

CAPÍTULO 11

La escultura en el Río de La Plata: del monumento público al objeto abstracto

Mariela Alonso y Rocío Sosa

A lo largo de la historia del arte occidental, la escultura tiene un desarrollo autónomo de otras disciplinas, aunque en muchos contextos participa del escenario arquitectónico en cuyo espacio se integra y enriquece; como en el caso de los frisos, las columnas historiadas, las escenas renacentistas, etc. Esto se debe a que las piezas ocupan de distinta manera el espacio, tanto público como privado, lo que da origen a diversos géneros escultóricos.

En el arte argentino en particular, los principales géneros escultóricos que se mantienen vigentes durante todo el siglo XIX y comienzos del XX son el *monumento público*, la *escultura clásica* (de bulto) y la *escultura objeto*. A su vez, estas producciones responden a los imaginarios e ideales de diferentes momentos históricos que influyen en dichas obras desde diferentes políticas socioculturales y condiciones del sistema artístico.

El primer monumento público no religioso erigido en el Río de la Plata es la *Pirámide de Mayo* de Francisco Cañete (1811), realizada en conmemoración de la Revolución de Mayo. Este monumento responde a modelos e ideales civiles y constituye la primera manifestación artística conmemorativa para recordar la Revolución y el primer monumento destinado a simbolizar valores universales. Esta pieza inicia un nuevo orden simbólico que desplaza al arte sacro y las imágenes religiosas del centro de la escena artística, y da lugar a nuevos panteones, como el panteón burgués, vinculado a los retratos de familias de la clase alta porteña; el panteón popular, relacionado con el costumbrismo, y el panteón de los héroes, en el que cobran importancia las efigies de los protagonistas de la vida política y militar.

Otros monumentos en el espacio público debieron adaptarse a contextos diferentes, como los que se vinculan con la tradición francesa de inmortalizar a los padres fundadores de la Nación a través del culto cívico y colectivo estimulado por el arte, tanto desde el campo de la estatuaría como desde la esfera de la producción arquitectónica.

En esta línea, encontramos el Cementerio de la Recoleta, originalmente llamado Cementerio del Norte, diseñado en 1822 por el arquitecto francés Próspero Catelin, en particular en obras como el *Panteón de los Ciudadanos Meritorios*, impulsado en 1832 por Rosas, quien decide conservar una parcela cerca del centro del Cementerio, para sepultar allí a ciudadanos ilustres. El *Panteón* se encuentra integrado por el General Marcos Balcarce, Cornelio Saavedra, Gregorio Perdriel, Antonio Sáenz, Gregorio Funes y Juan Andrés Luis

Gonzaga. Sobre la tumba de Gonzaga se encuentra una placa realizada por el escultor italiano Giuseppe Francesco Livi titulada *Dejad que los niños vengan a mí*.

Otros panteones proyectados en esa época, en los que se profundiza la temática del panteón de los héroes nacionales son el *Monumento Fúnebre a los Hombres Ilustres y Hombres Ilustres de la República Argentina*. El primero (en la tipología del cenotafio, es decir, monumento fúnebre que no guarda restos mortales.) es presentado en 1831 por Carlo Zucchi (Director del Departamento de Ingenieros Arquitectos de la Provincia de Buenos Aires), que propone realizarlo en la traza urbana de la ciudad de Buenos Aires con un estilo francés propio de la tradición de los monumentos de culto a los grandes hombres que se expande durante el siglo XIX por toda Europa. El objetivo del proyecto es la conmemoración y el recuerdo de aquéllos que forjaron la independencia del país, los hombres ilustres que perecieron por la Independencia. El segundo es presentado ese mismo año por el mismo arquitecto, quien propone realizar un Panteón dedicado a los Hombres Ilustres de la República Argentina que, a diferencia del proyecto anterior, sí guardaría los restos mortales de los caídos por la Patria, de modo que su emplazamiento respeta el sitio tradicional donde se erige la ciudad de los muertos, esto es, el Cementerio de la Recoleta.

Luego de la Batalla de Caseros y con la sanción de la Constitución Argentina de 1853 deviene en Argentina la etapa de la primera modernidad, en la que se produce la cristalización de un modelo de nación. Es en ese contexto que se erigen las estatuas de San Martín y Belgrano, otorgando presencia concreta a los héroes cuya memoria actuaba como instrumento esencial en la construcción de la nacionalidad. Estas producciones responden al estilo académico naturalista propio de la escuela francesa. Dentro de estas estatuas se encuentra la *Libertad/República* (1856), realizada por el francés Joshep Dubourdieu, que es emplazada en la cúspide de la Pirámide de Mayo; el *Monumento- escultura ecuestre- al General. San Martín* (1862), de Louis-Joseph Daumas, emplazada en plaza San Martín Buenos Aires; y el *Monumento a Domingo Faustino Sarmiento* (1894), de Auguste Rodin, emplazada en los Bosques de Palermo. De la escuela italiana se encuentran obras tales como el *Monumento al General Juan Lavalle* (1887), de Pietro Costa, emplazada en plaza Lavalle de Buenos Aires; el bajo relieve en bronce *Doce bustos de científicos en la fachada del Museos de Ciencias Naturales de La Plata* (1888), del italiano Victor de Pol, emplazados sobre la fachada del mismo museo; y la *Fuente de Las Nereidas* (1903), de Lola Mora, emplazada en Costanera Sur-Puerto Madero. Esta última presenta un particular academicismo influido por el estilo renacentista italiano y barroco español.

A finales del siglo XIX, como resultado del aluvión inmigratorio, se generan fuertes tensiones sociales que vuelven a poner el acento en la preocupación por lo nacional. Es en ese contexto que el monumento, como producción que habita el espacio público, adquiere una función pedagógica con la cual transmitir valores nacionales a los ciudadanos. En este sentido, teóricos como Espantoso Rodríguez profundizan sobre el carácter didáctico de los monumentos en torno al centenario: "La función pedagógica se concreta por los rasgos que presenta el monumento: el ritual de inauguración es una verdadera liturgia cívica; su

emplazamiento urbano; su carácter parlante dado por las inscripciones y sobre todo porque para cumplir cabalmente con sus fines, el monumento responde a una estética que goza del consenso general y utiliza código comprendidos por todos para declamar su mensaje". (Espantoso Rodríguez, 1992). Estos monumentos vienen a afianzar los valores nacionales en peligro, a partir de la conmemoración tanto de los hombres de Mayo como de los fundadores españoles de la ciudad. La convivencia de estas dos expresiones artísticas busca mostrar la revalorización de la herencia hispana como parte de la nacionalidad argentina. Entre estos monumentos se encuentra el de *Cristóbal Colón* (1921), donado por la colectividad Italiana, realizado por Arnaldo Zocchi el cual busca homenajear al héroe militar. La obra está trabajada en mármol de carrara y se encuentra emplazada en Parque Colón. También se realizó un monumento al fundador *Juan de Garay* (1915), encargo efectuado por la Comisión del Centenario, realizada en bronce por Gustavo Eberlein y emplazada frente a la Casa de Gobierno.

A diferencia de los ejemplos anteriores, que reivindican a figuras de la conquista y colonización española, el *Monumento a la Bandera* (1957) de Rosario, realizado por Alfredo Bigatti y José Fioravanti, tiene como función revalorizar el símbolo patrio a través del homenaje tanto a la naturaleza americana como a la lucha por la independencia. En términos materiales, la obra se asienta en el sitio donde el 27 de febrero de 1812 el General Manuel Belgrano enarbola por primera vez la Bandera Argentina. El monumento se extiende en el espacio y avanza hacia el río como un complejo arquitectónico con escalinatas, fuentes, una llama votiva, un museo y quince obras escultóricas con rasgos estilísticos simbolistas que representan el valor natural y cultural del territorio americano, seis de Fioravanti -*Belgrano; Madre Patria; Los Andes; Río Paraná; Norte Oeste*-, cinco de Bigatti -*La Patria Abanderada; La Pampa; Océano Atlántico; Este; Sur*- y cuatro de Aldo Blarasín y Juan Deharde -*América Indígena; América Colonial; América Constitucional; América Futura*-, lo que plantea una fuerte diversidad ideológica respecto de otras producciones.

Respecto de la escultura clásica, los artistas del Río de La Plata se forman en Europa dentro de la escena francesa e italiana de siglo XIX. Es el caso de artistas como Francisco Cafferata y Lola Mora, quienes realizan su residencia de aprendizaje en Italia, aunque desarrollan de diferente manera el academicismo italiano, ya que el primero lo hace a partir del naturalismo y la segunda con una fuerte impronta del estilo renacentista y barroco. Esta distinción, a su vez, influye en los géneros y temas que abordan en la representación. Cafferata trabaja diferentes géneros, como el retrato y esculturas costumbristas; tal es el caso del *Retrato del General Belgrano* realizado en yeso en 1882, y el *Busto del Esclavo* efectuado en bronce en el mismo año. Por su parte, Lola Mora, si bien realiza algunos retratos, trabaja principalmente con temas de la mitología griega, como en la producción monumental *Fuente de las Nereidas* (1903). Esta obra, subvencionada por la Municipalidad de Buenos Aires, genera una gran controversia: en primer término, por los desnudos representados y por su emplazamiento en Plaza de Mayo frente a la Catedral; en segundo término, la artista es cuestionada por su condición de mujer en un ámbito dominado por hombres, blancos,

religiosos y occidentales. Ambos cuestionamientos desencadenan, por un lado, constantes mudanzas de la obra y, por otro, una desvalorización de la artista y sus capacidades técnicas que, a largo plazo, perjudican su carrera.

En definitiva, hasta mediados de siglo XX la escultura en el Río de La Plata está ligada al retrato de figuras de la vida pública y privada, como por ejemplo el ya mencionado *Retrato de General Belgrano* de Cafferata, y el *Retrato de Delia Correa Morales de Cobo* (1888) realizado en mármol por Lucio Correa Morales. En este proceso se van incorporando de manera progresiva nuevas figuras y referentes, entre los cuales aparece la exaltación de partes del cuerpo tales como los torsos, retratos y bustos. Por ejemplo, se puede observar el *Torso* (1912) en bronce de Antonio Silvestre Sibellino, como también el *Torso* (1915) en bronce de Rogelio Yrurtia. A su vez, se visualiza un claro desplazamiento en la representación. Es decir, los artistas dejan de representar figuras públicas y de elites económicas para trabajar con referentes de otros sectores y clases sociales, como indios, esclavos, trabajadores y mujeres. Por ejemplo, *El borracho* (1902) y el *Indio Moribundo* (1902) realizados en terracota por Mateo Rufino Alonso; el *indio tehuelche* (1913) esculpido en mármol por Alberto Lagos en 1913; y *La Cautiva* (1905), mármol tallado por Lucio Correa Morales, entre otras.

En el desarrollo de la escultura clásica, entre la década del veinte y el treinta, se produce una renovación en el lenguaje plástico de la mano de las primeras vanguardias. En este período se conjuga la exploración formal con una renovación ideológica en la que los artistas replantean su concepción de hombre y su mirada en y del mundo. En este proceso el lenguaje academicista se transforma en moderno. Esto se puede observar en la obra *Mulata* (1922) realizada en bronce por Pablo Curatella Manes, que no responde al estilo naturalista en vigencia, sino en la búsqueda de nuevas formas de expresar la humanidad del personaje. Seis años más tarde, este artista, perteneciente al Grupo de París, produce *Idilio Criollo* (1928), obra realizada en bronce en la que indaga y reflexiona no solo acerca de las nuevas formas sino que establece una revisión formal y temática sobre la escena costumbrista del artista Juan León Pallière.

Este proceso de reflexión, iniciado por las primeras vanguardias rioplatenses, se profundiza en la década de 1940, dando lugar a un nuevo género: la *escultura objeto*. Esta renovación deviene de una transformación que empieza a producirse en el contexto de la segunda vanguardia, a partir de 1944; dentro de las corrientes de *Arte Concreto*, *Madi*, *Perceptista* y *Cinético*. Estas tendencias no figurativas, de base geométrica rompen con la ilusión del arte renacentista y con la obligación de representar la realidad externa a la obra. En este sentido, el término *invención* da cuenta de un arte que considera que toda forma de figuración es una abstracción teórica, y que el arte debe volver a la creación para poder recuperar su esencia. Dentro la *Asociación Arte Concreto-Invención* el artista Enio Iommi produce una serie de obras que ponen el acento en la materialidad y en el movimiento visual que generan tanto las curvas como las distintas direcciones. Esto se evidencia, por ejemplo, en la obra *N°19* (1947) realizada con alambre de acero sobre base de mármol. También en *Direcciones* (1945), creada con alambre sobre base de yeso.

También Gyula Kosice participa de la Asociación Arte Concreto-Invención. En 1944 crea *Röyi*, una escultura de madera articulada en la que predominan las formas geométricas y que puede transformarse, es decir, el espectador puede interactuar con la obra cambiando sus direcciones. Dos años después, junto a Rhod Rothfuss y Arden Quin, rompe con el *Arte Concreto Invención* y funda el grupo *Arte Madi*, en el cual explora nuevas formas de realización plástica. En 1948 finaliza la primera obra con agua en movimiento inaugurando el *Arte Hidrocinético*. Esta producción se titula *Una gota de agua acunada a toda velocidad*. En 1967, siguiendo con el desarrollo de la hidrocinética, construye *La lluvia*, una hidroescultura con luz, agua y movimiento. En dicha obra el objeto artístico se muestra desvinculado de sus funciones de representación, y su valor consiste en la relación que se establece entre los elementos que la forman. Por su parte, dentro de las indagaciones ópticas, se encuentra la obra de Luis Tomasello quien, influido por Joaquín Torres García se orienta hacia producciones constructivistas. Un ejemplo es el *Objet plastique n° 142*, un relieve realizado entre 1958-1965 a partir del contacto que establece con el cinetismo cuando se traslada a París en 1957. Allí descubre el uso de la luz como elemento constitutivo de sus obras. A lo largo de su carrera, Tomasello sigue explorando el terreno del arte cinético como en la obra *Objet plastique N° 615 realizado* (1987). En este mismo período Lucio Fontana, atravesado por los cambios culturales, sociales y tecnológicos, explora el terreno de la espacialidad en la composición artística. En dicho proceso de experimentación crea *Concetto Spaziale* (1952), una obra compuesta por ocho elementos en hierro barnizado. En ella la reflexión sobre la luz y el espacio son centrales. Otro ejemplo de objeto que tensiona las categorías de géneros tradicionales, en este caso la pintura y escultura, es *Concetto Spaziale* (1957). En un lienzo abstracto Fontana trabaja con diferentes valores de negro, gris y blanco, generando un juego de luces. A su vez perfora la tela dando la sensación de movimiento. La búsqueda del artista en relación a estas nuevas formas culmina en la síntesis del "rasgado". Esto puede verse por ejemplo en la obra *el Concepto espacial, Espera/+1-AS/El jardinero está arreglando el jardín (59 T 140)* (1959).

En conclusión, en la escultura del Río de La Plata durante el siglo XIX y principios del XX se desarrollan distintos estilos y tendencias que conviven dialécticamente. Por un lado las obras presentes en el espacio público responden a la materialización y visualización del panteón nacional y los valores que guían los proyectos políticos de quienes lo organizan. Por otro, la escultura tradicional y de objeto, expresan ideas ligadas a diferentes propuestas plásticas, guiada por una permanente renovación de temas y referentes y la renovación en técnicas y materiales.

Referencias

- Aliata, F. (2006). Gestión urbana y arquitectura en el Buenos Aires posrevolucionario (1821-1835), en: *La ciudad regular. Arquitectura, programase instituciones en Buenos Aires, 1821-1835*. Buenos Aires: UNQUI-Prometeo.
- Alonso, M. (2010). Arte argentino del siglo XX. Una revisión en torno a tres problemas: figuración, invención, diversidad, en *Arte argentino del siglo XX: figuración, invención, diversidad*. Buenos Aires: UADE Art Institute.
- Alonso, M. (2015). El sistema de las artes y la primera modernidad en Argentina: la construcción de un arte nacional, en M. de A De Rueda (comp.) *Revoluciones, apropiaciones y críticas a la modernidad*. La Plata: Edulp.
- Espantoso Rodríguez, M. T. (1992). Los monumentos, los centenarios y la cuestión de la identidad, en: *Las Artes en el debate del Quinto Centenario*. Buenos Aires: CAIA.
- Gutierrez Viñuales, R. (2007.) Carrara en Latinoamérica. Materia, industria y creación escultórica, en: *Carrara e il Mercato della Scultura 1870-1930*. Milán: Federico Motta Editore.
- Kosice, G. (1968). *Arte Hidrocinético. Movimiento luz agua*. Buenos Aires: Paidós.
- Munilla Lacasa, M. L. (1999). A los grandes hombres, la patria agradecida: primeras representaciones del héroe en la plástica argentina. En *Epílogos y prólogos para un fin de siglo. VIII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires: CAIA.
- Weschler, D. B. (1998). Nuevas miradas, nuevas estrategias, nuevas contraseñas, en *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.