

Historia y monumentos conmemorativos de la ciudad de Buenos Aires.

Figuras emblemáticas del indio y el conquistador en el imaginario urbano

María del Carmen Magaz

En la esfera del arte público los monumentos conmemorativos son una referencia paradigmática con la que se “construye una historia”, pero además poseen una finalidad pedagógica que influye por sus símbolos y alegorías y por su emplazamiento en el imaginario urbano.

Las imágenes artísticas y la historia

Como reflexión en torno a la utilización del patrimonio escultórico como fuente iconográfica para el estudio de la historia ya en las primeras décadas de este siglo los investigadores de la llamada “escuela iconológica” se preguntaban: ¿Cuál es el carácter de la información que pueden ofrecer las imágenes artísticas? ¿Con qué parámetros se pueden valorar las novedades y la tradición en dichas imágenes?

Laura Malosetti Costa estudió las posibles lecturas de las imágenes artísticas en relación con la historia, analizando los textos de Aby Warburg, Gertrud Bing, Carlo Ginzburg, Rudolf Wittkower, Ernst Gombrich, Pierre Francastel, Erwin Panofsky y Jan Bialostocki¹.

Varios conceptos de estos autores me parecen interesantes:

- Para Gombrich “*las diversas manifestaciones artísticas no son expresiones inconexas sino eslabones de una tradición*”². La adopción de un símbolo tradicional no es una actitud pasiva, implica incluso una elección y es una toma de posición frente a la historia.
- Para Wittkower “*cada generación no solo interpreta su propio significado en aquellos viejos símbolos a los cuales se ha visto conducida por afinidad, sino que también crea nuevos símbolos usando, modificando y transformado los del pasado*”³.
- Francastel postula la existencia de un “*pensamiento plástico,*” que tiene un dominio propio. “*Las obras de arte aportan al historiador tanto como al sociólogo elementos de información que no poseería de otra manera.*”⁴
- Panofsky dice que el investigador “*llegará a captar su verdadero sentido cuando logre hacer relevante el sentido unitario de la concepción del mundo contenida en la obra*”.⁵

- Bialostocki aporta la noción de “*temas de encuadre*” en los que cuando, por ejemplo, se vacían de contenido las antiguas alegorías grecolatinas (en los siglos XVIII y comienzos del XIX) se mantiene una conjunción de la totalidad de los elementos que componen la obra y se abre un espacio más amplio para la interpretación personal y subjetiva.

El arquitecto Rafael E.J. Iglesia afirma: “*Para muchos estudiosos las imágenes son el modo con que el mundo se nos representa (re-presenta) y resultan de un complejo experiencial: cultura, historia personal y experiencias corporales. Se puede decir, recordemos a Merleau-Ponty y los gestaltistas, que la imagen establece límites (conjuntos de información o ‘entidades’) dentro del continuum informativo disponible. En este sentido la imagen es constitutiva de entidades y desde allí de símbolos y conceptos.*”⁶

La pintura histórica ha servido como un testimonio irremplazable para el conocimiento de la sociedad, las costumbres y la mentalidad de cada época⁷. A nivel nacional varias son las investigaciones sobre temas históricos como los malones, la conquista del desierto, las cautivas, la Revista de Rancagua, que se estudian en las obra de pintores de la segunda mitad del siglo XIX como Mauricio Rugendas, Otto Grashof, Juan Manuel Blanes y Angel della Valle.⁸

Los monumentos conmemorativos y la historia

Al referirnos al concepto de monumento conmemorativo siempre se debe tener en cuenta a diferencia de un monumento arqueológico, que permanece como documento del pasado, pero no de manera intencionada, que el monumento conmemorativo responde al gusto y la mentalidad de un comitente que quiere preservar la memoria de un personaje o un hecho determinado, y que tiene una capacidad de recordación intencional que no tiene el monumento arqueológico⁹.

Puede tratar de imponerse, sorprender, persuadir, glorificar y educar al espectador o al hombre común que lo observa. Por eso los recursos físicos que se utilizan son nobles y siempre conllevan la idea de lo perdurable y eterno, ya que se proyectan hacia el futuro. El perfil pedagógico de los monumentos se apoya en el carácter “parlante” de los mismos utilizando leyendas e inscripciones para que sea más didáctico y explícito. El ritual de la inauguración, que es como una “liturgia cívica”, y su emplazamiento urbano apoyan su carácter histórico y educativo¹⁰.

Los monumentos conmemorativos: reflexiones sobre el arte público

L. R. Rogers sugiere que podría ser un error hablar del arte público del pasado como opuesto al arte público actual. La mayoría de las veces conviven en el contexto urbano y se relacionan con nuestros sentidos de la misma manera. En realidad, la importancia del arte público sea de los siglos pasados o del presente está mas

vinculada a cualidades estéticas y a como la gente reacciona y aprecia esas cualidades.

Los roles que tuvo el arte público a través de la historia fueron variando de acuerdo a la época. En los comienzos quizás respondiera al deseo de crear una imagen simbólica que pudiera honrar a los dioses o conmemorar la muerte, (egipcios y sumerios). Otro motivo fue el deseo individual de perpetuarse, de acercarse a la inmortalidad. Los griegos continuaron con la función religiosa y simbólica, pero los romanos fueron los grandes creadores de los monumentos conmemorativos, arcos de triunfos, columnas monumentales, etc.

El recambio de estas funciones se dio durante la Edad Media cuando la escultura monumental de los portales de las catedrales agregaba al sentido religioso simbólico un sentido educacional y didáctico.

El Renacimiento italiano retomó la independencia de la escultura respecto a la arquitectura, y los espacios urbanos se llenaron de monumentos ecuestres que conmemoraban a los héroes militares y de fuentes públicas que utilizaban el lenguaje alegórico.

El último florecimiento de la estatuaria pública se dio en el siglo XIX con las estatuas de héroes en mármol y bronce, respondiendo a la nueva idea de patriotismo y a la nueva necesidad de un ideal nacionalista¹¹.

Maurice Agulhon dice: *"Las estatuas públicas deben ser entendidas como entidades que no son sagradas (como lo eran las de santos o reyes), entidades donde el mérito fue personal (no heredado) y laico (no canonizado); he aquí una estética del hombre, la aparición de una pedagogía para el 'gran hombre; la ideología implícita en la estatuomanía es el humanismo liberal, del que más tarde la democracia será una extensión natural"*.¹²

En el siglo XIX los encargos fueron realizados por los gobiernos, comunidades, comisiones de homenaje o grupos independientes. Cuando en la década del cuarenta hubo fuertes críticas al estilo naturalista y neoclásico de ciertas estatuas en los espacios urbanos y se habló muchas veces de trasladarlas o retirarlas, F. A. Gutheim escribió lo siguiente: *"Mientras podemos criticarlas y pensar qué ridículas son en nuestros dogmas estéticos actuales, esas viejas piedras tienen una única elocuencia además del valor que poseen como testimonio de la antigüedad (...) Deben permanecer como fueron designadas, monumentos en espacios públicos. Deben mostrarnos como no hay nada estable o inmutable en nuestras opiniones o creencias(...). Deben recordarnos un pasado de grandeza o un pasado de errores y ayudar a mantener los principios tradicionales en nuestras vidas. Son como 'objetos lecciones', deben cumplir su propósito, son las ideas del gusto que marca nuestro progreso cultural"*.¹³

En Buenos Aires en el diario *La Nación*¹⁴ se publicó un artículo sorprendente *"Los monumentos antiestéticos tendrán su propio catálogo"*, en el que un

investigador de la Fundación Antorchas recorrió el país y elaboró un inventario de 1500 construcciones consideradas “adefesios”, entre las cuales estaba el Quijote de la Avenida de Mayo y Avenida 9 de julio de la ciudad de Buenos Aires. La investigación había sido presentada en el Museo de Arte Moderno y en el Instituto Goethe. Me pregunto: ¿cuándo un monumento se considera feo?, ¿feo para quiénes?, ¿feo desde cuándo?, ¿feo por qué? Posiblemente estas preguntas queden sin respuesta.

Otro aspecto muy interesante es la relación de los monumentos conmemorativos con el espacio urbano¹⁵. El entorno en el que están emplazados no es casual, tanta conciencia se tiene al respecto que las instituciones a cargo discuten en larguísimos expedientes cual es el lugar adecuado para determinado monumento¹⁶. A veces se los agrupa: por ejemplo, en el parque Lezama, el monumento a don Pedro de Mendoza y Ulrico Schmidel, con idea de crear un espacio simbólico temático vinculado a la primera fundación de Buenos Aires. Otras veces responde la ubicación a un revisionismo histórico como emplazar el monumento a Urquiza en los que fueron los jardines del caserón de Rosas.

Al ser un arte público se producen movimientos de opinión que pueden hacer que un monumento se traslade de una ciudad a otra, como en el caso de las esculturas de Lola Mora, o de una plaza a otra, como en el caso de la Fuente Catalana del parque Rivadavia a la Plaza San Martín, por motivos de recato y moral al exhibir un desnudo cercano a un colegio religioso. Solo el paso del tiempo y el insertarse en la memoria y el imaginario urbano hacen que tal lugar se identifique con determinado monumento o viceversa.

En países como los Estados Unidos hay numerosos trabajos publicados sobre arte público, y las comisiones dedicadas al paisajismo y planificación de las ciudades discuten y hacen encuestas de opinión antes de colocar una nueva escultura en los espacios urbanos¹⁷.

Buenos Aires 1880-1920. La preocupación por los monumentos conmemorativos

Resuelta la cuestión de Buenos Aires capital en la década del ochenta se intensificó una política de liberalización del país en todos los aspectos y se pasó de la “gran aldea” a la “urbe moderna europea”¹⁸.

Entre 1895 y 1914 la ciudad creció con las mayores tasas anuales de su historia y con una de las mayores del mundo, siguiendo a Hamburgo y Nueva York. En 1914 ocupaba el duodécimo lugar en el *ranking* mundial con 1.575.000 habitantes y se ubicaba en el puesto octavo, si se considera lo que hoy es el área metropolitana que tenía 2.125.000 personas¹⁹.

Fue este un momento de profundos cambios en el escenario urbano, la aparición de multitudes fue un hecho decisivo en la vida argentina que transformó la sociedad y la ciudad²⁰. Ramos Mejía decía: “*Como son tantos, todo lo inundan: los teatros*

*de segundo y tercer orden, los paseos que son gratis, las iglesias porque son devotos y mansamente creyentes, las calles, las plazas, los asilos, los hospitales, los circos y los mercados".*²¹

La construcción de la imagen de la gran capital incluía a la nueva casa de gobierno, el teatro Colón, la jefatura de policía, edificios públicos y, por supuesto, la preocupación por lo escultórico como ornamental y conmemorativo no podía estar ausente.

Ya a comienzos del siglo XX, el intendente de la ciudad de Buenos Aires decidió "embellecer" nuestra capital, por lo que se pensó en comprar grupos escultóricos y estatuas ornamentales en Europa para distribuir en las plazas y parques de la ciudad²².

En 1903 el concejal Ernesto de la Cárcova presentó un proyecto para la aprobación del Concejo Deliberante: destinar una suma anual en el presupuesto de gastos con destino a la adquisición de obras de arte para ser colocadas en plazas y paseos.

El proyecto fue aprobado y se creó una partida anual dentro del presupuesto de la ciudad de \$ 30.000m/n. La misma disposición nombró una comisión especial compuesta por el Director de Arquitectura, el Director de Paseos Públicos, el Director del Museo Nacional de Bellas Artes y el Presidente de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes²³. Los primeros comisionados para esta tarea fueron el autor del proyecto y Eduardo Schiaffino, quien en su libro *Urbanización de Buenos Aires* dice: "*hasta 1905 faltaba en Buenos Aires la estatua decorativa cuya función no es otra que poner una nota de voluptuosa gracia en el paisaje anémico que, a trechos, incurre en la vida semi claustral del ciudadano....recuerdo que el concejal de la Cárcova y yo fuimos los primeros comisionados por la Municipalidad para importar esculturas ornamentales, iniciando así, entre nosotros, esa forma de arte público*"....²⁴

Las celebraciones para conmemorar el centenario fueron el momento ideal para lanzar al escenario internacional la imagen de la gran capital con un porvenir indiscutido y avasallante, símbolo de la nación argentina en plena expansión.

El centenario

El 13 de diciembre de 1909 por ley 6.286 se autorizó a crear una comisión que preparara las celebraciones del centenario.

La Comisión Nacional del Centenario centralizaba todos los festejos. La presidía el ministro del interior y la integraban artistas, profesionales, científicos, militares, representantes del congreso de la nación y el intendente de la ciudad de Buenos Aires.

La presidencia la ejercía el ministro del interior Dr. Marco Avellaneda, la vicepresidencia primera Manuel Güiraldes, que era el intendente de la ciudad, la vicepresidencia segunda la ocupaba el Dr. Norberto Quirno Costa. El Dr. David Peña se encargaba de la secretaría y las tareas del comité ejecutivo la realizaban Francisco

P. Moreno, Carlos A. Estrada, Brígido Terán, Adolfo Carranza y el general José Ignacio Garmendia²⁵.

Los objetivos de la comisión eran: la erección en la ciudad de Buenos Aires de los monumentos a la Revolución de Mayo, a la Asamblea del año XIII y al Congreso de 1816, al Ejército de los Andes, a España y las estatuas de Alvear, Brown, Moreno, Pueyrredón y Rivadavia. Debían realizarse concursos nacionales e internacionales y auspiciar la urbanización de la Plaza del Congreso y de diversos parques y jardines²⁶.

Buenos Aires contaba desde finales del siglo XIX con monumentos hechos en su mayoría por artistas extranjeros y entre los recordados figuraban Mazzini, San Martín, Mitre, Alsina, Moreno, Malaver, Lavalle, Burmeister y Torcuato de Alvear. Manuel Bilbao se quejaba en 1902 que hasta esa fecha la ciudad carecía de monumentos que recordaran a los generales y hombres de estado y que estaban ausentes figuras como Saavedra, Castelli, Paso, Berutti, Rodríguez Peña, Posadas, Matheu, Las Heras, Dorrego, Brown, Balcarce, etc.²⁷

Como se ve, había una gran preocupación por la identidad y el tema de la nacionalidad, que se manifestó en los monumentos propuestos a las fechas trascendentes de la historia argentina, así como una vuelta hacia lo hispano y una nueva lectura de la figura del aborigen.

La restauración nacionalista

El aluvión inmigratorio y la presencia de la generación del ochenta, que ponía sus miras en Europa y quería transformar a Buenos Aires en una segunda París, produjo una reacción organizada tratando de buscar en la historia las raíces, la tradición.

Es entonces que se comenzó a manifestar orgánicamente una recuperación del hispanismo y el americanismo sobre todo en las propuestas de Manuel Galvez y Ricardo Rojas. Este último propiciaba la formación de un ideal nacionalista, que no se oponía al inmigrante ni al capital extranjero, sino que deseaba que todos se sintiesen profundamente argentinos. Postuló además la necesidad de un arte propio y una educación estética americana. El nacionalismo de Rojas, a quien se considera una de las figuras más representativas de nuestro "*primer nacionalismo*", es compartido por toda la generación joven que José Luis Romero llamó "el espíritu del centenario" y que está fuertemente centrado en lo cultural²⁸.

Las artes plásticas nacionales no fueron ajenas a este ideario y con anterioridad en 1889, en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, en la sesión del 3 de abril se leyó un extenso proyecto presentado por el Sr. Benito Sosa donde se recomendaba la fundación de una Academia de Bellas Artes que tuviera carácter nacional. Esta idea se materializó en 1905²⁹.

Años más tarde, Rojas publicó *Eurindia* en 1924 y *Silabario de la decoración*

americana en 1930. Podríamos considerarlos el compendio de su estética nacionalista. Los propósitos de *Eurindia* eran: "Vigorizar nuestra argentinidad genuina, no para prescindir de lo extranjero, sino para asimilarlo mejor en la medida de nuestras necesidades; hacer de Buenos Aires un crisol de lo europeo y de lo nativo; hacer de la Argentina un crisol de lo americano y de lo universal"³⁰.

Visión escultórica del indio en el imaginario urbano

Uno de los primeros escultores comprometido con la temática del aborigen fue Lucio Correa Morales (1852-1923). Participó de varias expediciones con Eduardo Holmberg y Florentino Ameghino al Chaco, a Sierra de la Ventana y a otras regiones de nuestro país, para estudiar a los pobladores americanos. Estos estudios y el contacto personal que mantenía con indios que llegaban a Buenos Aires y lo visitaban en su casa, hizo que su definida defensa del gaucho y el indio lo convirtieran en el pionero de la temática indigenista.

En 1905 realizó un grupo escultórico en mármol, al que llamó sugestivamente *La cautiva*, que hoy está emplazado en la avenida Figueroa Alcorta cercano a la Facultad de Derecho.

El tema de encuadre de *La cautiva* que se dio en la pintura histórica de finales del siglo XIX con pintores como Rugendas, Della Valle, Juan Manuel Blanes y Otto Grashof, representan el tema de los malones y los raptos de mujeres blancas. La cautiva y el indio adquieren proporciones míticas. El indio es siempre representado como el demonio, un salvaje, una fiera; es la imagen del caos y de la destrucción, de la barbarie. En cambio la imagen de la cautiva es blanca, luminosa, pura y representaría a la civilización³¹.

Lucio Correa Morales es el primer escultor en romper drásticamente con esta visión casi romántica de la cautiva e invierte los roles: su cautiva en mármol es la india, la india que está "cautiva" de la civilización, del progreso, de lo europeo y que es alejada de su entorno natural y de la tolдерía como lo fue la blanca de la ciudad.

Está representada esta india: "sobre el rústico paredón de adobe, oteando en la lejanía con sus ojos húmedos la tolдерía que no volverá a ver jamás y donde quedaron sus hijos con la tribu errante."³² La modelo fue una india tehuelche cuyas desgracias lo conmovieron. La cautiva junto a sus hijos y al perro observa sin comprender buscando en el horizonte lo que fue su habitat, lo que fue su mundo perdido para siempre. Ella es una víctima de la civilización. Además de la Cautiva Correa Morales realizó a los Señores de Onaisin, El Plata, Los Onas, etc.

Hacia 1910 Torcuato de Alvear encargó para lo que era la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires una obra al escultor Hernan Cullen Ayerza (1879-1936) llamada "El Aborigen" o "Salvajes". Esta obra fue realizada en Italia y es probable que Ayerza conociera la obra de Troubetzkoi "vedette indiana", donde se muestra a un indio oteando el horizonte sobre su caballo³³.

De una manera totalmente opuesta a la de Correa Morales, Cullen representa también en mármol blanco al aborigen con su lanza montado en un caballo encabritado en una composición que es casi vertical. La tensionalidad y la agresividad se visualiza en la musculatura del caballo y el indio que grita descontroladamente desafiando a quien se le enfrente. Coincide su visión con todos los relatos de viajeros donde se lo menciona como "bestias feroces", "tigres humanos", "abominables fieras"³⁴. La escultura irradia una gran violencia respondiendo a la visión que sale de la esfera de lo humano para relacionarse con la naturaleza animal.

Esta obra se ubicó primero en plaza Miserere hasta que se la trasladó por el emplazamiento del mausoleo a Bernardino Rivadavia, a la plaza Juan de Garay y finalmente se la ubicó en la plaza España. ¿Cuál fue la intención de ubicar un aborigen sinónimo de barbarie en la plaza España? Quizás la de reivindicar la posición de la que en este siglo se llamaba "madre patria" y justificar la conquista.

En la misma época del centenario se autorizó por ley nacional de 1910 la realización del "Monumento a España". Los españoles nos habían regalado el monumento fuente: "La carta magna y las cuatro regiones argentinas", de Agustín Querol y, respondiendo a todo este movimiento de restauración nacionalista, la comisión de Centenario encargó el monumento a Arturo Dresco (1875-1961), escultor vinculado al grupo Nexus, con una definida vocación nacionalista. En una carta a la comisión explicita que su intención es realizar "una pagina de historia"³⁵. Se confirma aquí una de las cualidades de los monumentos conmemorativos que es la función pedagógica. Hay toda una lectura simbólica respecto a Argentina y España, descubridores, conquistadores y virreyes, pero aquí solo tomaremos la imagen del aborigen, que en este caso está relacionada con la iglesia y no con los conquistadores. Están representados tres sacerdotes: Las Casas, Solano y Fernández que defendieron a los indios de los encomenderos; se representa una mujer aborigen en actitud sumisa y receptora de la evangelización "funcionando casi como atributo, sujeto pasivo receptor..."³⁶

Visión escultórica del español en el imaginario urbano

Hacia 1900 comienza la búsqueda de nuestras raíces que entroncan con lo hispano y se glorifica la presencia de España como país portador de la civilización, que se transforma en la "madre patria", y también a la figura del español como descubridor, conquistador, fundador de ciudades y evangelizador. Eramos los hijos quienes teníamos que agradecer el encuentro de las dos culturas. Analizaremos solo dos monumentos conmemorativos de los muchos en que está representada la figura del español: los monumentos a los dos fundadores de la ciudad de Buenos Aires, Mendoza y Garay.

El monumento a don Juan de Garay se inauguró en 1915 en la plazoleta 11 de junio de 1580 (Paseo Colón y Rivadavia), espacio simbólico por donde ingresaban

los inmigrantes junto a la demolida aduana y cercano a la plaza de mayo, lugar de la segunda fundación. La visión del escultor responde al mandato de la Comisión del Centenario³⁷.

Si analizamos la figura de Garay, fundador de ciudades, representada por el alemán Gustave Eberlein, que llegó a nuestro país para el concurso internacional del Monumento a la revolución de mayo (en el que obtuvo el quinto premio), lo representa grandilocuente, triunfante y monumental, vestido con traje de época; imagen de quien finalmente cumplió con el objetivo fundacional. En el basamento hay dos relieves con vistas panorámicas de Buenos Aires en la fundación y en 1913, donde se muestra con orgullo la imagen de Buenos Aires y después del centenario.³⁸

El monumento a don Pedro de Mendoza recién se encargó al cumplirse los cuatrocientos años de la primera fundación de Buenos Aires y fue la Municipalidad de la ciudad la que decidió realizar el homenaje. Se eligió el parque Lezama, donde también se pondría el busto de Ulrico Schmidel, quien vino en la expedición de Mendoza, y se eligió el parque, a pesar de que muchos historiadores suponen que no fue el lugar de la primera fundación de la ciudad.-puerto. Se realizó un concurso abierto ganado por el uruguayo nacionalizado Juan Oliva Navarro.

Es un monumento que el espectador puede recorrer y confirma su función educativa, a través de relieves y textos que recuerdan la nómina de quienes acompañaron a Mendoza, la nave que los trajo, el móvil de la expedición (que aquí no se muestra como la evangelización sino como la riqueza) y el momento de la fundación.

La figura de Mendoza no aparece sola y elevada, como en el caso de Garay, sino que se recorta contra una monumental pantalla donde está grabada la imagen de un aborigen que instaura una relación simbólica con el fundador. La lectura es abierta y para algunos es la raza conquistada y para otros la tierra india (38) que abre sus brazos al español para que la fecunde, pero no lo mira, dirige su rostro hacia la luz solar, divinidad adorada por los pobladores americanos, no hacia la nueva religión que llega. Mendoza le da la espalda a la figura aborigen que simboliza a América, y no realiza ningún gesto que nos permita suponer que se realiza un encuentro de dos culturas, más bien se puntualiza la dominación hispana, ya que el fundador lleva en su mano izquierda las reales ordenes que le confieren jerarquía de adelantado en las comarcas que poblase y clava la espada en tierra con la derecha tomando posesión del lugar - individualizado con el cardo de agua -, ignorando por completo la imagen monumental que se encuentra a sus espaldas.

Conclusión

Toda ciudad ubica en sus espacios verdes esculturas ornamentales o monumentos conmemorativos; estas imágenes se compenetran con el habitante que las contempla

todos los días, en realidad, muchas veces sin saber qué son, a quiénes representan, ni cuál es el mensaje que intentan transmitir. Todas ellas conforman lo que se denomina el arte público de una ciudad o nación, y este patrimonio es importante para comprender en su totalidad el fenómeno histórico, político, social y artístico de un país.

Buenos Aires se define por su gente, sus edificios, sus cúpulas, sus calles, sus espacios verdes y sus monumentos silenciosos, cuyos mensajes del pasado y del presente aún falta difundir.

Notas Bibliográficas

- 1 MALOSETTI COSTA, Laura: *"La historia y las imágenes. Reflexiones en torno a la consideración de las fuentes iconográficas para la historia"*. Estudios e Investigaciones. Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró. Facultad de Filosofía y Letras. UBA Buenos Aires. Nro.4. pp 127-131. 1991.
Cita a:
GINZBURG, Carlo: "De A. Warburg a E.H. Gombrich.. Notas sobre un problema de método," en *Mitos, emblemas e indicios*. Barcelona Gedisa, 1989.
WARBURG, Aby: *"La rinascita del paganesimo antico Contributi alla storia della cultura."* Florencia. La Nova Italia, 1966. Prefacio de Gertrude Bing (la versión alemana es de 1932 y fue preparada por la misma Bing).
WITTKOWER, Rudolf: *"Allegory and the migration of symbols"*, Londres, Thames and Hudson, 1977.
GOMBRICH, Ernst: *"Art and Illusion. A study on the Psychology of pictorial Representation"*, Londres, 1962.
PANOFSKY, Erwin: *"La prospettiva come forma simbolica e altri scritti"*. Milán. 1961.
BIALOSTOCKI, J: *"Estilo e iconografia. Contribución a una ciencia de las artes"*. Barcelona, Barral. Ed., 1973.
JUNG, Carl Gustav: *"Arquetipos e Inconsciente colectivo"*. Barcelona. Paidós. 1984.
- 2 GINZBURG, C: *"De A. Warburg a E.H. Gombrich, Notas sobre un problema de metodo."* En MALOSETTI COSTA, Laura Op. cit, pág. 128.
- 3 WITTCOWER, R: *"Allegory and the migration of symbols"*, en MALOSETTI COSTA, L Op. cit. Pág 128.
- 4 FRANCASTEL, Pierre: *"La realidad Figurativa "*. Emecé. Buenos Aires, 1970.
- 5 PANOFSKY, E: *"La Prospettiva come forma simbolica e altri scritti"*, en MALOSETTI COSTA, L. Op. Cit., pág.: 129.
- 6 IGLESIA, R.E.J.: *"Imaginario Urbanos" II Jornadas*. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo UBA, Buenos Aires, 1999. Folleto. Varios investigadores han trabajado en Argentina y se han preocupado por el tema de los valores

simbólicos en nuestro país, por ejemplo :

- BURUCÚA, José Emilio: " *Influencia de los tipos iconográficos de la Revolución Francesa en la Argentina* ". Grupo editor Latinoamericano 1989, págs. 129-139. Actas de las Jornadas por el Bicentenario de la Revolución Francesa.
- 7 WEBSTER, Sally: " Writing History/Painting history", en *Critical Issues in Public Art. Content, Context and controversy*. Washington and London Smithsonian Institution Press. 1998.
- 8 MALOSETTI COSTA, L " *El rapto de la cautiva, un tema de encuadre de la plástica rioplatense.* ". Segundas Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Articulación del discurso escrito con la producción artística en Argentina y Latinoamérica. Siglos XIX y XX. Buenos Aires. CAIA. 1990.
- CERISOLA, Roberto Amigo: *Imágenes para una nación. Juan Manuel Blanes y la pintura de tema histórico en la Argentina*, XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. México. U:N:A:M: 1904. Tomo II.
- BERTONI, Lilia : "Construir la nacionalidad. Héroes, estatuas y fiestas patrias. 1887-1891", en *Boletín del Instituto de Historia Argentina. Dr. E Revigniani*. Primer semestr,e 1992,.págs. 383-386.
- 9 RIEGL, A: *El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen*, Colección: La Balsa de la Medusa, 7. Madrid. 1987.
- 10 ARGAN, Claudio: " *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días* ". Buenos Aires. Nueva Visión. 1984, págs. 55 -56 y64.
- 11 ROBINETTE, Margaret A: *Outdoor Sculpture. Object and environment*, New York. Whitney Library of Design and imprint of Watson-Guptill Publications. 1976, págs. 114-16.
- Sobre el tema del nacionalismo ver:
- GELLNER, Ernest: *Nations and Nationalism*, Oxford University Press, 1983.
- BENEDICT, Anderson: "Imaged Communities, Reflections on the origin and spread of Nacionalism". Verso. Londres, 1990.
- 12 AGULHON, Maurice : "La statuomanie et l histoire." *Ethnologie Francaise*, Nro 2-3, París, 1978.
- 13 GUTHEIM, F.A: "Civic monumental sculpture". *Magazine of Art*. August 1933, págs. 371-378.
- 14 *Diario La Nación* , jueves 29 de octubre de 1998.
- 15 DOMÍNGUEZ, Iñaki: "La participación ciudadana en el espacio urbano", en *Ciudades. Estudios socioculturales sobre el espacio urbano I*. Claudio Lobeto y Diana Wechsler (compiladores), Buenos Aires Ediciones Nuevos tiempos. Instituto Internacional del Desarrollo, Madrid, 1996.
- Ver para la relación entre lo privado y el espacio público, varios artículos publicados en: *El arte entre lo público y lo privado*. VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. CAIA, Centro Argentino de Investigadores de Artes. 1995.

- 16 AGUERRE, Marina: *¿Vida, muerte y Gloria? La injerencia de la esfera pública en los movimientos y traslados de monumentos conmemorativos: El caso de Aristóbulo del Valle*. El arte entre lo Público y lo Privado. VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. CAIA, Centro Argentino de Investigadores de Artes. 1995.
- 17 BOGART, Michele H: *Public Sculpture and the civic ideal in New York City. 1890-1930*. The University of Chicago and London. Chicago, 1989.
ASHLEY;MYER;SMITH: *Streets for people. Preliminary Recommendations to the District of Columbia. Redevelopment Land Agency*. Publicación sin fecha.
SENNIE Harriet F; WEBSTER, Sally: *Critical Issues in Public Art. Content, Context, and Controversy*. Washington and London Smithsonian Institution Press. 1992.
KATHRYN ALLAMONG, Jacob: *Testament to Union. Civil War monuments in Washington DC, Baltimore and London* The Johns Hopkins University Press,.1998.
RAVEN, Arlene: *Art in the public Interest*. Washington. UMI Research Press. 1989.
- 18 GUTIERREZ, Ramón: "La arquitectura de Buenos Aires en tiempos de Tamburini" en *La obra de Francesco Tamburini en Argentina. El espacio del poder I* .Museo de la Casa Rosada. 1997.
- 19 CHANDLER, Tertius: "Four thousand years of urban growth. An Historical census." New York, The Edwin Mellen Press. Lewiston. 1987. En *Buenos Aires 1910. Memoria del Porvenir*. Edición Margarita Gutman. Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires Consejo del Plan Urbano Ambiental. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Instituto Internacional de Medio Ambiente y Desarrollo, IIED, América Latina. Buenos Aires, 1999.
GUTMAN, Margarita y HARDOY, J.: "*Buenos Aires historia del área metropolitana*." Madrid. Editorial Mapfre. 1992.
- 20 CALAMARO, Eduardo: "*La cultura nacional. Exámen Crítico*". Buenos Aires. Editorial Hachette. 1985, pág. 215.
- 21 Cita en TERAN, Oscar: "*Positivismo y Nación en la Argentina*". Punto Sur, S.R.L. 1989.
- 22 "El gobierno comunal de Buenos Aires, progresos edilicios". En *Revista Caras y Caretas*, Nro. 525, 2 de enero de 1909.
- 23 *Actas de la Comisión municipal: año 1903. 27-11-1903. Obras de arte*. Págs. 508-509, CEDOM, Centro de Documentación Municipal. Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- 24 SCHIAFFINO, Eduardo : *Urbanización de Buenos Aires*, Manuel Gleizer, Ediciones Buenos Aires, 1927.
- 25 *Archivo General de la Nación. Libro de Resoluciones del Comité Ejecutivo de*

la Comisión Nacional del Centenario. Libro de Actas. Primera sesión de 26 de febrero de 1909. Sesión del 5 de marzo de 1909.

- 26 Ibidem. En el interior se propiciaba realizar obras dedicadas a la Marina de Guerra (en la Isla Martín García) a la Bandera (en Rosario) a la Batalla de Tucumán (Tucumán) al Dean Funes (en Córdoba) a Guemes (en Salta) a Pringles (en San Luis) a Necochea en la ciudad homónima y el monumento relicario para guardar la bandera que Belgrano regaló a la ciudad de Jujuy.

En el exterior se debía apoyar el emplazamiento de una estatua de San Martín en Boulogne sur Mer y la compra de la casa en que murió el Libertador. A estos aspectos se sumaban la creación de escuelas, hospitales campos de deporte y el apoyo para la publicación de obras literarias, científicas musicales etc.

- 27 NOEL, Martín; APARICIO Cristina C. M. de; PAYRÓ Julio E: "*Correa Morales*", Monografía de artistas argentinos, Publicaciones de la Academia Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires, 1949, pág.: 50.
- 28 MUÑOZ, Miguel: "*Nacionalismo y esoterismo en la estética de Ricardo Rojas*", IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Las Artes en el debate del Quinto Centenario. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. 1992.
- 29 MANZI, Ofelia: " La Sociedad Estimulo de Bellas Artes." En *Boletín del Instituto Bonaerense de Numismática y antigüedades*. Nro. 17. Buenos Aires. 1991.
- 30 ROJAS, Ricardo: "Eurindia" Ensayo de estética fundamental en la experiencia histórica de las culturas americanas. Buenos Aires, Librería La Facultad. Juan Roldan y Cía. Buenos Aires, 1924.
- 31 MALOSETTI, Laura: "*El rapto de la cautiva....*", op. cit.
- 32 NOEL, Martín y otros. *Correa Morales*, op.cit, pág. 18.
- 33 MARTINEZ SOBRADO, Ethel: *Hernan Cullen*, Primeras Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Buenos Aires, 1989.
- 34 PENHOS, Marta: *Indios del siglo XIX Nominación y Representación*. Las Artes en el debate del Quinto centenario. CAIA. IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- 35 Archivo General de la Nación. Comisión del Centenario. Comisión II, Estatuas y Monumentos, carta del 29 de julio de 1911 de Arturo Dresco a la comisión.
- 36 ESPANTOSO RODRIGUEZ, Teresa; GALESIO, Florencia; RENARD, Marcelo, SERVENTI, Cristina, VAN DEURS, Adriana: *Los monumentos, los centenarios y la cuestión de la identidad*. Las Artes en el debate del quinto centenario. CAIA. IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Facultad de Filosofía y Letras .Universidad de Buenos Aires.
- 37 MAGAZ, María del Carmen, ARÉVALO, María Beatriz: *Historia de los monumentos y esculturas de la ciudad de Buenos Aires. Plaza San Martín. Plaza Lavalle. Parque Lezama* . Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires.

Secretaría de Cultura. Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires. 1985.

- 38 MAGAZ, María del Carmen, AREVALO María Beatriz : *La historia Rioplatense en el período hispánico vista a través de los monumentos conmemorativos de la ciudad de Buenos Aires*". Jornadas sobre historia rioplatense en el período Hispánico. Sociedad Argentina de historiadores. Academia Argentina de la Historia. Instituto histórico y Geográfico del Uruguay. Inst. Histórico del Río de la Plata. Instituto Cultural Sanmartiniano. Buenos Aires, 1993.