



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Trabajo de Graduación de la
Licenciatura en Historia de las Artes, orientación en Artes Visuales

Título:

Las producciones artísticas de Plaza Moreno como representación de la memoria local y nacional

2023

Apellido y nombre: Segovia, Nadia Yamila

DNI: 38146508

Leg: 78708/3

Tel: 2213050198

E-mail: nadiasegovia51@gmail.com

RESUMEN

Durante el período de construcción del gusto nacional artístico en Argentina, hacia los primeros años del siglo XX, la Generación del 80 creía que las plazas debían ser concebidas como espacios pedagógicos para sus habitantes. Pero, desde propuestas visuales más recientes, a su función inicial se suma la construcción de estos espacios como campos capaces de disputar y luchar por la preservación de la memoria. En este trabajo de graduación, se analizarán desde esas perspectivas diferentes manifestaciones artísticas (esculturas del siglo XX y XXI, y pintadas) que se encuentran actualmente en la Plaza Moreno de la ciudad de La Plata.

Palabras claves: Plaza Moreno, Memoria, Escultura, Pintadas, Generación del 80.

ÍNDICE

PROBLEMÁTICA A INVESTIGAR.....	3
INTRODUCCIÓN.....	3
HIPÓTESIS.....	6
PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN.....	7
OBJETIVOS.....	7
METODOLOGÍA DE ANÁLISIS.....	8
DESARROLLO.....	8
I. PATRIMONIOS ESCULTÓRICOS DE BUENOS AIRES COMO REPRESENTACIÓN DEL ESTADO NACIÓN.....	8
Espacios pedagógicos y la Generación del 80.....	8
El lugar de las esculturas en los espacios públicos durante la formación de la ciudad. 10	
Breve historia de la Plaza Moreno.....	12
II. EL PATRIMONIO COMO MEMORIA COLECTIVA.....	14
El patrimonio y su relación con sus habitantes.....	14
El monumento como preservación de la memoria.....	15
Figuras de la estación del año y Hércules el arquero.....	16
Figuras de los líderes políticos.....	21
III. LAS INTERVENCIONES: RASTROS, TESTIGOS Y ACTIVADORES DE MEMORIA... 28	
La plaza como testigo de la apropiación.....	28
Las pintadas de Plaza Moreno.....	29
El uso del espacio público.....	34
CONCLUSIONES Y REFLEXIONES FINALES.....	36
REFERENCIAS.....	37
ANEXO.....	38

PROBLEMÁTICA A INVESTIGAR

En el campo de la historia del arte se han formulado preguntas, a partir de los años 60 y en las últimas dos décadas, sobre el patrimonio escultórico platense como parte del paisaje local, acompañadas de trabajos de catalogación e investigaciones en torno a su función en los primeros años de la ciudad y sus implicancias en la contemporaneidad. Además, en la actualidad existen investigaciones que tratan sobre la influencia del arte público y el trabajo desde lo colectivo en las luchas sociales platenses, que explican cómo las artes visuales y las prácticas artísticas contribuyen a la construcción de la historia local.

Teniendo en cuenta estos antecedentes, en esta investigación se realizarán preguntas vinculadas a cómo estos grupos escultóricos conviven junto a otras manifestaciones artísticas en Plaza Moreno. Como punto de partida, se afirma que cada producción activa sentidos distintos y que el espacio público en el que se inscriben es un sitio central de la ciudad donde se entrelazan el pasado con el presente, se representan las luchas de una parte de su población y se activa la memoria local y nacional.

INTRODUCCIÓN

Durante los últimos años del siglo XIX y principios del XX en Argentina, y más específicamente en la provincia de Buenos Aires, los intelectuales de la Generación del 80 consideraban que la construcción de plazas debía ser parte del proyecto de políticas públicas que lideraban. Con la reformulación del espacio urbano y la incorporación de las esculturas alegóricas y de próceres en las plazas, tenían como objetivo que la ciudad se convirtiera en un espacio educativo.

En la actualidad, las plazas de las grandes ciudades mantienen sus esculturas fundacionales, además de ser el escenario de las luchas sociales, festejos y celebraciones de su población.

En este trabajo de graduación se realizará un análisis de las esculturas e intervenciones artísticas que están presentes en la Plaza Moreno, ubicada en la ciudad de La Plata. Para ello, se tendrá en cuenta que algunas de las esculturas fueron emplazadas durante su fundación, otras incorporadas posteriormente y junto a estas, se sumaron pintadas para visibilizar las injusticias y buscar la verdad sobre casos de desapariciones en contextos de dictadura y de democracia. En ese sentido, nos interesa desarrollar de qué manera estas producciones artísticas son testimonios de la memoria colectiva local-nacional.

En el primer capítulo, titulado *Patrimonios Escultóricos de Buenos Aires como Representación del Estado Nación*, se analizará el contexto y el lugar del campo del arte durante la Generación del 80 en Argentina. Las plazas, como espacios comunes, eran parte del proyecto educacional ya que ayudarían a la construcción del gusto nacional en términos artísticos. La ciudad de La Plata se construyó sobre este modelo y, desde la gobernación de Dardo Rocha, los espacios públicos poseen esculturas que corresponden a un modelo estético de finales del siglo XIX. En este capítulo se verán los cambios de la plaza principal de la ciudad, sus decisiones en cuanto a las esculturas que fueron emplazadas en el espacio, con qué fin y su relación con las nuevas intervenciones artísticas que están presentes en el lugar.

En el segundo capítulo, *El Patrimonio como Memoria Colectiva*, se definirá el concepto de patrimonio como constructo de lo social, se analizará su relación con los ciudadanos y cómo el monumento cumple la función de recordar un hecho histórico o conmemorar un acontecimiento. Sin embargo, se sostendrá que el patrimonio artístico ubicado en la Plaza Moreno no responde solamente a estas características debido a que, además de las esculturas, posee en sus pisos diversas pintadas que reactivan la memoria colectiva del mundo social, ya que esta práctica visibiliza y transmite saberes culturales.

En el mismo capítulo se estudiarán de manera cronológica las esculturas que están en la actualidad en la Plaza Moreno: *Las Cuatro Estaciones* (El Otoño, El Invierno, El Verano y La Primavera) de Mathurin Moreau (1912), *Hércules Arquero* de Troiano Troiani (1970), la escultura del Dr. Mariano Moreno realizada en 1990 por el artista platense Ricardo Dalla Lasta, el conjunto arquitectónico donde se encuentra el busto de Eva Duarte de Perón producido por el escultor de Eduardo Migo en 1985, el busto de Juan Domingo Perón de 2009 sin identificación de su creador, *El Descamisado* elaborada también por Eduardo Migo en 2017, y la escultura de cuerpo entero del presidente Raúl Alfonsín hecha por el escultor Carlos Benavidez en 2018. Se reflexionará sobre cómo el patrimonio platense representa el registro de la historia nacional y cómo las decisiones de los partidos políticos determinaron su colocación, mientras que al mismo tiempo sus propios habitantes lo reconocen como propio al estar en la plaza central de la ciudad.

En el tercer capítulo, *Las Intervenciones: Rastros, Testigos y Activadores de Memoria*, se analizará la selección de pintadas que se encuentra en los pisos de la Plaza Moreno, como los pañuelos blancos dispersos en el espacio y las dos imágenes de los jóvenes desaparecidos (Johanna Ramallo y Tehuel de la Torre) que se ubican de cara a la Municipalidad de la Ciudad de La Plata. Este capítulo se apoyará en medios periodísticos

locales para contextualizar el motivo de su producción, considerando que, de los dos últimos casos, al ser tan recientes, no hay demasiado material teórico sobre ellos. Se reflexionará sobre cómo el uso de las pintadas en los espacios públicos de la ciudad funciona a modo de activación de la memoria del lugar, a partir de la intervención de colectivos artístico-políticos. Dicha intervención transforma a los pisos de la plaza en un gran “lienzo”, para ser un escenario de luchas y disputas, al tiempo que genera una memoria visual a través de la utilización de esta práctica artística.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Laura Malosetti Costa, en *La modernidad como proyecto* (2001), plantea un escenario de lo que fue la Generación del 80 en el país, destacando a las figuras de Eduardo Schiaffino y de Ernesto de la Cárcova. Ambos, en búsqueda de la construcción del gusto nacional, fueron los responsables de decidir las políticas públicas para el embellecimiento de la ciudad de Buenos Aires durante los primeros años del siglo XX. A lo largo de su escrito, la autora menciona cada uno de los aspectos en donde intervinieron los artistas durante la consolidación del Estado Nación. Otro aporte sobre esta generación es el de Raul Piccioni en *Las Ordenanzas Públicas como Pedagogías* (2020), donde describe cómo Ernesto de la Cárcova se preocupa por la arquitectura, acentuando el aspecto pedagógico del arte público, la elección de esculturas y su emplazamiento en los espacios públicos ya que no eran solamente de enriquecimiento visual, sino que se convertirían en verdaderas herramientas educativas dirigidas a toda la sociedad. Otro texto del autor, *El Arte público en Buenos Aires. Imágenes urbanas para un proceso civilizatorio* (2004), destaca la figura de Eduardo Schiaffino y su interés por lo educativo, el cual queda especialmente ejemplificado con su proyecto para la Plaza Congreso, donde se priorizaron los símbolos identitarios, más que el espacio público o la monumentalidad. La idea del artista era dotar de ellos a un lugar significativo de la ciudad, como así también a los edificios culturales que inauguraron, símbolos de la cultura, ya que creía que de ese modo se ayudaba al crecimiento espiritual de la población y por lo tanto a su crecimiento como civilización (Piccioni, 2004).

La situación de la ciudad de La Plata se asemeja con la de Capital Federal desde su modelo positivista a partir del proyecto de Dardo Rocha, la elección de las figuras de los próceres para la identificación de las plazas, el modelo francés para la ornamentación de los edificios públicos y privados, entre otros. Tomando como referencia el texto de Luis Ferreyra Ortiz *El patrimonio escultórico de La Plata* (2018) se proveerá información de todas las esculturas de la ciudad platense narrando los cambios de ellas en distintos espacios de la ciudad, su historia desde su fundación y dónde se encuentran en la actualidad. El autor hace una

relación entre los grupos escultóricos que se insertan en los espacios comunes y su población, siendo que se genera una significación cultural por parte de ella al incorporarlos como propios, afirmando que el programa escultórico contemporáneo aparece como catalizador de la memoria local (Ferreira Ortiz, 2018), ya que se recurre a este dispositivo para hacer revivir algunos acontecimientos traumáticos del pasado. En vínculo con estos términos, el texto de Françoise Choay *Alegoría del Patrimonio* (1992) define a los monumentos como testimonios del pasado, término que deriva de *monumentum* (advertir, recordar) y se relaciona directamente con la memoria. En este sentido, se denominará monumento a todo artefacto edificado por una comunidad para recordarse a sí misma o hacer que otras generaciones recuerden a personas, acontecimientos, sacrificios o creencias (Choay, 2002). En su escrito, Choay determina que la especificidad del monumento se refiere precisamente a su modo de actuar sobre la memoria.

Otro autor que se refiere al monumento como el *lugar de la memoria* es Hugo Achugar en *Lugar de la memoria, a propósito de monumentos (motivos y paréntesis)* (2003). Este mismo pone como referencia el caso de Uruguay, a partir de la década del 80 desde el trauma de la dictadura y el proceso llamado *posdictadura*, tomando al monumento como signo que intenta vincular el pasado y el presente, como objetivación de la memoria (Achugar, 2003).

Por otro lado, María Cristina Fukelman en *Arte de acción en La Plata: propuestas y modos de intervención en el espacio público* (2014) analiza los colectivos artísticos en los espacios de la ciudad de La Plata. Esta investigación constituye una retrospectiva de las manifestaciones más relevantes de la zona y describe a quienes las producen como actores de la memoria cultural local, ya que con sus acciones ayudan a contextualizar luchas, protestas y a recordar sucesos que marcaron a la ciudad.

Por último, se retoman investigaciones de la tesista: *Las esculturas como símbolos del Estado Nación* (Segovia, 2021), donde se desarrolla la construcción de esculturas de las figuras de los próceres nacionales dentro de los espacios públicos de Capital Federal, entendidos como lugares pedagógicos para la población durante la Generación del 80.

HIPÓTESIS

En la contemporaneidad, dentro de la Plaza Moreno de la ciudad de La Plata, se encuentran vestigios de la política de instrucción en el gusto dirigida a sus ciudadanos, ya que conviven esculturas de principio de su fundación, y figuras escultóricas de personajes que marcaron historia en el país en el siglo XX y que fueron posteriormente incorporadas, junto con las intervenciones de colectivos artísticos-políticos. Por este motivo, a la función inicial de la

plaza como lugar educativo, se le suma la de constituirse como espacio de memoria, transformándose en un «lienzo» para representar las luchas sociales y la memoria local y nacional.

PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

¿Por qué puede considerarse a la Plaza Moreno como un campo de luchas y disputas?

¿Qué es lo que representan las producciones artísticas de Plaza Moreno en la actualidad?

¿Y de qué manera lo hacen?

¿La Plaza Moreno sigue siendo un espacio pedagógico como se pensó durante la Generación del 80? ¿Qué diferencias aparecen en la actualidad en cuanto a la función de ese espacio?

¿Cómo conviven las diferentes producciones artísticas presentes en dicha plaza? ¿Qué tensiones existen, si las hay?

OBJETIVOS

General:

Analizar cómo en la actualidad las plazas adquieren otras funciones y significados a través de la intervención de colectivos artístico-políticos, teniendo en cuenta la pervivencia de la Generación del 80 en dichos espacios, y por lo tanto, su relación y convivencia con las intervenciones artísticas que hoy en día allí se alojan.

Específicos:

- Relevar, registrar y analizar el corpus de esculturas que se encuentran en Plaza Moreno.
- Relevar, registrar y seleccionar el corpus de las pintadas a analizar.
- Indagar en las políticas públicas de la Generación del 80 que impulsaron el modo de concebir el arte dentro de un proyecto político.
- Identificar a la Plaza Moreno como constructora de representaciones culturales locales, a través de sus intervenciones artísticas allí emplazadas.

- Releva los medios periodísticos como marco contextual de información sobre las intervenciones artísticas presentes en la plaza y reunir sus registros fotográficos.

METODOLOGÍA DE ANÁLISIS

La investigación se desarrollará a partir de una metodología cualitativa, de análisis visual e historiográfica, en la que se retomarán investigaciones propias previas. La observación directa e indirecta de la Plaza Moreno y de las manifestaciones artísticas que actualmente posee será contrastada por medio de la lectura y el análisis de bibliografía vinculada al patrimonio escultórico, la construcción de la memoria y el arte público. De manera cronológica, se seleccionarán conjuntos de producciones visuales por medio de la observación, relevamiento y contrastación, siendo que forman parte de la construcción de la representación de la memoria local-nacional. Durante el proceso de investigación, se pretende propiciar la reflexión sobre las funciones del espacio de la plaza platense y las producciones artísticas que allí se encuentran.

DESARROLLO

I. PATRIMONIOS ESCULTÓRICOS DE BUENOS AIRES COMO REPRESENTACIÓN DEL ESTADO NACIÓN

Espacios pedagógicos y la Generación del 80

La Argentina de los últimos años del siglo XIX y principios del XX se configuró dentro de un proyecto político que desplegó una serie de actividades orientadas a la construcción de la identidad nacional, donde se aplicaron políticas públicas para los inmigrantes que provenían de naciones europeas durante el desarrollo del país como modelo agroexportador (Rapoport, 2013). Estas reformas no sólo determinaron cambios en el ámbito político y económico, sino también en el desarrollo de las «bellas artes», las cuales visualizaron una «orientación acerca de la nacionalidad» (Malosetti Costa, 2001, p. 16), donde las ideas de progreso y civilización tuvieron un lugar central, por medio de la creación de instituciones y establecimientos como museos, diversas reformas urbanas, la educación y los espacios al aire libre.

Este despliegue de actividades hizo que tomara relevancia un grupo de intelectuales conocidos como la Generación del 80.¹ Durante este periodo las figuras que más se destacaron fueron Eduardo Schiaffino (1858-1935)² y Ernesto de la Cárcova (1866-1927),³ responsables de formar un gusto nacional a través de la modificación de la arquitectura de la ciudad, proponiendo políticas en la educación para contener a esa nueva población urbana que se estaba formando en la Capital Federal e inaugurar espacios culturales para una población letrada.⁴ El papel del campo artístico dentro de estas políticas era que «el arte» debía ser el sustento de una civilización moderna y progresista, donde además se planteaba que las bellas artes en el ámbito cultural urbano eran parte de «un esquema evolucionista, como manifestación última, la más acabada y perfecta, del progreso de las naciones» (Malosetti Costa, 2010, p. 17).

En este sentido, el binomio arte-civilización será esgrimido con frecuencia con el valor de un argumento en favor del progreso, no solo de la esfera específica de las actividades culturales, sino de la nación en su conjunto (Malosetti Costa, 2001). Laura Malosetti Costa afirma que: «Eduardo Schiaffino aborda la cuestión del desarrollo y las posibilidades de futuro de la actividad artística visual en la ciudad como elemento de importancia estratégica para el crecimiento y la consolidación de la nación» (Malosetti Costa, 2010, p. 81). Así como el caso de la Capital Federal, donde las figuras de los artistas fueron fundamentales durante el afianzamiento de esta generación, desde el ámbito político en la provincia de Buenos Aires se creará una ciudad teniendo en cuenta estas reformas.

Dardo Rocha (1838-1921) fue el gobernador de la provincia de Buenos Aires desde 1881 hasta 1884, así como también fue el responsable de la creación de la Ciudad de La Plata cuando luego de la federalización de la Ciudad de Buenos Aires la provincia necesitaba una

¹ Se conoce como la Generación del 80 a la élite argentina que gobernó al país hasta los años 1880 a 1916. Ésta se caracterizó por tener una fuerte influencia en la política, economía, la educación y las artes visuales.

² Eduardo Schiaffino fue pintor, crítico e historiador argentino, perteneciente a la Generación del 80. Fue un impulsor de las artes plásticas en Argentina fundando la Sociedad Estímulo de Bellas Artes (SEBA), que en 1905 pasó a ser la Academia Nacional de Bellas Artes. Además, fue el creador del Museo Nacional de Bellas Artes, proyecto por el que bregó mucho tiempo y del cual fue su primer director, desempeñándose hasta 1910.

³ Pintor argentino reconocido por su obra *Sin pan y sin trabajo* (1894). Fue fundador y primer director de la Escuela Superior de Bellas Artes, así como de la Academia Nacional de Bellas Artes. Llevó adelante una intensa actividad pública, donde se destacan sus tres periodos como miembro del Honorable Consejo Deliberante de Buenos Aires, integrando las comisiones de los monumentos al General Alvear, General Mitre, y a la Independencia, entre otros.

⁴ Raul Piccioni (2004), cuando desarrolla la Generación del 80 en nuestro país, describe a la figura de Eduardo Schiaffino desde su interés por educar a la población letrada. En cambio, al abordar la figura de Ernesto de la Cárcova, menciona el de formar un gusto nacional accesible a todos sus habitantes. Estas diferencias entre los artistas no está explicitada, pero el escrito de Piccioni puede dar a entender que habría una distinción entre ellos en la forma de concebir el espacio público.

capital y se proyectó su construcción. Ésta estaba respaldada por las ideas y los valores anclados en el proyecto modernizador y progresista de la Generación de 1880 (Ferreyra Ortiz, 2018). Claro exponente de este periodo, el político formó parte de la élite dirigente que definió la organización del Estado Nacional bajo el lema «orden y progreso». El proyecto fundacional de la capital de la provincia, emprendido hacia finales del siglo XIX, estuvo atravesado por la búsqueda de las elites gobernantes de representar, en el mismo trazado urbano, los valores que presidían al Estado-Nación que buscaban construir (Vallejo, 2004). En este sentido, Gustavo Vallejo afirma:

[...] se desplegó la modalidad ideológica en las características de la forma urbana valiéndose del iluminista esquema sarmientino fundado en la sobrevaloración de las aportaciones de la ciudad moderna y la educación para la construcción de una sociedad nueva, dentro de un generalizado énfasis puesto en la capacidad del Estado de crear civilización y progreso (Vallejo, 2004, p. 276).

Los valores del progreso de 1880 en la Ciudad de La Plata se verán materializados en la escultura a través de la penetración de los cánones estéticos europeos en la cultura occidental. Según Luis Ferreyra Ortiz, «A finales del siglo XIX y principios del XX, se compone un metasistema de comunicación (diseño urbano, arquitectura, escultura) que refleja un periodo optimista de la cultura europea» (Ferreyra Ortiz, 2018, p. 20). A partir de esta reformulación del espacio urbano, esta generación creía que al incorporar herramientas pedagógicas convertiría a la ciudad en un gran espacio educativo (Piccioni, 2004).

Así, en la capital de la provincia se configura el dispositivo urbanístico donde se buscaba -junto con la educación- consolidar la «ciudadanía» de la «modernidad». La «ciudad nueva», entonces, debía ser capaz de «inventar a sus habitantes» deseados a partir de sus «moradas nuevas» (Vallejo, 2004). En el marco de un país que asumió la modernidad como proyecto biopolítico hay una búsqueda de una población étnicamente neutra y culturalmente homogénea (Segato, 2007) en lo que respecta a la construcción de la ciudad de La Plata. Por esta razón, los espacios públicos durante la Generación del 80 fueron parte de un proyecto que no consistía en establecer una norma de control urbano, sino que se trataba de una herramienta pedagógica que serviría para mejorar la calidad civilizatoria de la sociedad local (Piccioni, 2004).

El lugar de las esculturas en los espacios públicos durante la formación de la ciudad

La ciudad de La Plata se caracteriza por su diseño de cuadrado perfecto donde abundan espacios verdes y diagonales, y su eje monumental cuenta con una vasta cantidad de obras escultóricas ubicadas en distintos espacios públicos: en parques, plazas, paseo del bosque,

jardines perimetrales de edificios públicos, ramblas y, en menor medida, en avenidas y sendas peatonales (Ferreyra Ortiz, 2018). Durante su formación, la capital de la provincia desarrolló su patrimonio escultórico público en una primera instancia con obras heredadas de la etapa fundacional, donde muchas de ellas fueron encargos a artistas desde el Estado para ornamentar los espacios públicos de la ciudad.

En mayo de 1882, Dardo Rocha encargó esculturas -antes de contar con la traza definitiva de la ciudad- a Pietro Costa, profesor de la Academia de Bellas Artes de Italia, quien además fue el realizador del monumento dedicado a Vittorio Emanuele II en Torino, símbolo de lo que se pensaba como el porvenir. En la primera etapa, los próceres de la Primera Junta y las personificaciones de tipo antiguo ocuparon un lugar preponderante como propaganda de los contenidos propuestos, los Hombres de Mayo representaban la historia independiente y el proyecto de apertura comercial al mundo.

Pese a las dificultades que caracterizaron a las primeras tres décadas de La Plata, la ciudad logró finalmente consolidarse hacia 1910, en el marco de un país en crecimiento, cuando emprendió un sostenido repunte que se verificó en los encargos históricos y en el desarrollo de los espacios públicos. Los primeros emplazamientos de las esculturas fueron destinados para embellecer al zoológico y el Bosque y a completar el equipamiento artístico y ornamental de algunas de las plazas que aún no habían sido trabajadas, así como el rediseño de las que sí habían recibido monumentos como la Plaza de la Primera Junta, hoy Plaza San Martín, y Plaza Moreno.

Sus emplazamientos en los espacios públicos, según Luis Ferreyra Ortiz (2018), implican una estrecha relación con el desarrollo urbano y paisajístico de la ciudad, estos constituyen mecanismos o estrategias culturales que operan en la interacción entre el hombre y su medio ambiente o entre naturaleza y cultura. Esto quiere decir que hay una necesidad de implementar un discurso donde esté considerado cada aspecto de la vida del ciudadano a formar, donde se tenga en cuenta el conjunto de representaciones, con su sitio, la historia y el entrelazamiento con el programa. Enrique González de Nava afirma:

Esta estrategia cultural debe obedecer a una elección de sitios y de las obras no sólo 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 hace a la significación global de un emplazamiento (2000, p. 62).

Refiriendo a la cita, podemos dar cuenta que el lugar donde se iban a ubicar muchas de las obras escultóricas que se encuentran dentro de la Ciudad de La Plata fue pensado para que fuera significativo dentro del espacio público elegido. En la primera etapa de su fundación,

las esculturas formaban parte de su estructura fundacional obedeciendo a funciones como complemento plástico-ornamental (de carácter figurativo y contenido alegórico). Las esculturas guardaban una relación muy cercana con la arquitectura, especialmente con los espacios públicos emplazados en el eje cívico y monumental de la ciudad. Como sostiene Ferreyra Ortiz: «mientras que la arquitectura actuaba como marco, la escultura funcionaba como complemento» (Ferreyra Ortiz, 2018 p. 21).

En la ciudad de La Plata se produce un enriquecimiento sensorial y simbólico del ambiente público de uso cotidiano: su sistema de circulación con la escultura funciona como hito referencial o como ornamento. Se genera junto con sus paseos y lugares de fuerte interacción social un doble aspecto funcional y simbólico, que se logra a través de arquitectura y el planeamiento urbano (Gonzalez de Nava, 2000). Entonces así, la nueva capital fue pensada como un emblema urbanístico del programa ideológico propuesto, dirigido a exponer el poder de la provincia, que pretendía ocupar el sitio de Buenos Aires reduciéndola a un mero centro administrativo federal, mediante la adopción de un modelo artístico conforme a las significaciones y a los conceptos que se propugnaban. Ricardo González dice sobre el proyecto de la nueva capital:

Además de unificar el futuro y el pasado, el entrelazamiento de historia y el programa adquiriría un valor didáctico multidireccionado, ya que al mismo tiempo que ponía a la vista del pueblo no ilustrado en las tendencias en boga en Europa el imaginario del progreso, instruía a la creciente inmigración en los antecedentes locales de la materia. La discursividad histórica apuntalaba las expectativas, -así como el programa daba sentido retrospectivo a la historia- y la uniformidad de la concepción general establecía una plataforma sobre la que podía pensarse la construcción nacional y el complementario proceso de rediseño demográfico y cultural (González, 2010, p. 64).

Por esta razón, las esculturas platenses pasan a ocupar un rol central en el espacio urbano, dirigiendo en muchos casos su discurso a una realidad más próxima y palpable, y aun exponiendo a su propia *raison d'être*⁵ (González, 2010) como pieza de la organización nacional, como ocurre en el monumento fundador.

Breve historia de la Plaza Moreno

Originalmente conocida como «Plaza Principal», la Plaza Moreno es el centro de la ciudad, lugar donde se llevó a cabo su ceremonia fundacional, el 19 de noviembre de 1882. Está ubicada entre las calles 50 y 53 y entre 12 y 14, punto de encuentro de las dos diagonales que cruzan la capital de la provincia, diagonal 73 y diagonal 74. Es considerada como una

⁵ La expresión *raison d'être* es un giro idiomático proveniente del francés que significa *razón de ser o razón de existir*. Se trata del fundamento o motivo legítimo que justifica algo, explicándolo.

de las plazas más extensas del país con casi ocho hectáreas, además sigue la simetría de la ciudad y en su diseño se adoptó un estilo francés del siglo XIX. En 1901 se modificó su nombre al actual en homenaje al prócer revolucionario Dr. Mariano Moreno.⁶

La plaza está rodeada por edificios de poder como: la Municipalidad (con estilo colonial) y la Catedral La Inmaculada Concepción (con estilo neogótico) sobre la calle 14, el Colegio María Auxiliadora Obra de Don Bosco (institución educativa de carácter católico y privado) sobre la calle 54 y la Escuela Normal N°1 Mary O. Graham (institución educativa de carácter estatal) sobre la avenida 51, y dos grandes torres administrativas, la Torre Gubernamental I y el Centro Administrativo Gubernamental Torre II sobre calle 12. En su centro, se encuentra la piedra fundacional con el escudo municipal y una cápsula del tiempo en su interior. La plaza se caracteriza por sus cercos verdes y variedad de árboles, sus fuentes, sus esculturas y sus grandes espacios para la recreación y el ocio.

En la década del cuarenta la plaza fue rediseñada y reformada, en ese momento se eliminaron la fuente central y las palmeras y se plantaron diversos árboles como tilos, cedros y cipreses. A su vez, se diagramaron nuevos lugares para la circulación, buscando continuar el diseño del trazado de la ciudad. Durante la Generación del 80, hubo una reformulación del espacio urbano, teniendo especial atención a la incorporación de herramientas pedagógicas, tratando de convertir a la ciudad en un gran espacio educativo (Piccioni, 2004). En la reestructuración de las plazas de la ciudad, se decidió que cada figura de los próceres representara a una plaza, este podría ser uno de los motivos por los cuales solamente se encontraba en ese momento la figura de Mariano Moreno en ese espacio. La figura del prócer en la actualidad es la única que está presente en la plaza como personaje histórico del principio de la Nación, más adelante se fueron incorporando bustos que representan a los políticos del siglo XX.

Hoy en día, Plaza Moreno es el lugar de encuentro de miles de platenses y turistas, es el punto de celebración, protestas y festejos de sus habitantes, pero también sus pisos se transforman en «lienzos» cuando los colectivos de artistas realizan intervenciones en este

⁶ Mariano Moreno (1778- 1811) fue Doctor en leyes, periodista, político rioplatense, y uno de los principales ideólogos e impulsores de la Revolución de Mayo, donde se ha destacado su actuación como Secretario de Guerra y Gobierno de la Primera Junta. Tuvo una visión revolucionaria que comenzó a desplegarse impulsando la apertura de puerto al comercio exterior y la reducción de derechos de exportación, entre otras medidas destinadas a mejorar la economía y la situación fiscal. Fue el fundador de la biblioteca pública devenida de la actual Biblioteca Nacional que llevó su nombre y el órgano de comunicación oficial del gobierno revolucionario: *La Gazeta de Buenos Ayres*. El 24 de enero de 1811 partió a bordo de la fragata *Fame*, y el 4 de marzo de ese mismo año, luego de un periodo de enfermedad nunca del todo explicado, Mariano Moreno murió en el mar de Brasil, donde fue arrojado envuelto en una bandera inglesa.

espacio con fines de denuncia tanto política como social (Fukelman, 2014). En la actualidad, en los pisos de la plaza, se representan las luchas de los colectivos artístico-políticos, ya que estos terminan construyendo la memoria local-nacional a través de sus intervenciones artísticas. Las mismas no dejan olvidar sucesos que fueron significativos en nuestro país, siendo que a partir del accionar de una parte de los habitantes de la ciudad, se reescriben sus propias historias colectivas y se plasman en el espacio público.

II. EL PATRIMONIO COMO MEMORIA COLECTIVA

El patrimonio y su relación con sus habitantes

Cuando hablamos de patrimonio hablamos de un artificio en tanto invención y construcción de lo social (Pratz en Ferreyra Ortiz, 2018), supone procesos de selección que se llevan a cabo a partir de unos valores que no pueden extenderse como absolutos, puesto que dependen de un determinado contexto cultural, histórico e incluso psicológico. En el caso de la Plaza Moreno, sus esculturas hasta sus pintadas son parte de la manifestación cultural, política y económica de los argentinos, ya que constituyen representaciones colectivas del mundo social, es decir, de las diferentes formas a través de las cuales las comunidades, partiendo de las diferencias sociales y culturales, perciben y comprenden su sociedad y sus propias historias (Chartier, 1992). Estas representaciones, según Roger Chartier:

son productos de lo social puesto que ellos deciden de alguna manera sus propias historias, a partir de la diferencia entre ellos, ya que construyen sus significaciones al haber una tensión inventiva que articula la capacidad de los individuos o de las comunidades de interpretación (Chartier, 1992, p. 5).

Entonces, podemos afirmar que se produce una valoración, bajo una posición privilegiada de quienes la imponen, que supone visibilizar o invisibilizar prácticas y saberes culturales, produciendo un vínculo con la identidad y la cultura, siendo que los valores que adquieren son reconocidos por la misma sociedad que los adopta como propios.

El espacio público es el lugar donde se construye la memoria colectiva y se manifiestan las identidades múltiples. Los grupos sociales son parte de uno de los eslabones para la intervención en las mismas, donde mediante signos se identifican o diferencian de otros grupos. Ferreyra Ortiz sobre el tema sostiene: «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» (Ferreyra Ortiz, 2018, p. 35).

El monumento como preservación de la memoria

El término monumento proviene de la palabra latina *monumentum*, derivado a su vez de *monere* (advertir, recordar) y está relacionado, directamente, con la memoria. Los monumentos, desde el comienzo de la historia de la humanidad, se presentaron como una necesidad de las diferentes civilizaciones desde el deseo de pertenencia, destinadas a recordar hechos significativos de su propia historia, y a formar e implantar material de símbolos propios plausibles de lograr una identificación inmediata y duradera, tanto por sus contemporáneos como por las generaciones posteriores. No se trata nada más de dejar constancia, sino de preservar un recuerdo vivo. Françoise Choay considera que:

Se denominará monumento a todo artefacto edificado por una comunidad para recordarse a sí misma o hacer que otras generaciones recuerden personas, acontecimientos, sacrificios o creencias.

Así, la especificidad del monumento se refiere precisamente a su modo de actuar sobre la memoria. No solamente la trabaja y la moviliza por medio de la afectividad -de forma que evoca el pasado haciéndolo vibrar a la manera del presente-, sino que este pasado invocado y convocado, en cierto modo conjurado no es uno cualquiera: está localizado y seleccionado con fines vitales (Choay, 1992, p. 71).

Es decir que, es en el espacio público junto con los monumentos donde se construye la memoria colectiva y se manifiestan las identidades múltiples, otorgando una significación cultural que se da a partir de propuestas personales. No solo el Estado tenía como objetivo construir elementos discursivos a partir de un medio político, donde se confería a los monumentos una función pedagógica y propagandística; en muchos de los casos, quien decide su emplazamiento son grupos menores de personas quienes se encargan de preservar esa memoria que porta un objetivo muy claro, el de reactivarla.

Dentro de los diversos tipos de monumentos se ubican los escultóricos, que actúan del mismo modo. Podemos afirmar que los monumentos en general como las esculturas en particular tienen objetivos como la ornamentación (por ejemplo, desde la representación de alegorías) o la conmemoración, es decir, representan momentos del pasado para materializar y presentificar lo que se intenta preservar. Esto es a lo que se refiere Choay cuando afirma que: «los monumentos hacen surgir en lo visible lo que allí falta, exhibiendo la ausencia de los cuerpos y los agujeros de la memoria que vuelven a tensar este espacio perceptible que llamamos nuestra realidad» (Choay, 2002, p. 28). Al estar el patrimonio escultórico inserto en el escenario cotidiano, en el espacio público de la plaza, se da lugar a que los mismos habitantes lo apropien y lo adquieran como propio.

El programa escultórico contemporáneo aparece como catalizador de la memoria local y nacional. Es por esto que, en determinados contextos, se recurre a este dispositivo para

hacer revivir algunos acontecimientos del pasado, ya sean traumáticos o no. La plaza no solo contiene estas esculturas, sino que hay otros registros que son parte de la ciudad, que la define como un campo de luchas sociales, culturales, simbólicas e históricas. En ese sentido, Choay afirma que «todo objeto del pasado puede ser convertido en testimonio histórico sin haber tenido, originalmente, un destino conmemorativo» (Choay, 1992, p. 18). La vinculación que existe entre la memoria, la identidad de una sociedad y la cultura, es que la sociedad es la responsable de apropiarse de ciertos hechos del pasado como así también de darles nuevos significados, a partir de la presencia de los valores identitarios que ella reconoce como propios.

Figuras de la estación del año y Hércules el arquero

El conjunto escultórico de *Las Cuatro Estaciones* fue realizado en 1912 por Mathurin Moreau, originalmente estaba colocado sobre las diagonales de la Plaza, mirando hacia el exterior; pero más tarde fue reubicado en su disposición actual en la reforma de 1946; acercándose al centro de la manzana. Sus bases cilíndricas están insertas en fuentes circulares bajas, con chorros de agua surgentes hacia el centro. Con una altura de 3,20 metros, estas esculturas son personificaciones alegóricas clásicas del último tercio del siglo XIX en Francia. Las cuatro figuras femeninas de cuerpo entero son la representación de las estaciones del año.

El Otoño [Figura 1] se encuentra paralela a la calle 14 y perpendicular a calle 54, la figura se caracteriza por tener una corona de laureles y su vestimenta es típica de las ninfas del arte clásico. Su mano derecha está en alto, sus dedos índice y el meñique están levantados, sostiene lo que podría ser una rama de hojas, mientras que la izquierda tiene una rama con frutos y hojas. Su pie derecho apenas está descubierto, ya que el izquierdo está oculto por la caída de su vestimenta.



Figura 1. Mathurin Moreau, *Otoño* (1912). Registro fotográfico de Nadia Segovia, 2022.
Plaza Moreno. La Plata

El Invierno [Figura 2] se encuentra paralela a la calle 50 y perpendicular a calle 14, el cuerpo de la figura tiene una torsión levemente hacia la derecha, su brazo izquierdo está flexionado hacia la misma dirección, su mano está en posición de protección y en la izquierda sostiene un recipiente con una llama dentro de él. Su cabeza está semicubierta con la misma tela que compone su vestimenta y sus dedos están en la misma posición que la escultura que representa al otoño.



Figura 2. Mathurin Moreau, *Invierno* (1912). Registro fotográfico de Nadia Segovia, 2022.
Plaza Moreno, La Plata

La Primavera [Figura 3] se encuentra paralela a calle 12 y perpendicular a calle 50. Su cabello está recogido y su brazo derecho está en alza sosteniendo un ramillete vegetal, su brazo izquierdo se dispone junto al cuerpo de manera extendida sosteniendo unas ramas de flores. Los pliegues de su ropa se deslizan hacia la derecha y deja en descubierto su pierna apenas flexionada, se ven los dedos de su pie izquierdo, mientras que lo demás está tapado por su vestimenta.

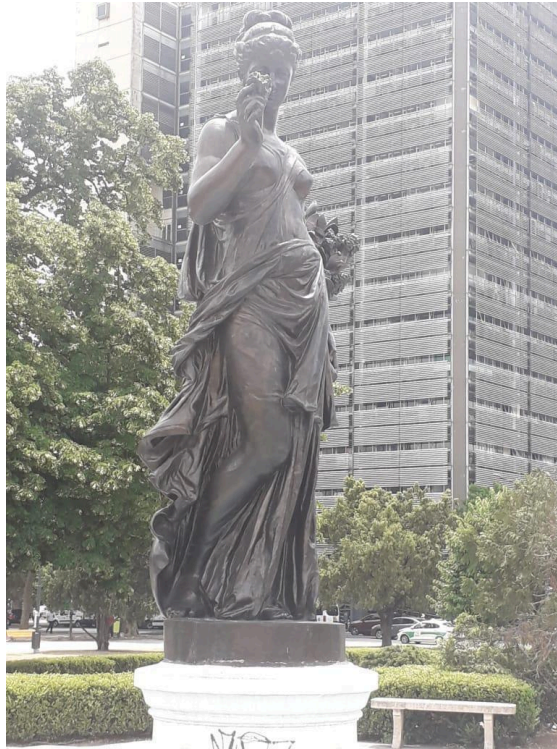


Figura 3. Mathurin Moreau, *La Primavera* (1912). Registro fotográfico de Nadia Segovia.
Plaza Moreno, La Plata

El Verano [Figura 4] se encuentra paralela a calle 12 y perpendicular a calle 54. Esta figura posee el cabello corto, porta una corona de elementos vegetales, una soga cruza su pecho a fines de sostener su vestimenta, sus hombros están descubiertos y su mano izquierda está apenas flexionada, se repite el mismo modo en que están dispuestos los dedos de las esculturas de *El Otoño* y *El Invierno*. Su mano derecha está flexionada y sostiene de lo que parecería un ramillete de un vegetal, podría pensarse que este atributo es el crecimiento de los alimentos durante este periodo del año. Lo único que está descubierto son los dedos de los pies, ya que su vestimenta cubre sus piernas.

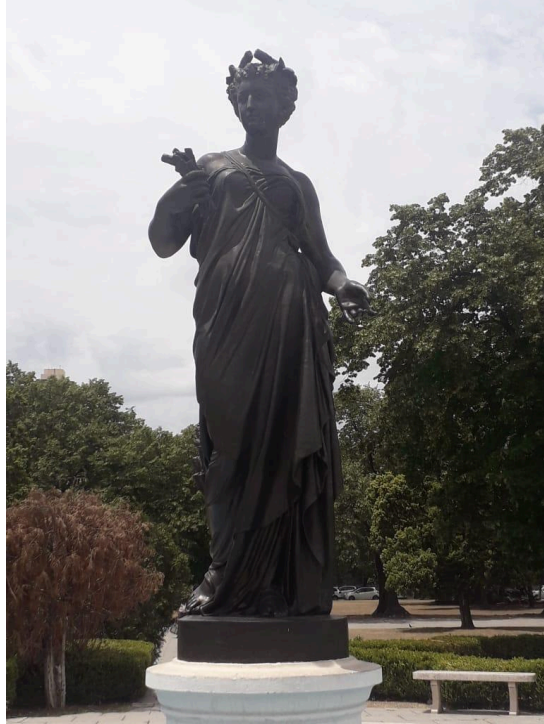


Figura 4. Mathurin Moreau, *El Verano* (1912). Registro fotográfico de Nadia Segovia, 2022. Plaza Moreno, La Plata

Estas esculturas, junto con los ornatos de hierro, fueron fundidas por los talleres franceses de Val D'orne, y en la etapa fundacional de la ciudad comenzaron a llegar a nuestro país las primeras de hierro fundido. Esta serie fue una de las más exitosas del escultor, ya que se localiza en incontables ciudades y pueblos europeos⁷ (Gutiérrez Viñuales, 2004).

Hércules Arquero [Figura 5] es una obra plástica cuyo autor es el escultor Troiano Troiani (1885-1963) nacido en Udine, Italia. Se realizó en 1924, pero fue incorporada a la plaza en 1970. El artista utiliza la técnica del modelado, plasma con gran habilidad el dominio técnico del oficio y el desarrollo plástico, de hecho, existe un estudio previo realizado mediante bocetos, antes de concretar su obra. El tema elegido por Troiani podría haberse debido a un pedido especial o a una necesidad personal de lograr una forma escultórica donde emociones y virtudes pudieran estar reunidas (Migo, 2015). Cabe destacar que la figura posee un arco que se ha incorporado recientemente, pero sin la flecha.

⁷ Mathurin Moreau también fue autor de la fuente ubicada en la confluencia de la Avenida de Mayo y 9 de Julio y los candelabros fundidos ubicados en torno al Teatro Colón, en Ciudad Autónoma de Buenos Aires.



Figura 5. Troiano Troiani, *Hercules Arquero* (1924). Registro fotográfico de Nadia Segovia, 2022. Plaza Moreno. La Plata

El hombre se yergue en una posición semiarrodillada, potenciando la fuerza que debe de hacer para extender el cordón del arco y dar la dirección a la flecha. Se resaltan los músculos que intervienen en el desarrollo de la acción, más aún, se exageran generando visualmente mayor tensión de la debida, como lo demuestran los dedos de la mano, bíceps, músculos de los brazos y piernas. En el torso se observa una inspiración profunda y contención del aire, la caja torácica se encuentra levantada y es visible un cóncavo de contracción que se pronuncia en su estómago, mientras que la zona pélvica está tapada con una hoja de vid y el rostro posee mucha concentración. La obra es una composición escultórica donde cada una de sus partes (sobre todo sus manos, piernas y cabeza) se articulan generando una orientación hacia el sentido de la flecha.

Figuras de los líderes políticos

Figura de Mariano Moreno: en 1990 se vuelve a colocar en Plaza Moreno la escultura de Mariano Moreno de cuerpo completo [Figura 6], realizada en bronce por el escultor platense Ricardo Dalla Lasta. La misma se encuentra en la intersección de 13 y lo que sería calle 52. Ubicada sobre un pedestal de granito, se lo ve al prócer mirando hacia la bajada de la ciudad. Éste luce su capa que está en suspensión, y su mano derecha sostiene un libro. En la base de la escultura se dispone una placa de mármol con el nombre y apellido de la figura y su fecha de nacimiento, junto con el nombre del intendente de ese momento, Pablo Bruera. Esto nos indica que la placa fue incorporada muchos años después, ya que el gobierno del intendente se dio entre 2006 y 2015.



Figura 6. *Mariano Moreno*, Ricardo Dalla Lasta (1990). Registro fotográfico de Nadia Segovia, 2022. Plaza Moreno. La Plata

*Busto de Eva Duarte de Perón*⁸: la escultura, realizada por el escultor Eduardo Migo e inaugurada en 1984 a través de la Ordenanza 5586, se encuentra dentro un conjunto arquitectónico compuesto por una plataforma semicircular y dos rampas que se abren en la parte posterior. El lugar de su disposición está sobre calle 14. El rostro de la figura se

⁸ Nacida en la localidad bonaerense de Los Toldos el 17 de mayo de 1919, Eva María Duarte, conocida como Evita, acompañó como primera dama a Juan Domingo Perón durante sus presidencias, entre 1945 y 1952. Presidió la Fundación Eva Perón, mediante la cual construyó hospitales, asilos, escuelas, impulsó el turismo social creando colonias de vacaciones, difundió el deporte entre los niños mediante campeonatos que abarcaron todo el país, otorgó becas para estudiantes, ayudas para la vivienda y promovió a la mujer en diversas facetas. Fue una luchadora por los derechos sociales y laborales, constituyendo el vínculo directo entre Juan Domingo Perón y los sindicatos. En 1947 impulsó y consiguió la sanción de la Ley de sufragio Femenino tras la cual buscó la igualdad jurídica de los cónyuges y la patria potestad compartida través del artículo 39 de la Constitución del 1949, en ese mismo año fundó el Partido Peronista Femenino y en 1951, debido a las primeras elecciones presidenciales con sufragio universal, el movimiento obrero propuso a Evita como compañera de fórmula de Perón, como candidata a vicepresidenta. Evita renunció a la candidatura el 31 de agosto, debido a la presiones de los grupos opositores al gobierno, a las luchas internas dentro del peronismo y al cáncer de cuello de útero que tenía diagnosticado desde 1950, y debido al cual falleció el 26 de julio de 1952.

encuentra sonriente y con su pelo recogido, posee aros que acompañan al collar que porta en su cuello [Figura 7]. Su vestimenta tiene un escote en V, y del lado izquierdo del mismo se ubica una rosa. Podemos afirmar que es el busto de Eva Duarte de Perón por su pedestal, en donde está inscripta la leyenda «EVITA ETERNA EN EL ALMA DE SU PUEBLO 1952 26 7 1984».



Figura 7. Eduardo Migo, Busto de Eva Duarte de Perón (1984) Registro fotográfico extraído de:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f2/Busto_Eva_Per%C3%B3n-La_Plata-1.jpg

*Busto de Juan Domingo Perón*⁹ [Figura 8]: en el 2009 se cumplieron 37 años de la vuelta del exilio del militar. El intendente de ese momento, Pablo Bruera, junto al gobernador de la provincia, Daniel Scioli, festejaron la colocación del busto en la Plaza Moreno con motivos del Día de la Militancia Peronista.¹⁰



Figura 8. Busto de Juan Domingo Perón (2009). Registro fotográfico de Nadia Segovia, 2022. Plaza Moreno. La Plata

El busto fue donado por los hijos de José Carmelo Amerise,¹¹ un histórico dirigente del Partido Justicialista de La Plata,¹² siendo que la familia resguardó la pieza durante todo el

⁹ Juan Domingo Perón (1895-1974) fue un político, militar y escritor argentino, tres veces presidente de la Nación Argentina, una vez vicepresidente de facto, y fundador del peronismo, uno de los movimientos populares más importantes de la historia de Argentina. Se casó con María Eva Duarte en 1945. En 1946 se presentó como candidato a presidente y resultó triunfador. Con la Reforma Constitucional de 1949, fue reelegido en 1951 en las primeras elecciones realizadas con participación de mujeres y varones en Argentina. Tras una serie de hechos de violencia por parte de grupos civiles y militares antiperonistas, y especialmente del bombardeo de la Plaza de Mayo a mediados de 1955, Perón fue derrocado en septiembre de ese mismo año. Viudo desde 1952, durante su exilio se casó con María Estela Martínez, conocida como Isabel. Intentó retornar al país en 1964, pero el presidente Arturo Illía lo impidió. Retornó finalmente al país en 1972 para radicarse definitivamente en 1973. Aún proscrito, el peronismo ganó las elecciones en marzo de 1973, abriendo el período conocido como tercer peronismo. Falleció a mediados de 1974, dejando la Presidencia en manos de la vicepresidenta, su esposa Isabel Perón, la cual fue derrocada sin haber terminado su mandato.

¹⁰ El día de la militancia peronista conmemora el aniversario del regreso a la Argentina del expresidente Juan Domingo Perón en 1972, tras 18 años de exilio en España luego del golpe de Estado denominado como Revolución Libertadora, ocurrido en septiembre de 1955.

¹¹ José Carmelo Amerise (1918-1987) fue un destacado dirigente justicialista platense. Ocupó una banca en el concejo deliberante de la ciudad de La Plata entre 1946-1948. Además obtuvo los cargos de presidente del Partido Justicialista de La Plata y de la provincia de Buenos Aires, encabezando los históricos comicios de marzo de 1973.

¹² El Partido Justicialista integra el Movimiento Peronista, una corriente política fundada por Juan Domingo Perón y María Eva Duarte en 1946. Incluye sindicatos, movimientos sociales, organizaciones de base y otros agrupamientos. Con la conformación de diversas alianzas partidarias,

proceso de la dictadura militar, es decir, durante 60 años. Si bien presenta ciertas similitudes con el de Eva Perón, no está especificado quién fue el escultor de la pieza. Con la camisa abierta en la parte inferior superior del pecho y el pelo peinado hacia atrás, el busto se encuentra por detrás de la figura de Eva Perón.

Podemos afirmar que efectivamente se tratan de los bustos de Juan Domingo Perón (el cual no tiene chapa identificatoria en su base) y Eva Duarte de Perón ya que ambas esculturas poseen la fisonomía de estas figuras, visibles en los medios gráficos publicados entre los años 1946 y 1955. Una imagen de Perón joven y la imagen de Eva con el pelo recogido y siempre sonriendo, fueron parte del común de los afiches del peronismo en los primeros años del gobierno en el país.¹³

El Descamisado [Figura 9]: aunque no se trata de una figura política reconocible, la obra realizada por Eduardo Migo simboliza el monumento al trabajo y se encuentra detrás de los bustos de Juan Domingo Perón y Eva Duarte de Perón. La Confederación General del Trabajo (CGT) Regional La Plata¹⁴ fue la organizadora del emplazamiento de la escultura en el año 2017. Dicho emplazamiento de la estatua fue declarado de interés público mediante una ordenanza del Consejo Deliberante de La Plata.

el peronismo triunfó en ocho elecciones presidenciales. Las primeras elecciones a las que se presentó, con Juan Perón como candidato, tuvieron lugar en el mismo año que se fundó el partido, y su posterior reelección ocurrió en 1952. La sede en ciudad de La Plata está ubicada en 51 entre 7 y 8.

¹³ Ver Figuras 1 y 2 en el Anexo del trabajo.

¹⁴ El 27 de septiembre de 1930, nace la CGT (Confederación General del Trabajo) como resultado de la fusión entre la USA (Unión Sindical Argentina) y la COA (Confederación Obrera Argentina). En un contexto de fuerte crecimiento del sector industrial en la Argentina, la CGT se erige como la central predominante a partir de un acuerdo entre las dos tendencias más determinantes en ese momento: socialistas y sindicalistas revolucionarios. La comisión normalizadora de la CGT La Plata actualmente está integrada por los dirigentes Julio César Castro (titular del Sindicato de Obras Sanitarias – SOSBA), Héctor Nieves (secretario de Finanzas del sindicato Unión del Personal Civil de la Nación - UPCN Buenos Aires) y Antonino Di Tommaso (titular del sindicato Unión Obrera Metalúrgica - UOM La Plata).



Figura 9. Eduardo Migo, *El descamisado* (2017). Registro fotográfico de Nadia Segovia, 2022. Plaza Moreno. La Plata

La figura es un hombre sobre un pedestal de hierro fundido, su pie derecho está por delante del izquierdo en posición de caminar y su mano izquierda está flexionada sobre su pecho, la otra está distendida acompañando al cuerpo. Posee una placa con el título de la obra, *El Descamisado*, y la siguiente leyenda: «Reconocimiento de UPCN al artífice de la histórica manifestación del 17 de octubre de 1945». Abajo a la derecha, en menor tamaño, puede leerse el nombre del secretario general del sindicato UPCN¹⁵ Seccional Provincia de Buenos Aires, Carlos Quintana.¹⁶

Raúl Alfonsín [Figura 10]: la escultura de cuerpo entero, que se encuentra en frente de la Municipalidad, se inauguró en el año 2018. El monumento es de bronce y se erigió en homenaje al ex presidente, conocido como «el padre de la democracia moderna».¹⁷ La idea

¹⁵ La Unión del Personal Civil de la Nación (UPCN) es una asociación gremial que representa a trabajadores y trabajadoras en actividad y pasivos, cualquiera sea su profesión, oficio o categoría, que tengan, o hayan tenido cuando estaban en actividad, relación de dependencia con el Estado Nacional, los Estados provinciales y/o municipales, entre otros. Fundada el 5 de febrero de 1948, UPCN nació de la necesidad de unificar a los trabajadores y trabajadoras del Sector Público con el objetivo de lograr reivindicaciones no sólo gremiales, sino también sociales. Su primer afiliado fue el ex presidente de la Nación, general Juan Domingo Perón.

¹⁶ Teodoro Carlos Quintana (La Plata; 1950 - Buenos Aires; 13 de julio de 2022) fue un político y dirigente gremial argentino afiliado al Partido Justicialista, secretario general de UPCN Seccional Provincia de Buenos Aires.

¹⁷ Raúl Alfonsín Foulkes (Chascomús, Buenos Aires, 1927 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2009), político argentino que fue presidente de la República Argentina entre 1983 y 1989. Abogado y

de su emplazamiento surgió en febrero de 2016, cuando el vicegobernador de este momento, Daniel Salvador, recibió como obsequio del escultor Carlos Benavidez un busto de escritorio de Alfonsín, lo que lo llevó a acordar con este artista la realización del monumento en la plaza.



Figura 10. Carlos Benavidez, Raúl Alfonsín (2018). Registro fotográfico de Nadia Segovia. 2022. Plaza Moreno. La Plata

Sobre un pedestal de granito y dos placas de lo que podría ser de mármol está grabado: «El pueblo Raúl Alfonsín “Padre de la Democracia”», debajo de la frase apenas se puede dilucidar la fecha de inauguración del monumento, pero podemos reconocer inscrito el

periodista, comenzó a participar en política al ingresar en el Movimiento de Intransigencia y Renovación de la Unión Cívica Radical (nada más llegar al poder creó la CONADEP, Comisión Nacional sobre Desaparición de Personas). Inició su carrera como concejal de su ciudad natal (1950) y diputado de la Asamblea Provincial de Buenos Aires (1952). Tras pasar por la cárcel (1953), llegó a ser diputado nacional en las legislaturas de 1963 y 1973, ambas interrumpidas por los golpes militares de 1971 y 1976. En 1966 fundó el Movimiento de Renovación y Cambio; bajo la dictadura militar de Jorge Videla (1976-1983) se distinguió en la defensa de los derechos humanos, lo cual le valió la elección como presidente de la Unión Cívica Radical en 1983. En aquel mismo año, terminada la dictadura, Raúl Alfonsín fue elegido por amplia mayoría presidente de la República, cargo que ocupó hasta 1989. Los mayores esfuerzos de su mandato los dedicó a consolidar la democracia y garantizar la supremacía del poder civil, juzgando a los responsables de violaciones de los derechos humanos durante la dictadura anterior (UCR), y cuatro años después se convirtió en presidente del partido de su ciudad natal. Por la complicada situación del país -sobre todo en el terreno económico- le aconsejó anticipar el traspaso de poderes al candidato de la oposición peronista, Carlos Menem, que había vencido en las elecciones presidenciales.

nombre de quien realizó la escultura, Carlos Benavídez. En la otra placa están los nombres de la comisión Pro Monumento a Raúl Alfonsín.

La figura del expresidente posee traje y corbata, un pie se ubica adelante del otro como en posición de caminata lenta, y su cabeza apenas agachada nos recuerda a la foto del fotógrafo presidencial Víctor Bugge donde Alfonsín cita a Carlos Menem acordando la asunción el 31 de mayo de 1989.¹⁸

El patrimonio escultórico de la ciudad de La Plata termina constituyendo un registro acumulativo de su historia, el testimonio de sus cambios y una evidencia material de las ideas y los valores de una sociedad que es por naturaleza dinámica. La colocación de estas figuras políticas representa lo que el poder político quiere rememorar, ya que son los gremios políticos o el gobierno de turno los que colaboraron para que estén presentes en la Plaza Moreno. Esta nueva generación de obras en los espacios públicos de la ciudad, según Ferreyra Ortiz, «apostaban a sensibilizar las capacidades simbólicas de la comunidad y enriquecer el paisaje urbano a partir de referentes actuales» (Ferreyra Ortiz, 2018, p. 27), por lo que podemos afirmar que en este caso el patrimonio termina funcionando como medio de comunicación que contribuye a la construcción de una identidad nacional. El uso pedagógico del espacio público con sus esculturas se da a través del reconocimiento de estos personajes, desde el hecho de conocer su historia dentro del espacio público platense en donde se produce una interacción entre el sujeto productor, la obra emplazada y el público espectador que lo carga de significados.

III. LAS INTERVENCIONES: RASTROS, TESTIGOS Y ACTIVADORES DE MEMORIA

La plaza como testigo de la apropiación

Al espacio público lo podríamos considerar como un lugar dialógico y plural, donde la interacción pasa por la posibilidad de manifestar las diferencias. La Plaza Moreno es el espacio de uso colectivo en el cual la sociedad se escenifica y se representa a sí misma, sus demandas y sus conflictos (Habermas en Ferreyra Ortiz, 2018).

En la década del noventa y en especial desde los sucesos que se llevaron a cabo a partir de la crisis del año 2001, se han movilizado colectivos artísticos y culturales, junto con grupos de defensa de derechos humanos y partidos políticos, en las principales ciudades del interior así como también en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Estos grupos realizan

¹⁸ Ver Figura 3 en el Anexo del trabajo.

actividades de carácter colectivo que llevan habitualmente el planteo de proposiciones anónimas, en las que los autores son menos importantes que las acciones. Son movimientos que representan las resistencias por medio de marchas, interrupción de la vía pública, medios de comunicación alternativos e intervenciones artísticas. En el caso de La Plata, estos colectivos irrumpen en el espacio público con mensajes políticos, a través de la intervención de muros y paredes con stencils, murales, pintadas y graffitis como una forma de hacer política que tiene una larga tradición en la ciudad. Como afirma Ludmila da Silva Catela:

Tal vez La Plata sea uno de los enclaves urbanos más marcados por esta particular relación entre manifestaciones artísticas y política. Usar sus paredes, por diferentes grupos e individuos, constituye una de las maneras de expresión, denuncia y diálogo con el "otro": cercano/conocido o distante/anónimo (da Silva Catela, 2016, p. 20).

En la presente investigación, hemos realizado una selección de las pintadas ubicadas en la Plaza Moreno. Estas producciones están sujetas a la construcción de la memoria colectiva, entendida como campo de luchas entre lo político y lo cultural, ya que dichas intervenciones expresan sentidos que están allí disponibles para desentrañar, comprender e interpretar el pasado, presente y futuro. Esto es a lo que se refiere Elizabeth Jelin cuando dice que «el espacio de la memoria se convierte en un espacio de lucha política» (Jelin en Fukelman, 2001, s.p). Al proponer un diálogo, que resulta conflictivo, excluyente e inclusivo a la vez, potencialmente se puede contribuir a la reflexión de la sociedad sobre ella misma (da Silva Catela, 2016). En relación con el lugar de la plaza como escenario de las luchas políticas, se podría considerar su actuación como contenedor de capas de memorias que una y otra vez entran en batalla para dar cuenta de la vitalidad de las luchas.

Las pintadas de Plaza Moreno

Como se mencionó, para este análisis se seleccionaron algunas de las pintadas que se encuentran actualmente en la Plaza Moreno. Estas tienen la característica de que se realizaron en los últimos cinco años. De dos de ellas no se encuentra material bibliográfico para su análisis, así que se recurre a los medios periodísticos locales para poder contextualizar y entender cómo estas prácticas ayudan a expresar las luchas de la sociedad y, al mismo tiempo, imponer miradas políticas en el espacio público.

El graffiti -una adaptación del italiano del término «pintada»- es una representación de identidades que le ofrece a la ciudad fuertes contenidos políticos, culturales y sociales, y una

gran capacidad expresiva mediante colores, íconos y símbolos (Tella, 10 de abril de 2015, s. p.).

Para Mónica Lacarrieu, Antropóloga y Doctora en Filosofía y Letras, el graffiti es una marca territorial que procura comunicar aspectos vinculados a cierta realidad social. Explica que la exhibición pública de esa estética es una forma de segregación a partir de la cual el graffitero intenta ser distinguido por su práctica y por su mensaje (Mónica Lacarrieu, 2015). A su vez, dispara ciertos mecanismos de control y de poder sobre un territorio que dan lugar a situaciones de verdadera incertidumbre en otros grupos sociales.

Al hablar de graffiti en Latinoamérica Claudia Kozak considera que si se habla de graffiti no se debe desconocer que su historia está ligada directamente a la historia de las pintadas políticas: «Algunos decimos “pintadas”, otros dicen “pintas”, pero se trata más o menos de lo mismo: inscripciones en espacios públicos no concebidos para tal fin y que tienen cierto carácter de clandestinidad, en tanto no son permitidas legalmente» (Kozak, 2008, p. 3). Esto quiere decir que se puede evidenciar ciertos lazos con el espacio en el que está inserta la pintada, pero al mismo tiempo se manifiestan disputas y tensiones en la ocupación del territorio.

La pintada se diferencia del stencil o estarcido ya que este último se realiza a través de una plantilla recortada, que puede ser construida con radiografías, cartones, entre otros materiales, y después de realizada se retira. El stencil se caracteriza por la tarea de resolver un mensaje específico con determinada síntesis formal que sea igualmente legible, lo cual implica una etapa previa proyectual o de planificación que precisa además de un saber o experiencia anterior (Perazzo, 2012). En la pintada, la imagen se realiza a través de trazos a mano alzada. En la actualidad, todavía no hay muchos estudios específicos sobre esta práctica en cuanto a su historia, modalidades retórico-estilísticas, etcétera. Pero su presencia se da más que nada en espacios públicos a partir de la intervención de colectivos artísticos-políticos o bien su realización es ordenada por partidos políticos, dentro de procesos políticos y sociales determinados.

A continuación, se procederá a realizar una breve descripción del conjunto de intervenciones artísticas seleccionadas en nuestra investigación.

Pañuelos Blancos: en 2018 la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata, la Asociación Madres de Plaza de Mayo, la agrupación

HIJOS y la Mesa por los Derechos Humanos de La Plata¹⁹ llevaron a cabo una jornada para repintar los pañuelos blancos que fueron nuevamente intervenidos en la Plaza Moreno.²⁰ Bajo la consigna «Si tocan un pañuelo pintamos un millón» se llevó a cabo la iniciativa que comenzó con una radio abierta y contó con una gran participación (Polémica y cruces por pintadas en la plaza Moreno, 2018). Hoy en día, se encuentran más de treinta pañuelos pintados en la plaza [Figura 11], treinta de ellos están visibles, los demás ya no se pueden identificar por el desgaste del tiempo y por los pasos de los transeúntes. La gran mayoría se mantiene dentro de las baldosas de la plaza donde se pintaron de negro y arriba se pintó el pañuelo blanco,²¹ pero entre ellos uno se destaca por su gran tamaño [Figura 12]. Las pintadas de los pañuelos visibles en los pisos de la plaza se encuentran dispersas en los 37 metros que parten desde el sector paralelo a calle 14. Los últimos pañuelos que pudimos identificar en la presente investigación llegan hasta donde se ubica la Piedra Fundacional, es decir, el centro de la plaza.

¹⁹ La Mesa por los Derechos Humanos de la ciudad de La Plata es un espacio político en el que confluyen organizaciones barriales, sociales y políticas de diverso origen y composición. La tarea principal es llevar a cabo acciones colectivas para la promoción, protección y garantía del cumplimiento de los Derechos Humanos, así como la intervención en aquellos aspectos que hacen a sus violaciones.

²⁰ En el 2018, en el marco de la «guerra» de pintadas que se fue llevando a cabo durante ese año frente a la Catedral, activistas a favor y en contra de la legalización del aborto en Argentina realizaron sucesivas pintadas de pañuelos verdes y celestes, con el antecedente de que la semana anterior a la intervención aquí analizada algunos grupos opositores tacharon los dibujos de pañuelos blancos, símbolo de las Madres de Plaza de Mayo.

²¹ En muchas partes del país se encuentran dibujos del pañuelo blanco característico de las Madres de Plaza de Mayo, que se origina durante la última dictadura cívico militar cuando madres de desaparecidos caminaban todos los jueves pidiendo por el paradero de sus hijos. En la actualidad, estas intervenciones pueden encontrarse en la Plaza de Mayo de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, rodeando la Pirámide de Mayo. El pañuelo reconoce la lucha y compromiso de las Madres, como también constituye un símbolo marcado por el registro objetivo de la historia, facilitando el conocimiento y la comprensión del pasado.



Figura 11. Intervención de la agrupación H.I.J.O.S. Regional La Plata (2018). Registro fotográfico extraído de <https://twitter.com/HIJOSLP/status/1013609134527254528/photo/4>



Figura 12. Intervención de la agrupación H.I.J.O.S. Regional La Plata (2018). Registro fotográfico de Nadia Segovia, 2022. Plaza Moreno. La Plata

Caso de Johanna Ramallo y Tehuel de la Torre: en 2017 Johanna Ramallo desapareció dentro del casco de la ciudad de La Plata y durante mucho tiempo se reclamó que fuera encontrada con vida, se le exigía al Estado que éste debía ser el responsable de su búsqueda. Su imagen fue difundida por todos los medios nacionales y se materializó en la plaza un mes después de su desaparición, perpendicular a calle 12, mirando hacia el Palacio Municipal con el lema «DEVUELVAN A JOHANNA - BASTA DE TRATA» [Figura 13]. La intervención fue realizada por grupos feministas y contó con la ayuda de estudiantes de

la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata (Johanna Ramallo: realizaron una jornada cultural y hoy marcharán a Gobernación, 2017). La imagen del rostro de Johanna fue pintada en color negro sobre las baldosas, y se ha desgastado por las consecuencias del clima y los pasos de los transeúntes. Junto a ella también en la parte superior, está la imagen de Tehuel de la Torre [Figura 14], acompañada por una leyenda pintada en letras blancas que interroga «¿DÓNDE ESTÁ TEHUEL?» y que se ubica arriba de la figura. Esta intervención posee mayor valor de negro ya que es más reciente, se hizo en el mismo año que Tehuel desapareció (2021). Como se mencionó, ambas imágenes son acompañadas por una frase con un sentido de denuncia, que las contextualiza y contribuyen a que podamos concebir a estas intervenciones como acciones políticas. Los retratos que se tomaron para la realización de las pintadas son los que circulaban en los medios de comunicación, sus paratextos ayudan a anclar el sentido de la imagen, ya que si esta se encontrara sola y el público no conociera el caso probablemente la intervención podría pasar desapercibida.



Figura 13. Pintada en reclamo por la desaparición de Johanna Ramallo (2018). Plaza Moreno. La Plata. Registro fotográfico extraído de <https://www.infoblancosobrenegro.com/nota/44329/pasan-los-meses-y-johana-ramallo-no-aparece-este-lunes-vuelven-a-marchar-en-la-plata/>



Figura 14. Pintada en reclamo por la desaparición de Tehuel de la Torre (2021). Registro fotográfico de Eduardo Ecke, 2023. Plaza Moreno. La Plata

En el caso de estas dos desapariciones, el hecho de que se hayan pintado sus retratos en la plaza principal de la ciudad de La Plata y que se sigan repintando a medida que se desgasta la pintura o que algunas personas decidan taparlos, da cuenta de cómo se construye la memoria colectiva. Podemos decir que estas intervenciones artísticas dentro del espacio público tienen como objetivo la búsqueda de justicia por parte de sus familias, junto con los colectivos artístico-políticos comprometidos con esta clase de luchas, y transforman a la plaza en un sitio de memoria contra la impunidad y el olvido.

El uso del espacio público

Los recuerdos de la comunidad y la búsqueda de justicia se plasman a partir de estas intervenciones artísticas, muchas de ellas dispersas en la ciudad. Los pisos de la plaza son el lugar central para documentar los actos de injusticia, ya que con estas irrupciones artísticas se promueve que las acciones de una parte de la población sean escuchadas y recordadas. Como afirma Elizabeth Jelin:

Las rememoraciones colectivas cobran importancia política como instrumentos para legitimar discursos, como herramientas para establecer comunidades de pertenencia e identidades colectivas y como justificación para el accionar de movimientos sociales que promueven y empujan distintos modelos de futuro colectivo (Jelin, 2001, p. 99).

Esto quiere decir que existe una tensión y disputa en dicho espacio, ya que las pintadas -que en su mayoría se van repintando por colectivos artísticos que no dejan olvidar, en otros

casos se van borrando por el tiempo o tapando por consecuencias políticas- son discursos que persiguen ciertas ideas compartidas al interior de un mismo grupo social y, por lo tanto, pueden verse en conflicto con aquellas que identifican a otros grupos.

En este sentido, la circulación de la imagen en diversos medios funciona para la activación de la memoria. Estas intervenciones artísticas en el espacio público como lo es Plaza Moreno logran que se generen nuevos sentidos, donde se apela a la interpretación del receptor para que la función representativa se opere por «medios de la síntesis indisociable de los materiales expresivos con los procesos de sentido o significación por ellos generados» (Jimenez en Lombardelli & Carral, 2006, p. 1). Desde estas afirmaciones podemos referirnos a lo que sostiene Jelin citando a Halbwachs:

“Sólo podemos recordar cuando es posible recuperar la posición de los acontecimientos pasados en los marcos de la memoria colectiva [...] El olvido se explica por la desaparición de estos marcos o de parte de ellos [...]” (Halbwachs, 1992: 172). Y esto implica la presencia de lo social, aun en los momentos más “individuales”. “Nunca estamos solos” -uno no recuerda solo sino con la ayuda de los recuerdos de otros y con los códigos culturales, compartidos, aun cuando las memorias personales son únicas y singulares-. Esos recuerdos personales están inmersos en narrativas colectivas, que a menudo están reforzadas en rituales y conmemoraciones grupales (Ricoeur, 1999).

En el espacio público tiene lugar una ambigüedad. Por un lado, este lugar acoge elementos representativos de la Nación, pero por el otro, también es el escenario de luchas constantes donde la experiencia social es la que las organiza y les da forma. Sus propios ciudadanos son lo que le otorgan nuevos significados a la representación de «lo nacional» a través de sus propias experiencias, mientras que al compartir otros elementos culturales en este escenario logran poner de manifiesto sus diversas historias de «muy diferentes duraciones: históricas políticas, técnicas, urbanas, culturales, de las ideas, de la sociedad; se trata de una encrucijada» (Gorelik en Fukelman, 2014, s. p.).

Esta situación de comprender a la plaza como un campo de luchas y el pintar en ese espacio tan emblemático de la ciudad implica buscar una legitimación de ciertos discursos, ya que el hecho de intervenir y después e intentar tapar una imagen es la evidencia de las negociaciones con respecto del pasado y del papel privilegiado que tienen las artes visuales en ellas. Como sostiene Andreas Huyssen, este campo de conocimiento es clave «para mantener abierto el horizonte más allá del nacionalismo con prácticas que pueden enseñarnos a estar en el mundo de una manera multi-identitaria [...] en nuestras prácticas de remembranza y en la orientación hacia el futuro» (Huyssen, 9 de marzo de 2020, s. p.). La construcción de la memoria, entonces, conlleva pensar sus procesos de manera plural, donde las disputas sociales son parte reclamando ese escenario político como es la plaza.

CONCLUSIONES Y REFLEXIONES FINALES

Lo que podemos concluir a raíz de esta investigación es que el espacio público platense de Plaza Moreno es el lugar donde se manifiesta una parte significativa de las representaciones culturales de sus habitantes. Como se dijo anteriormente, durante la Generación del 80 la función principal de las plazas en nuestro país, y en especial en la Capital Federal, era ser el lugar de instrucción para la población. El colocar las figuras de los próceres en espacios públicos, incorporar los símbolos identitarios de la Nación, fue uno de los tantos mecanismos que se utilizó como herramientas pedagógicas durante ese periodo. La ciudad de La Plata se construyó a partir de estas ideas, al tiempo que fueron de suma importancia sus lugares verdes, su relación con la arquitectura y los emplazamientos de esculturas en dichos espacios para formar la identidad platense. En la actualidad, perviven las herramientas pedagógicas (como son los monumentos) que según esta generación debían estar, ellos decidían qué esculturas iban a emplazar en estos espacios, y por lo tanto, qué es lo que iban a recordar. Al día de hoy, junto con las esculturas fundacionales conviven las figuras de los políticos que marcaron la historia reciente. Es decir que el poder estatal y las agremiaciones actúan a través de la política para emplazar a sus representantes de referencia, otorgándoles un lugar significativo en la plaza.

En la contemporaneidad, el lugar de la plaza toma además otra relevancia cuando se convierte en el escenario para reflejar la lucha de una parte de sus habitantes, los colectivos artístico-políticos. La irrupción de estos grupos minoritarios manifiesta las identidades múltiples de la sociedad y logran que los pisos de Plaza Moreno se transformen en un campo de luchas. En los casos que hemos analizado, en sus intervenciones artísticas las denuncias se relacionan con la búsqueda de la justicia y contra la impunidad del olvido. Sus acciones políticas activan la memoria local-nacional a través de estas prácticas, ya que el accionar colectivo pone como prioridad la causa ante todo, dando lugar a las voces que no fueron escuchadas y también buscando volver a revisar la historia. Puede afirmarse, entonces, que la memoria también es formada por los propios habitantes. Ellos son responsables de su construcción y sus cambios, y la plaza es el lugar donde cada colectivo deposita su propia historia, proceso en el cual se produce una convivencia con el pasado. Recordar el pasado implica proyectar el futuro, y las artes visuales cumplen un rol privilegiado en el curso que toman dichas derivas de la memoria.

REFERENCIAS

- Chartier, R. (1994). El mundo como representación. En *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural* (pp. 45-61). Gedisa.
- Choay, F. (2007). *Alegoría del Patrimonio*. Gustavo Gili.
- Ferreyra Ortiz, L. (2018). *El Patrimonio Escultórico de la ciudad de La Plata*. Papel Cosido. <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/pdf/libros/PatrimonioEscultorico.pdf>
- Fukelman, M. C. (2014). *Arte de acción en La Plata: Propuestas y modo de intervención en el espacio público*. X Coloquio internacional Tradición y Modernidad en el Mundo Iberoamericano y XIV Congreso Internacional Nuevo Patrimonio común. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/45421>
- González de Nava, E. (2000). Escultura en el espacio público de la ciudad de La Plata. *Arte e Investigación*, 4(4), 62-68. <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/pdf/revistas/arteinvestigacion/ArteInvestigacion-4.pdf>
- González, R. (2010). Escultura y ciudad. La Plata, 1882-2008. *Boletín de Arte*, 11(12), 63-74.
- Gutiérrez Viñuales, R. (2004). *Monumento Conmemorativo y Espacio Público en Iberoamérica*. Catedra <https://9dejulio.gov.ar/pdf/museo/Monumento%20conmemorativo%20y%20espacio%20publico%20en%20Iberoamerica.pdf>
- Huyssen, A. (9 de marzo de 2020). Arte de memoria pública en el hemisferio sur, por Andreas Huyssen. *Semana*. <https://www.semana.com/arte/articulo/arte-de-memoria-publica-en-el-hemisferio-sur-por-andreas-huyssen/81080/>
- Jelin, E. (2001). ¿De qué hablamos cuando hablamos de memorias?. En: *Los trabajos de la memoria*. Siglo Veintiuno editores.
- Kozak, C. (2008). No me resigno a ser pared. Graffitis y pintadas en la ciudad artefacto. *Revista Artefacto* (8). https://www.academia.edu/5810667/41766781_Claudia_Kozak
- Malosetti Costa, L. (2001). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Malosetti Costa, L. (2010). Arte e Historia. La formación de las colecciones públicas en Buenos Aires. En A. Castilla (Comp.), *El museo en escena. Política y cultura en América Latina* (pp. 71-90). Paidós
- Tella, G. (10 de abril de 2015). Los graffitis ganan la calle: ciudad e inclusión social. ARQA Argentina.

<https://arqa.com/actualidad/colaboraciones/los-graffitis-ganan-la-calle-ciudad-e-inclusion-social.html>

- Perazzo, A. C. (2012). La ciudad atravesada: Un análisis de los stencils políticos en los edificios estatales de la ciudad de La Plata [en línea]. Tesis de posgrado/Trabajo final de grado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata, Argentina.
<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.866/te.866.pdf>
- Piccioni, R. (10 de septiembre de 2004). El arte público en Buenos Aires. Imágenes urbanas para un proyecto civilizatorio. Actas de Congreso.
<https://www.mundoclasico.com/articulo/6473/EI-Arte-P%C3%BAblico-en-Buenos-Aires-Im%C3%A1genes-urbanas-para-un-proyecto-civilizatorio>
- Piccioni, R. (2020). Las ordenanzas urbanísticas como pedagogía. En: *Ernesto de la Carcova* (pp. 187-190). Museo Nacional de Bellas Artes.
<https://www.bellasartes.gob.ar/publicaciones/ernesto-de-la-carcova/>

Vallejo, G. G. (2004) Máquinas de educar para la "Nueva Capital" (1882-1890). Anuario del Instituto de Historia Argentina, (4), 273-303.
https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3257/pr.3257.pdf

ANEXO



Figura 1. Hector Alfonsin, Afiche del segundo Plan Quinquenal durante el gobierno peronista 1945 - 1955. (1953). Extraído de <https://www.infobae.com/cultura/2017/07/21/simbologia-peronista-los-mejores-afiches-de-1945-a-1955-compilados-en-un-libro/>



Figura 2. Vázquez, Afiche de la campaña de pro-ayuda social. (1947). Extraído de <https://www.infobae.com/cultura/2017/07/21/simbologia-peronista-los-mejores-afiches-de-1945-a-1955-compilados-en-un-libro/>



Figura 3. Victor Bugge, Fotografía de Alfonsín y Menem en Olivos acordando la asunción.
(1989) Registro fotográfico extradido de

<https://www.infobae.com/historia/2018/10/28/las-fotos-historicas-de-la-presidencia-de-raul-alfonsin-a-35-anos-del-regreso-de-la-democracia>