

Escultura en el espacio público de la ciudad de La Plata

Prof. Enrique F. González De Nava

Cátedra de Escultura

Equipo interdisciplinario de investigación sobre: "Técnicas y Normas para la preservación, la restauración y el emplazamiento de esculturas y monumentos escultóricos".

Escultura en el espacio público

La escultura en espacios públicos forma parte del ambiente público con un conjunto de funciones y un valor empírico y simbólico que rara vez nos detenemos a considerar. El arte en general forma parte del proceso de creación de un ambiente específicamente humano y la presencia de escultura en las áreas del ambiente que son comunes a todos influye en la conducta social no sólo de manera sutil e inconsciente, sino también de manera inmediata cuando su emplazamiento forma parte de una estrategia urbana; es decir, cuando hay una cuidadosa elección de los sitios y de las esculturas, no sólo en función de su significación iconográfica, sino también en función del diseño del ambiente en sus aspectos visuales, plásticos y espacio-temporales (estadias y circulaciones), que son factores que hacen a la significación global de un emplazamiento.

Es posible y deseable detener-

se a considerar una pieza de escultura pública o urbana aisladamente, como "obra de arte". Es pública, sin embargo, porque forma parte de un ambiente de uso público: edificio, jardín, parque, paseo, plaza, avenida, acceso, borde de ruta, cruce, distribuidor, etc. Es *forma plástica, imagen y símbolo*, como toda escultura, pero también es *hito* referencial y *señal* en la conformación de un ambiente humano. Estas funciones, para que la obra cumpla con su rol de escultura pública, deberían conciliarse: el trabajo del escultor debería aspirar a constituirse en un "referente" físico y simbólico para la conducta social y no en una interferencia y, por consiguiente, funcionar como *signo*, fuerte o débil según la circunstancia, para orientar, reforzar o crear, reacciones y comportamientos colectivos; como *objeto* debería crear una atracción que no sea distracción y como *imagen y símbolo* comunicar una congruencia o coherencia con el contexto urbano o paisajístico donde está emplazada. En cualquier instancia forma parte

de la compleja trama psíco-física y espacio-temporal de la ciudad, constituyéndose de hecho en un aporte a la orientación dentro de la trama y una presencia que hace a la calidad y a la imagen de una ciudad y sus extensiones.

Precisamente, tanto en lo que hace a su configuración como a la renovación de su aspecto o imagen, muchas ciudades del mundo han emprendido - o continuado - la tarea de integrar nuevas generaciones de escultura en sus espacios públicos, es decir, de escultura contemporánea; sin descuidar por ello el patrimonio de esculturas ya existentes, por cuanto la totalidad de un patrimonio escultórico constituye - en aquellas ciudades que lo poseen - un registro acumulativo de su historia, un testimonio de sus cambios y sus constancias, pero también de su imaginario, de sus fantasías y aspiraciones y, en primera instancia, de su *sensibilidad*.

Por su parte, las ciudades son lugares de concentración, pero también de afluencia y de tránsito - verdaderas encrucijadas - y trascienden los límites de su territorio extendiendo su influencia y proyectando su imagen más allá de sus límites geográficos e históricos. En este sentido, el patrimonio escultórico de una ciudad forma parte tanto de la vida cotidiana de sus habitantes, como de la oferta cultural que la ciudad exhibe ante los residentes circunstanciales: los viajeros, los turistas, los estudiosos.

La presencia de escultura puede, entonces, realzar el ambiente común por sus cualidades y su adecuación a un sitio y enriquecerlo por la originalidad de su aporte o, por el contrario, empobrecerlo o degradarlo, por su falta de calidad, lo inadecuado de su emplazamiento o el carácter convencional o estereotipado

de su propuesta.

Estas últimas afirmaciones nos conducen a un terreno librado a la opinión, pero se hace necesario en el presente contexto - tanto desde un punto de vista escultórico como ambiental - dejar el tema sentado. El criterio a ejercer en estas cuestiones debería tener en cuenta por partes iguales a la escultura y al ambiente, es decir, a la particular imbricación dinámica que se produce en un sitio entre sociedad, naturaleza y cultura y exige, por consiguiente, un tipo de pensamiento transdisciplinario.

Escultura en el Espacio Público de la ciudad de La Plata

El patrimonio escultórico de la ciudad de La Plata, constituido por obras heredadas de la fase fundacional y muchas otras que se han ido agregando con el devenir histórico, es extenso y heterogéneo. Desde cualquier punto de vista que se lo considere, conservador o renovador, específicamente escultórico o ambiental (ninguno de los cuales es necesariamente contradictorio con el otro), es evidente para cualquier observador - calificado o neófito - que la presencia de escultura y de monumentos escultóricos en la ciudad, tanto en edificios públicos como en espacios abiertos, tiene bastante incidencia en la trama ambiental.

Considerando la totalidad del parque escultórico, las esculturas que, en conjunto con los edificios, los jardines, plazas, parques y paseos formaban parte de la estructura urbana fundacional tienen una presencia ponderable, aún teniendo en cuenta el alto grado de deterioro que muchas de ellas exhiben, especialmente las emplazadas en el Paseo

del Bosque y en general las que están al alcance de la mano.

Originariamente, las esculturas obedecían a una estrategia de emplazamientos con funciones tales como *complemento plástico - ornamental* (de carácter figurativo y contenido alegórico o emblemático), en edificios, entornos de edificios y espacios abiertos, *hito y señalamiento* urbanístico y *caracterización* de sitios; funciones no del todo separables porque, en algunos casos, se implican mutuamente. En la actualidad, salvo las esculturas ubicadas en edificios, poco es lo que perdura de los emplazamientos originales de escultura en espacios exteriores, y difícilmente podría haber sido de otro modo teniendo en cuenta las transformaciones a las que ha sido sometida la ciudad originaria. Basta pensar, en este sentido, en la invasión de la arquitectura comercial y de los edificios torre, contradictorios con los objetivos del trazado original de la ciudad y en las brutales amputaciones que ha sufrido el Paseo del Bosque, el principal y más extraordinario jardín de La Plata, manifestaciones todas de una historia social y económica y de una dinámica social, incompatibles con las aspiraciones utópicas de aquella ciudad fundada por Dardo Rocha hace poco más de cien años.

En todos los ciclos culturales históricos, salvo excepciones notables tales como el Bizantino, el Islámico y el ciclo (no agotado aún) del Racionalismo Moderno en arquitectura, la escultura guardó estrechas relaciones con la arquitectura del período, que actuaba como marco y a la que complementaba. Los edificios, la urbanización y el paisajismo fundacionales de La Plata, predominantemente neoclásicos, implicaban en su origen un conjunto de esculturas que armonizaban con ellos por

su lenguaje figurativo, su contenido humanista y su carácter nobiliario. La arquitectura y el urbanismo típicos del actual proceso socio-cultural, que invaden y transforman la ciudad no contemplan, salvo excepción, ninguna clase de escultura como complemento obligado de su función de organizadores del espacio o de su mensaje como imagen tectónica o plástica.

Este conflicto entre el origen "utópico" de la ciudad y su historia "pragmática", ha alcanzado tal grado de virulencia que ha generado una saludable reacción en torno a la importancia de la preservación de las obras y de los sitios "históricos" consagrados, por muy diversos motivos, por la memoria y la estima colectiva - como contrapeso necesario ante tanta y tan incontrolable transformación del ambiente, transformación o "modernización" que acarrea un eclipse y una degradación del patrimonio heredado por una comunidad.

No se trata, en ningún caso, de una actitud fundada en la sobrevaloración del pasado, sino en la conveniencia de reintegrar los valores del pasado a la vida presente, con el fin de promover el arraigo, la integridad y la autoestima de la comunidad y la trascendencia de la ciudad como lugar y como imagen.

Es necesario agregar que esta actitud y las acciones que promueve, no constituyen un caso aislado sino que forman parte de un vasto movimiento mundial, orientado hacia la recuperación y reutilización de los monumentos y sitios históricos y a la preservación y la recreación del espacio público. La preservación de la escultura patrimonial o "histórica", y el emplazamiento de esculturas de concepción actual o "contemporánea" es - en muchas ciudades del mundo - una actividad muy valorada

en la conformación cualitativa del espacio público, donde la escultura considerada como aquellos "puntos" o "signos" de máxima sensibilidad en el hábitat construido.

"Los Púgiles" de Plaza San Martín: presentación del caso

Los Púgiles, conocido popularmente como "Los Gladiadores", es un conjunto formado por dos figuras separadas aunque relacionadas temática y morfológicamente. Talladas en mármol, miden aproximadamente dos metros de altura y fueron concebidas y completadas en 1802 por el célebre escultor italiano Antonio Canova (1757-1822). Representan a dos luchadores de la antigua Grecia, Creugas y Damoxeno en un trance histórico según relato de Pausanias, que sirve de pretexto para un ejercicio de idealización de la figura masculina en el estilo neoclásico de Canova, quien cultivaba una permanente referencia a los cánones estéticos de la antigüedad grecorromana. En la versión de Canova y tal como figura en el pie de las esculturas, los nombres griegos se han transformado respectivamente en Gheugante y Damoseno.

Las figuras originales están custodiadas y expuestas en las Colecciones Vaticanas; las que obran en el patrimonio de La Plata son copias de buena calidad aunque marcan una diferencia significativa: en lugar del sexo, Los púgiles exhiben una hoja de parra. Las tallas originales fueron realizadas, por lo que logramos inferir, para ser ubicadas en espacios interiores; la copias que poseemos, en cambio, fueron compradas para ser emplazadas en un jardín público por argentinos de la generación del ochenta...

Precisamente, su permanente

presencia en la plaza San Martín, las mantuvo expuestas durante muchos años no sólo a la mirada, sino también a la erosión que produce la intemperie, con sus agentes químicos, biológicos y mecánicos y a la "erosión humana", con lo cual nos referimos no sólo al desgaste que suele producir la familiaridad y la costumbre - tan cercanas a la indiferencia sino también a la agresión consciente: el "graffiti", la destrucción parcial o total y el robo, que manifiestan, probablemente, las tensiones y conflictos de la historia social de la ciudad.

La rotura violenta de uno de los *púgiles* (*Creugas*) en una noche de mil novecientos noventa y siete y el mal estado de ambos - como el de tantas esculturas patrimoniales de la ciudad - provocó una saludable reacción por parte de algunos integrantes de la comunidad, de los medios de comunicación social, de grupos profesionales y de las autoridades municipales, conscientes de la importancia de conservar el patrimonio. La valoración positiva de estas esculturas en particular, que exhiben - creemos - méritos suficientes para justificar una intervención con el objetivo de recuperarlas, parecería ser un factor dentro de esta trama. Los méritos en cuestión son de índole diversa: se trata de copias de buena calidad de dos figuras de un célebre escultor italiano y de un hito ornamental en el sistema de parques y jardines de la Ciudad, un referente en la memoria colectiva de varias generaciones.

Análisis estético de las esculturas: características iconográficas, morfológicas y estilísticas. Valoración.

Las esculturas consisten en

dos figuras de bulto redondo talladas en mármol de Carrara de unos doscientos centímetros de altura y ciento treinta por sesenta centímetros de base. La configuración de ambas figuras es compacta y piramidal, con tres puntos de sustentación y representan a dos púgiles griegos de la antigüedad que, habiendo empatado en un torneo público recurren - para desempatar - al "último golpe". Uno de ellos, *Creugas* (Gheugante) ya ha tenido su oportunidad y espera, en una pose tensa pero altamente expuesta, el golpe de su contrincante, *Damoxeno* (Damosseo). Según el relato de Pausanias, viajero y geógrafo griego del siglo II a JC, *Damoxeno*, con su mano derecha cerrada en forma de pala, le asesta a *Creugas* un golpe incisivo en su flanco izquierdo, hiriéndolo mortalmente. El jurado, sin embargo, da por ganador al muerto, *Creugas*, por no haberse desviado de las normas del juego limpio. El motivo, por lo que pudimos indagar, fue empleado por el escultor como un pretexto para demostrar su capacidad, aparentemente cuestionada, para el "género heroico". Ignoramos si se trató, al mismo tiempo, de un encargo. Tampoco pudimos determinar si tuvieron un destino prefijado y un emplazamiento dentro de una estrategia edilicia o paisajística. De manera tal, que debemos proceder a "leerlas" y hacer luego inferencias en base al producto de la lectura.

La tradición clasicista europea, movimiento en el que se inscribe Canova, es una larga corriente que hunde sus raíces en el antiguo Egipto y en Creta y crece y madura en Grecia logrando sus más altos exponentes en el S. V a JC, continúa en Etruria y Roma y se sumerge bajo las sucesivas olas de misticismo cristiano e islámico, para volver a emerger con el "humanismo"

de signo cristiano del S. XIII d. JC y ocupar, nuevamente, un lugar preponderante a partir del "renacimiento" en Italia durante los siglos XV y XVI, exhibiendo desde entonces, una combinación ambigua e inestable entre elementos de carácter religioso y elementos de carácter secular. La celebración del cuerpo humano como reflejo del espíritu - de todo el cuerpo y no solamente de una parte privilegiada como, por ejemplo, la cabeza y los ojos - y el cultivo, consecuentemente, del desnudo masculino y femenino, constituyen, cualquiera sea el motivo circunstancial de las obras, un tema central de esta corriente. Este humanismo exaltado y narcisista, que eleva al hombre por encima de toda la creación y que tiene sus mayores paradigmas en la acrópolis de Atenas, exhibió desde entonces dos tendencias paralelas y opuestas en una corriente continua y progresiva: una exploración cada vez más profunda del aspecto y la estructura del cuerpo humano en sus diversas actitudes y una modulación en pos de un ideal atlético, heroico y divino, que se revela en la creación de cánones morfoproporcionales donde se combinan vitalidad y serenidad en una plenitud de equilibrios consonantes, amónicos o "bellos": el cuerpo como reflejo del orden cósmico y divino. Los dos procesos, el "naturalismo" y el "idealismo" se combinan bien cuando la composición (escultórica o pictórica) pone el acento en la estabilidad y la serenidad de la figura o el conjunto. Cuando el humanismo está empeñado no sólo en el naturalismo de la morfología y la actitud sino también en crear la ilusión de movimiento, particularmente de movimientos veloces o violentos, el componente idealista tiende a eclipsarse a favor del patetismo de la acción. Las dos vertientes, la que

cultiva la morfoproporcionalidad y la pose y que, aún cuando representa movimientos lo hace de manera fundamentalmente estable, estimulando la contemplación serena y no el choque emotivo; y la que cultiva la imagen del dinamismo corporal centrífugo y expansivo, están fundadas en actitudes y valores culturales, pero también en las aptitudes personales de los artistas, en sus "vocaciones". La primera tendencia recurre a la oposición de movimientos y contramovimientos que se traban entre sí produciendo equilibrios estables y procede por enlaces que conectan todos los movimientos y las posiciones en un sistema cerrado. La segunda se despliega en el espacio y tiende a proyectarse - imaginariamente - más allá de sus límites físicos.

Canova pertenece a la primera vertiente. Cuando intenta crear la "ilusión de movimiento" - una imagen de violencia incluso, como en su *Hércules y Licas*, actualmente en la Galería de Arte Moderno de Roma - se lo siente forzado y un tanto grotesco...

Creugas y Damoxeno, en cambio, son dos figuras con cualidades positivas aunque no muy comprometidas. Se trata de ejercicios académicos con la figura humana que representan cada uno y los dos, un conjunto de movimientos simultáneos de "posto" y "contraposto"; toda la composición se sintetiza en una "postura" o actitud que actualiza la morfología de la figura para su contemplación, en la medida en que potencializa el movimiento y detiene la acción. Al parecer, la realización de *Los Púgiles* se debió al deseo del escultor de demostrar ante sus pares y ante su público, su capacidad o aptitud para el género heroico. En este sentido, basta con ver el conjunto de su producción para compro-

bar que su estilo, sensual e intimista y preponderantemente femenino, excluye lo heroico. Se podría hablar de una estética de la "gracia" más que de la belleza heroica. Hay, en cambio, una "representación" de lo heroico a través de la morfología masculina y de la actitud: ofensiva y amenazadora la de *Damoxeno*, tensa y desafiante la de *Creugas*. Esta oposición complementaria se da también en los caracteres eróticos de cada figura: *Damoxeno* es predominantemente masculino y no precisamente "bello", su cuerpo es pesado y su rostro no revela "nobles intenciones"; *Creugas* exhibe una combinación de características masculinas y femeninas por partes iguales que lo emparenta con las figuras griegas o clasicistas de carácter andrógino y es, física y facialmente, "bello".

Las figuras del clasicismo madero han roto con la frontalidad arcaica, la figura tieza concebida según frente, flancos y dorso, y jerarquizada en sus estratos verticales a favor de la cabeza y el rostro. Sin embargo la frontalidad se conserva mediante el recurso de desplegar y plegar las partes de la figura con referencia a un plano principal, que genera un punto de vista desde el cual se percibe y se concibe la figura como totalidad. De modo tal que, aunque las figuras parecen exentas - de libre desarrollo en el espacio y multidireccionales - están concebidas, en realidad, como alto relieve, para ser vistas desde un ángulo: *Creugas* a la izquierda y *Damoxeno* a la derecha. Todos los demás ángulos son secundarios - aunque puedan ser interesantes - y se resumen principalmente en cuatro en tanto la composición de la figura está condicionada a las caras del prisma rectangular de mármol del cual fueron extraídas que, de esta

manera, se conserva virtualmente. Así, se pueden percibir un frente, un dorso y una lateralidad de las esculturas, aunque ya no se correspondan con las fases equivalentes en la figura humana, porque el escultor escapa conscientemente de la rigidez del prisma con un permanente juego de postura y contrapostura, apelando a la rotación de las partes. Las dos figuras, también, están dispuestas entre sí según posturas opuestas y complementarias.

En la larga carrera de Canova, *Los Púgiles*, no se destacan como realizaciones de gran compromiso, sino como fríos ejercicios académicos sobre la figura humana que exhiben múltiples referencias a lo "antiguo", lugar de referencia paradigmático del escultor. Desde el Renacimiento, sin embargo, el paradigma griego era una fantasía construida sobre la base de copias romanas. Hasta el descubrimiento de Pompeya y Herculano, en el S. XVIII y su posterior relevamiento e interpretación, se contaba con muy pocos ejemplos de auténtica escultura griega. Canova, por su parte, conoció las esculturas del Partenón en 1815 y, al parecer, quedó extasiado... Podemos dudar, sin embargo, que pudiera aceptar que en su época estuvieran pintadas... Hoy sabemos que fue así: estuvieron pintadas de vivos colores, algo inaceptable (y desconocido) para la escultura en mármol de la tradición renacentista-barroca, aunque no para la escultura en madera de la misma tradición, que solía estar policromada.

Las copias que pertenecen a la comuna de La Plata son, como dijimos, de buena calidad. No siempre las copias son de buena calidad. En el sector del Paseo del Bosque que actualmente ocupa el Zoológico de la Ciudad, se puede apreciar una copia de poca calidad, de uno de los

mejores trabajos de Canova, *Las Tres Gracias*, una obra donde el autor está fuertemente involucrado en lo que hace a los aspectos más profundos de su personalidad.

Restauración

Ignoramos, ya ha sido dicho, si las esculturas fueron realizadas para ser expuestas en exteriores. Por su concepción deducimos que no. En la ciudad de La Plata formaron parte de la ornamentación de paseos públicos y estuvieron sometidas a la acción de la intemperie: la lluvia, la humedad y los vientos, las variaciones de la temperatura propias del clima templado de la Provincia de Buenos Aires, condicionada por la cercanía del Río de La Plata. Todos los agentes mencionados erosionan la superficie y abren los poros de la piedra, brindando la oportunidad al polvo de alojarse y fijarse en las pequeñas irregularidades y cavidades así como en los pliegues y las entranques de la forma. Los hongos también hacen su trabajo y los intentos, bien intencionados pero ingenuos, de limpiar las esculturas con instrumentos de frotación y cloro diluido profundizan la erosión superficial. Por último, la atmósfera de la ciudad ya nada tiene que ver con lo que fue en su origen: la combinación del automóvil y la industria petroquímica que tiene un exponente muy importante a muy pocos kilómetros de la ciudad - invadieron el espacio urbano y suburbano ejerciendo una presencia dominante apenas compensada por los vientos. La consecuencia de todo ello es que la superficie de las esculturas presenta un desgaste de más de un milímetro de espesor, porosidad y fisuras.

La historia social de la ciudad ha acarreado cambios en la significación de esta clase de ornamentos

que han motivado dos clases de reacciones íntimamente relacionadas entre sí, la indiferencia y la agresión: pintadas y "graffitis" con esmaltes y tintas, pérdidas parciales y roturas. Por último, una noche de 1997, *Creugas* fue volteado de su pedestal de más de un metro de altura, rompiéndose en varias partes y desapareciendo su mano derecha.

En lo que respecta al campo de lo patrimonial, cualquier intervención debe estar muy bien fundamentada. Un proyecto de intervención de un trabajo deteriorado por fallas en el material, por la erosión o por la violencia, o por una combinación de los factores mencionados - como es el caso que nos ocupa - impone un estudio *histórico - estético* (iconografía, morfología y estilo, función y aspecto original, cambiante significación, sucesivas intervenciones) y *técnico* (materiales y procedimientos), pero ante todo consideraciones acerca de sus cualidades como obra (valoración actual) y lo pertinente de su emplazamiento en relación a su entorno, el entorno mismo y la significación social que haya cobrado con el tiempo. En este sentido, cualquier proyecto de intervención, debe construirse a partir de consideraciones múltiples balanceadas entre sí y fundamentarse en algún criterio o normativa vigente entre los profesionales de la restauración o, si fuese necesario, sentar criterio desde la innovación.

Un emprendimiento de este tipo se beneficia con la interdisciplina y la formación de una mentalidad transdisciplinaria y el cruce permanente del pensamiento especializado (disciplinas) y del pensamiento generalista. Se ha procurado tener en cuenta a los diversos factores implicados en una *puesta en valor*: estéticos, históricos, técnicos, normativos, sociales, urbanísticos,

paisajísticos, económicos y, por supuesto, financieros.

La difusión, la información en el ámbito de la educación general y especializada y el sondeo de la opinión pública a través de los medios de comunicación masiva, han sido cubiertos, al menos parcialmente. El presente artículo pretende ser un complemento, en el ámbito de la enseñanza profesional, de la tendencia iniciada con el caso "Los Púgiles".

La intervención de *Los Púgiles*, caso piloto de restauración científica en La Plata, es un proceso que surge de la consideración de todos estos factores pero, ante todo, del reconocimiento de sus valores estéticos y sociales: se trata de una costosa copia de muy buena calidad, a partir del original de un famoso escultor, que a su valor patrimonial y fundacional le suma una estima social suficiente para calificarla como un referente significativo entre las esculturas que ornamentan los espacios públicos de la ciudad. Esto quiere decir que es recomendable su preservación y rehabilitación.

Los aspectos intervenidos son los siguientes: limpieza y tratamiento de superficies, reconstrucción de partes faltantes y emplazamiento.

-Limpieza y tratamiento de superficies

La superficie de *Los Púgiles* presentaba tan alto grado de deterioro, producto de la compleja y agresiva atmósfera ciudadana, los agentes biológicos y el vandalismo, que hizo necesario recurrir a los consultores técnicos del equipo para producir agentes removedores que evitaran daños aún mayores. Las normas en uso recomiendan proceder, en estos casos, con la mayor idoneidad científica posible para evitar

daños adicionales. Los productos removedores alcanzaron un buen rendimiento si tenemos en cuenta el grado de deterioro que presentaban las esculturas. No hubieran servido de mucho, sin embargo, de no haber mediado - igual que en el caso de la reconstrucción de partes faltantes - un prolongado y paciente trabajo artesanal.

-Reconstrucción de partes faltantes

"La restauración es una operación que debe tener un carácter excepcional... Se detiene en el momento en que comienza la hipótesis"... Carta de Venecia (Carta Internacional sobre la Conservación y la Restauración de Monumentos y Sitios)

En el caso que nos ocupa, se ha procedido a la reconstrucción de las pocas partes faltantes - mano derecha de *Creugas*, falanges de la mano derecha y nariz de *Damoxeno*, y pequeños detalles de menor importancia - por considerar que, tratándose de una copia y no de un original y conociendo perfectamente la morfología de las partes faltantes y el estilo de la obra, inhibirse de restaurarlas dejando los vacíos en exposición, hubiera dirigido la atención sobre ellos, creando el equívoco de un valor adicional no deseado.

-Proyecto para un nuevo emplazamiento

El emplazamiento, en relación con la escultura, es el arte y la técnica de encontrar el punto, la elevación, la orientación y la instalación adecuadas para una pieza (o un conjunto de piezas) en relación con un entorno dado o por construir. El equipo considera que, debido al avanzado estado de deterioro de la superficie de las piezas, a la revalorización

que implica el proceso de restauración y a la necesidad de preservar las expuestas, sin embargo, en un espacio público, es recomendable ubicarlas en un sitio protegido de la intemperie. Por todas estas razones, el equipo propone emplazarlas en un sitio con mucha historia, cercano al emplazamiento originario y socialmente privilegiado por una afluencia permanente de la comunidad, como es el pasaje Dardo Rocha, específicamente el hall de entrada que se abre a la calle 50. Esta propuesta, a su vez, puede complementarse con la devolución de las esculturas en forma de copias empleando un material sustituto, a los puntos históricos de emplazamiento.

Las figuras estuvieron emplazadas durante muchos años a cielo abierto, en el extremo norte de la plaza San Martín, con orientaciones opuestas, separadas unos cien metros, como si fueran esculturas de concepción exenta e independientes una de la otra. Ambas apoyaban sobre pedestales de morfología barroca que creaban un nexo acorde con el estilo de la plaza. Hace unos años fueron colocadas juntas – enfrentadas, a corta distancia una de la otra – sobre un pedestal común a ambas, alto, masivo, blanco y piramidal, creando una situación totalmente inconveniente para las esculturas y para el entorno: excesiva tensión compositiva, sobre-exposición a la mirada, reflexión solar sin atenuantes por la tarde y un acento tonal luminoso sin relación con la tonalidad general del entorno.

En su proyecto, el equipo las ubica en el hall de entrada del Pasaje Dardo Rocha - una arquitectura de tipología neoclásica - en dos puntos estratégicos tomando como referencia la entrada principal: enfrentadas, a la distancia, en un mismo plano de profundidad, a pocos centímetros

por delante de las columnas cercanas a las escaleras y haciendo coincidir el pedestal de las esculturas con el estrato inferior del espacio (correspondiente al pedestal de las columnas), y a las figuras con el estrato superior del espacio, (correspondiente al fuste de las columnas). De esta manera y vistas desde la puerta principal de entrada, con *Creugas* a la izquierda y *Damoxeno* a la derecha, quedarían integradas

a la perspectiva principal y a la estructura estratificada del espacio del recinto. También quedarían integradas en estilo.

El emplazamiento propuesto puede anexar a las figuras, creemos, a un contexto diseñado con autonomía de cualquier tipo de escultura - como es el caso de hall - creando un estímulo nuevo y una referencia y sin generar interferencia visual, estilística, circulatoria o funcional.

Bibliografía

- Brandi, Cesare (1988) *Teoría de la Restauración*. Madrid: Alianza Forma.
- Calvo, Ana. (1998) *Conservación y Restauración, Materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z*. Barcelona: Del Cerbal.
- González de Nava, Enrique (1998) *Escultura y Ambiente en Espacios Abiertos en Arte e Investigación*, Revista Científica de la Facultad de Bellas Artes.
- González Palacios, Alvar. (1980) *Antonio Canova, Los Grandes Escultores*. Buenos Aires: Viscontea.
- Gutierrez Viñuales, Rodrigo – Gutierrez, Ramón (1997) *Pintura, Escultura y Fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Janson, H. W (1978) *A History of Art*. London:Thames and Hudson.
- Jellicoe, Geoffrey y Susan (1995) *El Paisaje del Hombre*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A.
- Read, Herbert (1995) *El Arte de la Escultura*. Buenos Aires: e. m. e.
- Robinette, Margarette A.(1974) *Outdoor Sculpture*. New York: Whitney Library of Design.
- Wittkower, Rudolf (1980) *La Escultura: Procesos y Principios*. Madrid: Alianza Forma.