentalidad que implica transformaciones culturales a largo plazo. Los segundos deducen que hay un proceso de privatización del espacio público que más que regular el encuentro ciudadano, lo obstaculiza. Este dispositivo se deduce como un tratamiento paliativo, que lejos de articular preguntas por las causas del *vandalismo*, por el contrario, homologan una lógica de exclusión social. Al mismo tiempo, se considera la

arbitrariedad municipal que no asumiendo la participación ciudadana como una herramienta de construcción del espacio público, impone medidas que fortalecen la desconexión entre el Estado y los actores locales.

Sin pretensión de asumir una posición tajante entre una u otra visión, pues ambas, la *apocalíptica* y la *integrada*, resultan verosímiles en cierto sentido, se infiere que los enrejados de obra y vallados perimetrales de edificios públicos —si bien permiten conservar el patrimonio escultórico—, anulan el fenómeno artístico, ya que las condiciones de reconocimiento entre la obra y el público se ven limitadas. Los enrejados y los vallados si bien son preventivos, también son el motivo de *invisibilización* de las obras. En este sentido, se percibe la anulación de puntos de vista posibles de las obras, caracterizadas por su tridimensionalidad y por sus cualidades materiales y temáticas propias.

Con respecto a los vallados perimetrales, *La Arquitectura*,²⁷ emplazada en los jardines del Rectorado de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), no puede contemplarse sin la distorsión visual de las rejas y la proyección de su sombra sobre la superficie de mármol.

El Monumento a Marcelino Ugarte²⁸ que combina escultura exenta y relieves que se desarrollan en las cuatro caras del soporte arquitectónico, no puede ser observado desde todas las perspectivas, lo que trae como consecuencia una apreciación fragmentaria. Algo semejante ocurre con la Columna en Conmemoración de los Bicentenarios de la Revolución de Mayo y de la Declaración de Independencia²⁹, que consta de una columna en la que se desarrollan relieves con numerosas escenas y acontecimientos significativos de la historia argentina. La obra invita a ser recorrida tanto en horizontalidad como en verticalidad, el vallado lo cohibe. De los enrejados de obras, *La Agricultura*³⁰ y *Creugas y Damoxenos*³¹ son ejemplos por antonomasia de la falta de idoneidad en términos de conservación preventiva que se profundiza aún más por la incompreensión del fenómeno artístico. En cuanto a lo primero, se distorsiona su apreciación debido a las relaciones de altura y de proximidad entre ésta y las rejas. En cuanto a lo segundo, se constata la falta de discernimiento respecto a las estrategias de emplazamiento, lo que pone en evidencia cierto desconocimiento de los diversos factores que intervienen en la obra y su implantación en el espacio público: características que hacen eco en su historia, en su tipología, en su configuración formal, su escala, su materialidad y su técnica, sus

vistas y sus orientaciones posibles en relación con el entorno y la interacción social (González de Nava, 1998). Finalmente, los enrejados no han puesto un cierre a la problemática: el Monumento a Dardo Rocha³² o el Tambor de Tacuarí,³³ si bien poseen un enrejado que posibilita su contemplación, no han refrenado las intervenciones o las inscripciones de diversas identidades (ya sean políticas, futbolísticas o de particulares).

Otro factor importante de la conservación es el empleo de la pintura anti-grafiti, material desarrollado por el Centro de Investigación y Desarrollo en Tecnologías de Pinturas (Cidepint), dependiente del Conicet. Este sistema de pintado inhibe la fijación de aerosoles, pinturas, suciedad y microorganismos. Se aplica sobre la superficie de la obra por medio de dos revestimientos: una primera capa, que consiste en una pintura poliuretánica ecológica, y una segunda capa, en donde la película protectora se cubre con otro producto compatible y adherente que permite retirar los depósitos exógenos en superficie. Por último, es menester recalcar que este novedoso sistema no es abrasivo.

Las técnicas de vallados perimetrales y enrejados dificultaban la observación de una obra de carácter escultórico, en tanto el recorrido sensible se veía coartado por el dispositivo físico. Ahora bien, la pintura antigrafiti no interfiere en la aproximación entre el espectador y el objeto, sin embargo, distorsiona su apreciación porque el aspecto formal y cromático de la obra se ven modificados. La inadecuada colocación de la pintura produce cho-readuras que desmaterializan formas,³⁴ detalles y texturas originales. A su vez, las diferencias cromáticas entre el producto antigrafiti y la obra generan alteraciones visuales que traen como consecuencia una depreciación de su valor estético.

En conclusión, se pudo detectar a partir de los relevamientos efectuados que la mayor cantidad de patologías que afectan al patrimonio escultórico, tales como grafitis, repintes y daños mecánicos, no son tanto de origen natural sino, sobre todo, de origen cultural.

La conservación y la restauración son conceptos que tienen que ser entendidos en un sentido amplio: de poco sirven si no se aborda la problemática desde el campo social. Las acciones referidas a la puesta en valor no solo deben comprenderse como intervenciones de carácter técnico. Para que sean verdaderamente efectivas, se debe tender a la valorización y al reconocimiento social del patrimonio, que nos pertenece y que nos otorga identidad.



La Arquitectura, de Lucio Correo Morales

NOTAS

- 1· El término *activación patrimonial* es acuñado por Llorenc Prats (1997).
- 2· Aunque la Carta se refiere a los monumentos y los conjuntos, muchas de sus ideas son extensibles a las obras de arte en general.
- 3· Si bien prevalece la fuente documental escrita y, en menor medida, las fuentes visuales (archivos fotográficos), algunas fuentes orales han sido de enorme valor para corroborar informaciones de obras expoliadas (ubicación, materialidad, descripción general, etcétera). En este sentido, la participación de la comunidad constituye un aporte necesario para la preservación y la conservación de las obras.
- 4· Cada una de las unidades de estudio puede ser objeto de un análisis pormenorizado, con entidad suficiente como para ser tratada por especialistas en cada área. Sin embargo, la finalidad que se persigue es la de establecer una visión global de los bienes culturales.
- 5· Esta dimensión cognitiva visual ya fue sistematizada a partir de distintos proyectos llevados a cabo por el Centro de Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural (FBA-UNLP) y tiene como objetivo la optimización del conocimiento y, por ende, la valoración y el análisis de un bien a través de la imagen.
- 6· *Object ID* es un instrumento para la documentación de bienes culturales, diseñado como medida de prevención ante expolios de obras. El *Object ID* sugiere campos para el registro de bienes culturales, orientados a ingresar información que permita el reconocimiento físico del objeto (fotografías para identificación, tipo de objeto, materiales y técnicas, medición, inscripciones y marcas, características que lo distinguen (se mencionan deterioro, reparaciones o defectos de fabricación), título, tema, fecha o período, autor, descripción breve (análisis formal).
- 7· *Iconclass* es una herramienta que provee elementos para la identificación iconográfica que representa un determinado bien: imagen o escena representada por o en el objeto, ayudado por elementos visuales relevantes, como formas, personas, atributos y símbolos. El tema de representación proviene de motivos basados en la literatura, temas mitológicos, ficticios, religiosos, narrativos, históricos, etcétera; incluye personas, lugares, cosas, sucesos, ornamentos, ideas y conceptos. La identificación de los temas puede ser imprecisa y abierta a interpretaciones.
- 8· Ver ficha LP- DG-0182.
- 9· Ver ficha LP-JA-0113.
- 10· Ver ficha LP-JA-0130.
- 11· Ver fichas LP-AV-0139, LP-PZ-0059 (sección «Relevamiento fotográfico»).
- 12· En el caso de las obras de hierro fundido o de bronce es importante registrar el nom-

bre del fundidor. A modo de ejemplo, ver ficha LP-BO-0012 (sección «Relevamiento fotográfico»).

13· Google Earth 2D y Google Earth 3D.

14· El plano cenital es aquel en el que el punto de vista se encuentra perpendicular respecto del suelo. La imagen obtenida ofrece un campo de visión orientado de arriba abajo. En la disciplina de la comunicación audiovisual se relaciona el plano cenital con la vista de águila.

15· Texto técnico que proporciona los conocimientos que se tienen de un bien cultural, de un artista y de su contexto.

16· El método de Panofsky ha sido replicado en la mayoría de los documentos de catalogación de obras de arte tanto en museos como en otras instituciones culturales.

17· Ejemplos de personajes en ficha LP-BO-0015; de acontecimientos en ficha LP-DG-0183; de temas en ficha LP-JA-0110.

18· Ver ficha LP-PQ-0093.

19· Ver ficha LP-AV-0140.

20· Ver ficha LP-DG-0167.

21· Ver ficha LP-DG-0170.

22· Se entiende como *deterioro* a los procesos naturales que propicia el desarrollo de cambios en la composición, la estructura y la morfología de los elementos afectados. No actúa de manera independiente, sino que principalmente se conjuga para dar origen a diferentes patologías.

23· Se entiende como *degradación* a los procesos artificiales que propician cambios y transformaciones en la composición, la estructura y la morfología de los elementos

afectados. No actúan de manera independiente sino que principalmente se conjugan para dar origen a las diferentes patologías. Estos pueden ser de diferente naturaleza pero su origen, a diferencia de la noción de deterioro, será siempre artificial, producto de las acciones humanas.

24· La conservación es el proceso que da constancia de mantenimiento de la integridad de un bien cultural tanto en su condición estructural como en su condición superficial. Se centra en la protección, la tutela y el cuidado del patrimonio cultural material.

25· Las causas de afección se establecen a modo de hipótesis, solo corroboradas a partir del examen organoléptico. Teniendo en cuenta que el relevamiento de campo es un proceso constante y dinámico, se deja asentada la posibilidad y necesidad de efectuar estudios posteriores más exhaustivos y pormenorizados que aúnen diversas técnicas de relevamiento (tales como microfotografía estratigráfica, análisis físicos y químicos, espectrometría, endoscopia, escaneo 3D, análisis medioambiental, etcétera).

26· El Relevamiento Fotográfico Patrimonial es un protocolo de procedimientos desarrollado por comunicadores audiovisuales del Centro de Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural, de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). En este apartado se destacan algunos aspectos metodológicos y se prescinde de los aspectos

- técnicos contemplados en dicho protocolo. Se subrayan, además, los aportes de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM) de Santiago de Chile, que posee un capítulo sobre fotografía documental en el *Manual de Registro y Documentación de Bienes Culturales* (2008).
- 27· Ver ficha LP-JA-0127.
- 28· Ver ficha LP-JA-0125.
- 29· Ver ficha LP-JA-0128.
- 30· Ver ficha LP-PZ-0054.
- 31· Ver Ficha LP-PZ-0061.
- 32· Ver ficha LP-PZ-0062.
- 33· Ver ficha LP-PZ-0079.
- 34· Ver fichas LP-PQ-0087, LP-AV-0155, LP-PQ-0086, LP-PQ-0084, LP-PQ-0092.

Patrimonio y canales de la memoria

Una compleja interacción de fenómenos sociales, políticos, económicos y culturales ponen en juego la continuidad del patrimonio escultórico urbano de la ciudad de La Plata. En tal sentido, diversos son los procesos de deterioro y de degradación que inciden en el estado de conservación de las obras y que llevan a la depreciación de su valor documental, estético y simbólico. Por las contingencias del tiempo y del espacio —categorías fundamentales de la experiencia humana— el *olvido* de ciertos patrimonios tiende a naturalizarse: el silencio, la incomunicación, la desarticulación, la negación, la indiferencia, la destrucción, el ocultamiento, la ausencia, el abandono, el desinterés, la desatención, el desconocimiento y la desvalorización son solo algunos de los mecanismos que tienden a su institucionalización en la esfera pública.

No obstante, frente al riesgo del olvido surgen, en paralelo, estrategias de supervivencia de los patrimonios basadas en la memoria. «El giro hacia la memoria recibe un impulso subliminal del deseo de anclarnos en un mundo caracterizado por una creciente inestabilidad del tiempo y por la fracturación del espacio en el que vivimos» (Huyseen, 2002, p. 24). En este afán por constituir *anamnesis*,¹ aparece un antiguo axioma en el campo del patrimonio: *conocer para valorar*.

El objetivo de este libro es aportar al conocimiento del patrimonio escultórico urbano de la ciudad de La Plata y a su valorización. Valorización que implica que sea reconocido no solo por su capacidad documental o por sus atributos estéticos, sino por su carácter simbólico, es decir, por su eficacia para representar simbólicamente diversas identidades. Los campos de conocimiento instituidos para el inventario, la catalogación y el estudio diagnóstico de estos bienes culturales son recursos transitorios, incompletos, selectivos y perfectibles. En líneas generales, el inventario permite la identificación de las obras; el catálogo, su descripción; el estudio diagnóstico determina su estado de conservación. A su vez, cabe subrayar la importancia de la imagen como forma de conocimiento, de información y de comunicación, incorporada a los procesos de investigación.

Las tres propiedades que caracterizan al conocimiento (contenido, método y lenguaje) (Wagensberg, 2014), se articulan a partir de la interdisciplinariedad. El carácter interdisciplinario de este trabajo supone que disciplinas, como la Historia del Arte, la Metodología de la Investigación, el Diseño, et- cetera, se constituyan como campos permeables: espacios de concertación

orientados al intercambio y al diálogo entre saberes en pos de abordar diversas formas de registro del patrimonio cultural que den cuenta de sus múltiples dimensiones.

La interdisciplinariedad como eje vertebrador de la investigación redefine, entonces, las fronteras del conocimiento al abordar el estudio de los bienes culturales en su complejidad. En este sentido, los objetos no se perciben inmutables en el tiempo y el espacio. Mientras que esta pretendida *sacralidad* los mantiene distantes y privados del uso común de los seres humanos (Agamben, 2005), la *profanación* se advierte en su apropiación porque profanar es conocer. Y conocer solo es posible en la interdisciplinariedad. Esta inaudita capacidad de aunar miradas respecto a un fenómeno específico —la particular relación entre el patrimonio escultórico, el contexto y la comunidad— propicia un campo fértil para su puesta en valor en un sentido integral: el conocimiento constituye el medio; la divulgación de ese conocimiento, un propósito; las apropiaciones y las significaciones sociales del patrimonio, un fin.

Además, sería conveniente interrogarnos sobre la importancia de la divulgación en tanto proceso de comunicación y de difusión. El axioma mencionado anteriormente parece ser el principio fundante y articulador de este trabajo, porque creemos que si se conoce, se valora, y si algo se valora, se preserva. Ahora bien, ¿por qué preservar? Simplemente porque ello no se limita a la manutención material de un patrimonio: la conservación y la preservación son conceptos que tienen que ser entendidos en un sentido amplio, no como intervenciones de carácter meramente técnico. Para que la preservación sea verdaderamente efectiva se debe tender a la valorización y al reconocimiento social del patrimonio, que nos pertenece y nos otorga identidad.

Como se mencionó al comienzo, este libro se desprende de la tesis de grado *Inventario, catalogación y estudio diagnóstico del patrimonio escultórico urbano de la Ciudad de La Plata (1882-2016)* (2016), para la carrera de Historia del Arte de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). En el marco del programa Tesis colectivas, impulsado por la FBA, la tesis fue acompañada por una producción audiovisual realizada por Franco Palazzo y titulada *Figuras de lo invisible* (2016). Ambos trabajos se constituyen como dos partes de un mismo proceso. La relación que se mantiene entre producciones permite dar cuenta de la potencialidad de cada

disciplina y reconocer sus límites y sus posibilidades. En este sentido, la interdisciplinariedad generó una relación dialógica entre ambas, aunando perspectivas y entablando nuevos puntos de vista.

A partir de las sinergias y las transposiciones entre la Historia del Arte, el patrimonio cultural y la comunicación audiovisual se han constituido *canales y receptáculos de la memoria* (Hayan Yerushalmi, 1998). Sumado a todo esto, cuando la comunidad valora el patrimonio cultural entiende que un pasado remoto o cercano fue activamente transmitido a las generaciones presentes y futuras.

Individuos y sociedades solo pueden preservar y desarrollar su identidad en la continuidad del tiempo y en la memoria [...]. Romper con el pasado no significa abolir su memoria ni destruir sus monumentos, sino conservar unos y otros en un movimiento dialéctico que, simultáneamente, asume y supera su significación histórica original integrándolos en un nuevo estrato semántico (Choay, 2007, pp. 96-97).

NOTA

1. El término *anamnesis* (del griego ἀνάμνησις, 'recuerdo') significa 'recolección', 'reminiscencia', 'rememoración', y en general apunta a traer al presente los recuerdos del pasado, recuperar la información registrada en épocas pretéritas.

Bibliografía

- Agamben, G. (2005). Elogio de la profanación. *Profanaciones* (pp. 96-119). Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- Baca, M. (2008). Estándares en la documentación. En AA. VV. *Manual de Registro y documentación de bienes culturales*. Recuperado de http://www.aatespanol.cl/taa/publico/ftp/archivo/MANUAL_WEB.pdf.
- Ballart, J. (1997). *El patrimonio histórico y arqueológico: Valor y uso*. Barcelona, España: Ariel.
- Ballart Hernández, J. y Treserras, J. J. (2001). *Gestión del patrimonio cultural*. Barcelona, España: Ariel.
- Berger, J. (2013). *Modos de ver*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Bertoni, L. (1992). *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas: la construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Borja, J. (2012). *Revolución urbana y derechos ciudadanos: claves para interpretar las contradicciones de la ciudad actual* (Tesis de doctorado). Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Barcelona, Barcelona, España.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética Relacional*. Córdoba, Argentina: Adriana Hidalgo Editora.
- Canestri de Álvarez Gelves, S. (1982). Mi ciudad y sus esculturas. En *La Plata ciudad milagro* (pp. 249-289). Buenos Aires, Argentina: Corregidor.
- Catalá, J. M. (2005). *La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Barcelona, España: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Choay, F. (2001). *The Invention of the Historic Monument*. Cambridge, Estados Unidos: University Press.

- Choay, F. (2007). *Alegoría del Patrimonio*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS). (1964). *Carta internacional sobre la conservación y restauración de monumentos y sitios. Carta de Venecia*. Recuperado de http://www.icomos.org/charters/venice_sp.pdf.
- Consejo Internacional de Museos (ICOM) (1995). *Lista de Verificación para la identificación de objetos: Object ID*. Recuperado de <http://icom.museum/programas/lucha-contra-el-trafico-ilicito-object-id/L/1/>.
- Danto, A. (1997). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona, España: Paidós.
- Desvallées, A., Prats, Ll. (1997). *Antropología y patrimonio*. Barcelona, España: Ariel.
- Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (2008). *Manual de Registro y documentación de bienes culturales*. Santiago de Chile, Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.
- García Canclini, N. (2010). *La sociedad sin relato*. Buenos aires, Argentina: Katz.
- Geertz, C. (2003). *La Interpretación de las culturas*. Barcelona, España: Gedisa.
- Ginzburg, C. (2001). *Olhos de madeira: nove reflexoes sobre a distancia*. Sao Paulo, Brasil: Companhia das Letras.
- González, R. (2001). *Programa de Inventario y Catalogación de Esculturas en Espacios Públicos en la Ciudad de La Plata 2000-2001*. La Plata, Argentina: Dirección Operativa de Patrimonio Cultural, Secretaría de Cultura, Municipalidad de La Plata.
- González, R. (2004). La utopía abandonada. El proyecto escultórico de la Plata (1882-1920). Ponencia presentada en el *I Concurso de investigación en Historia de las Artes Visuales de la Provincia de Buenos Aires*. Instituto de Cultura de la Provincia de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.
- González, R. (2010). Escultura y ciudad. La Plata, 1882-2008. *Boletín de Arte*, 11(12), 63-74.
- González de Nava, E. (1998). Escultura y ambiente en espacios abiertos. *Arte e Investigación*, 2(2), 28-33. Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/pdf/revistas/arteinvestigacion/ArteeInvestigacion-2.pdf>.
- González de Nava, E. (2000). Escultura en el espacio público de la ciudad de La Plata. *Arte e Investigación*, 4(4), 62-68. Recuperado de

- <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/pdf/revistas/arteeinvestigacion/ArteeInvestigacion-4.pdf>.
- González Moreno-Navarro, A. (1999). *La restauración objetiva (método SCCM de restauración monumental): memoria SPAL 1993-1998*. Recuperado de <https://www.diba.cat/documents/429042/f1f9717f-c5a0-4550-bce2-baf7aea71cd7>.
- González-Varas, I. (2005). *Conservación de bienes culturales. Teoría, Historia, Principios y Normas*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Guasch, A. M. (2005). Formas de arte procesual I: el arte de la tierra. En *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo al multiculturalismo* (pp. 51-79). Madrid, España: Alianza Editorial.
- Habermas, J. [1962] (1981). *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Hayan Yerushalmi, Y. (1998). Reflexiones sobre el olvido. En Y. Yerushalmi, N. Loraux, H. Mommsen, J.C. Milner y G. Vattimo G. *Usos del olvido* (pp. 13-26). Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- Huysen, A. (2002). *En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Ladrière, J., Samaja, J. (2007). La ciencia como proceso de investigación y dimensión de la cultura. *Tram[pl]as*, (51), 8-21.
- Macarrón Miguel, A. y González Mozo, A. (1998). *La conservación y la restauración en el siglo XX*. Madrid, España: Tecnos.
- Marconi, P. (coord.) (1987). Carta de la conservación y restauración de los objetos de arte y cultura. Recuperado de www.ipce.mcu.es/pdfs/1987_Carta-BienesMuebles-Italia.pdf
- Michaud, Y. (2007). *El arte en estado gaseoso*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Mikucionyte, Z. (2014). *Catalogación de obras artísticas: análisis de problemas y mejoras en el fondo de arte y patrimonio de la Universidad Politécnica de Valencia*. Valencia: Facultat de Belles Arts de Sant Carles, Universitat Politècnica de Valencia.
- Mirzoeff, N. (2003). *Una Introducción a la cultura visual*. Barcelona, España: Paidós.
- Nagel Vega, L. (2008). Registro y Documentación. En AA. VV. *Manual de Registro y documentación de bienes culturales*. Recuperado de <http://>

- www.aatespanol.cl/taa/publico/ftp/archivo/MANUAL_WEB.pdf.
- Nessi, A. O. (1982). *Diccionario temático de las Artes en La Plata*. La Plata, Argentina: Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.
- Oliven, R. G. (2009). Nação e Memória. En C. Galeno Lopes, L. Gonzaga Adolfo y otros (Orgs.). *Memória e Cultura. Perspectivas Transdisciplinares* (pp. 99-114). Canoas, Brasil: Salles.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) (2007). *Manual de Protección del Patrimonio Cultural*. Recuperado de <http://unesdoc.unesco.org/images/0015/001514/151447s.pdf>
- Organización de las Naciones Unidas (ONU). (1948). *Declaración Universal de los Derechos Humanos*. Recuperado de <http://www.un.org/es/documents/udhr/>.
- Palazzo, F. y Anderson, L. (2016). *Protocolo de Relevamiento de Fotografía Patrimonial* (en edición). La Plata, Argentina: Centro de Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural, Secretaría de Ciencia y Técnica, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.
- Panofsky, E. (1970). *El significado en las Artes Visuales*. Buenos Aires, Argentina: Infinito.
- Prats, Ll. (1997). *Antropología y patrimonio*. Barcelona, España: Ariel.
- Prats, Ll. (1998). El concepto de patrimonio cultural. *Política y Sociedad*, (27), 63-76.
- Prats, Ll. (2005). Concepto y gestión del patrimonio local. *Cuadernos de Antropología social*, (21), 17-35.
- Rancièrè, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona, España: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Read, H. (1995). *El arte de la Escultura*. Buenos Aires, Argentina: Estudio Sigma.
- Richter Scheuch, M. y Valdivieso García, C. (2008). Catálogos. En AA. VV. *Manual de Registro y documentación de bienes culturales*. Recuperado de http://www.aatespanol.cl/taa/publico/ftp/archivo/MANUAL_WEB.pdf.
- Riegl, A. (1987). *El Culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen*. Madrid, España: Visor.
- Roubillard Escudero, M. (2008). Fotografía Documental. En AA. VV. *Manual*

- de Registro y documentación de bienes culturales*. Recuperado de http://www.aatespanol.cl/taa/publico/ftp/archivo/MANUAL_WEB.pdf.
- Samaja, J. (2007) La ciencia como proceso de investigación y dimensión de la cultura. *Revista Tram[p]as*, (51), 8-21.
- Sánchez González, D. y Domínguez Moreno, L. A. (2014). *Identidad y espacio público*. Barcelona, España: Gedisa.
- Smith, T. (2012). *¿Qué es el arte contemporáneo?* Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno.
- Spinardi, S., Ferreyra Ortiz, L. M. y Anderson, L. (2016). *Glosario de patologías asociadas a monumentos de mármol*. La Plata, Argentina: Papel Cosido, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/libros/libro-glosario-patologias-marmol.html>.
- Teixeira Coelho, J. (2005). *Cultura y sociedad* (Documento de trabajo). Universidad Autónoma Metropolitana de México (UAM), Ciudad de México, México.
- Wagensberg, J. (2014). *El pensador intruso: el espíritu interdisciplinario en el mapa del conocimiento*. Madrid, España: Tusquets.
- Wajcman, G. (2001). *El objeto del siglo*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Wittgenstein, L. (1914-1916). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Recuperado de www.philosophia.cl
- Young, J. (1992). The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today. *Critical Inquiry*, 12(2), 267-296.

Anexos

FICHAS DE CATALOGACIÓN



issuu.com/patrimonioescultoricolaplatea

FIGURAS DE LO INVISIBLE, DE FRANCO PALAZZO



<https://vimeo.com/190480068>

contraseña: patrimonio



facultad de
bellas artes



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

