

La pretensión de veracidad como componente determinante en la escultura pública de San Miguel de Tucumán

Dra. Lilian Prebisch

Facultad de Artes
Universidad Nacional de Tucumán
lilianprebisch@gmail.com

Lic. María Elba Gramajo

Facultad de Artes
Universidad Nacional de Tucumán
elbagramajo@yahoo.com.ar

El espacio público es un campo cuya complejidad invade varios aspectos del saber y del hacer. Es en él donde se vinculan lo cotidiano, lo colectivo y lo político. Hablar de lo público en el arte sitúa el razonamiento en esferas muy disímiles que complejizan la realidad.

La discusión se inicia al tratar de delimitar o aclarar los conceptos de espacios públicos y privados. Fernández Quesada pone en cuestión estos términos desde una perspectiva contemporánea norteamericana acotando que la dualidad expresada por el derecho romano acerca de que el espacio privado se establece de puertas adentro y el público en las calles y plazas, está obsoleta. Las prácticas de las relaciones sociales contemporáneas determinan espacios mixturados e híbridos donde se mezclan lo público y lo privado como en las cafeterías, lugares de espectáculos e internet. (Fernández Quesada, 2004)

Lo cierto es que el arte en el espacio público pierde autonomía y se sumerge en un mundo de múltiples condicionamientos; desde lo creativo, lo simbólico, lo icónico hasta lo económico, lo urbano, lo institucional y lo técnico. Intervenir el espacio público obliga tanto a los individuos como a las instituciones a ejercer cierta responsabilidad social en cuanto manejo de un espacio compartido y construido colectivamente, un espacio cuya memoria social no se puede obviar (Baudino, 2008). Las voces del pasado y del presente de una sociedad son los componentes intangibles del espacio público; los tangibles son sus formas, su organización, su diseño, sus usos.

Siah Armajani¹ dice:

¹ Siah Armajani (Teherán, 1939) ha sentado las bases de un movimiento que se inició a finales de los años

“El arte público no trata acerca de uno mismo, sino de los demás. No trata de los gustos personales, sino de las necesidades de los demás. No trata acerca de la angustia del artista, sino de la felicidad y bienestar de los demás. No trata del mito del artista sino de su sentido cívico [...] No trata acerca del vacío existente entre la cultura y el público, sino que busca que el arte sea público y que el artista sea de nuevo un ciudadano” (Armajani, 2000)

El concepto de arte público resulta a la vez extremadamente extenso y complejo puesto que existen múltiples vertientes artísticas que utilizan los ámbitos compartidos de la sociedad para manifestarse. Desde la escultura, la pintura, los murales (en su variedad de técnicas) como así también los graffitis, las instalaciones, las performances y otros tipos de manifestaciones artísticas contemporáneas que se apropian de ese espacio, lo hacen suyo, aunque sea por un momento y lo re-significan.

La mimesis como componente inherente a los procesos de representación en la escultura pública de Tucumán

En el campo de la escultura pública en la Argentina y más particularmente en Tucumán, se entrecruzan inevitablemente líneas de pensamiento referidas específicamente a los procesos miméticos del arte. Siguiendo a Bozal (Bozal, 1987), quien introduce el concepto de “sensibilidad de las comunidades de representación”, se entiende a esta última y sus procesos de fijación, ya sean gráficos o plásticos, como muy ligados a las nociones de semejanza o parecido. Las figuras², producto de estos procesos, se desarrollan en un horizonte social donde cada una de ellas tiene una significación o sentido que se construye colectivamente a partir de la sensibilidad propia de esa comunidad. Esta construcción sensible está en el mundo cotidiano y da lugar a un mundo simbólico que se desarrolla en una época dada y en un espacio concreto. Plantea Bozal (Bozal, *op.cit*) que la sensibilidad legitima representaciones concretas y las naturaliza. Un entramado social,

¹70 y continúa en constante desarrollo: el arte público. De origen iraní, radicado en 1960 en Minnesota, Estados Unidos, Armajani ha desarrollado a través de sus escritos y sus obras un nuevo concepto estético que utiliza el arte como canal de comunicación de valores humanos (Baudino, *op. cit.*).

² Bozal llama “figura” a todo objeto que posee un significado, que se articula con otras constituyendo un campo de representaciones en el que cada una adquiere significación determinada por su relación con las otras (Bozal, *op.cit*).

al que el autor denomina “comunidad de representación”, está constituido por un horizonte de figuras (objetos poseedores de significados) en la que cada una de ellas cobra sentido, y están reconocidas inter-subjetivamente y colectivamente lo que les da legitimación social. Los modos de representar están determinados por la sensibilidad propia de cada “comunidad de representación”.

Dicho de otro modo, una sociedad concebida de esa manera con la categorización semántica y sintáctica propuesta por el autor, se funda en una sensibilidad cimentada a partir de la inter-subjetividad de la sociedad que la construye.

Aplicando estos conceptos a la escultura como arte público en Tucumán, es decir, como horizonte de figuras supeditado a esa sensibilidad para obtener cierta legitimidad social, resulta frecuente observar que la misma establece parámetros vinculados a la mimesis. En los modos de representación hay un acuerdo previo, un consenso propio de la inter-subjetividad sin el cual nada sería comprensible. La sensibilidad es entonces colectiva y epocal pues cada período desarrolla modos de representación acordados colectivamente. El arte es el encargado de renovar e innovar periódicamente esa sensibilidad a través de la introducción de nuevos paradigmas artísticos.

El concepto de mimesis en el arte se remonta en Occidente a la Antigüedad clásica con Platón y Aristóteles que la concibieron como copia de la realidad, como imitación de las apariencias de las cosas aunque con planteos filosóficos diferenciados. Aristóteles fue más allá del idealismo platónico y aportó el concepto de verosimilitud en las artes aplicado a las acciones de los hombres y no a una realidad de otro orden como Platón (Tatarkiewicz, 1996). Durante mucho tiempo la teoría y la práctica de la mimesis como factor constitutivo del arte fueron mantenidas aunque desde diferentes corrientes artísticas como el realismo y el naturalismo. En el siglo XIX desde el ámbito de la filosofía se comenzó a cuestionar este concepto aplicado a las artes hasta que en el siglo XX se puso definitivamente en duda la existencia de una realidad objetiva (a la cual imitar), en tanto orden único. Estas nociones generaron fuertes cambios epistemológicos que obligaron a revisar los conceptos de realidad, conocimiento, objetividad, percepción y relación entre objeto y observador. La revisión de esos conceptos instaló el cuestionamiento de la concepción de realidad objetiva, al considerar al ser humano un organismo activo que es capaz de transformar la información que recibe y cuyo conocimiento no correspondería exactamente a lo existente fuera de él, sino que se constituiría como una construcción

subjetiva (Araya Alarcón, 2009). La mimesis como componente básico de la representación ya no tendría sentido en la construcción de significados propuesto por las artes. La “representación” sería reemplazada por la “presentación”.

La comunidad de representación de San Miguel de Tucumán

Fue a fines del siglo XIX y principios del XX que se sentaron las bases estéticas y académicas para el desarrollo de una escultura pública urbana en la provincia de Tucumán que perduraron durante todo el siglo.

Desde sus inicios la escultura urbana de San Miguel de Tucumán tuvo una fuerte intencionalidad conmemorativa relacionada particularmente a los grupos de poder político y económico (Prebisch, 2012).

Se debe entender que la actividad artística de Tucumán a fines del siglo XIX y comienzos del XX era muy reducida puesto que no existía mercado artístico local desarrollado y los encargos de escultura pública recaían siempre en artistas extraprovinciales, ya sea de Buenos Aires o del exterior del país. Sin embargo poco a poco los estímulos estatales posibilitaron a un grupo muy reducido de jóvenes con inquietudes artísticas acceder a becas para perfeccionarse afuera de la provincia. Indudablemente, la creación de la Escuela de Bellas Artes en 1909 por parte del gobierno de la Provincia y la aparición de la Universidad en 1912 (en cuyo proyecto se contemplaba el área artística), dieron un empuje y desarrollo al ambiente del arte que marcaría tendencia en los años subsiguientes. Las prácticas docentes desarrolladas en estas instituciones se basaban esencialmente en la copia de esculturas clásicas y modelos vivos. De esa forma, los jóvenes ya no tendrían que emigrar para adquirir los conocimientos y las destrezas artísticas en talleres de la capital argentina y del exterior. Estos cambios que comenzaban a notarse en el ambiente tucumano eran producto de la incansable gestión de un grupo social de poder imbuido con los ideales del positivismo y progresismo de la generación del centenario, ansiosos por adecuarse a los parámetros de la cultura europea, tomada como referente ideológico cultural en aquel momento, en desmedro de las idiosincrasias locales salvo en el caso de las tradiciones inmigratorias que poco a poco se iban argentinizando. Dicho grupo conservador ocupaba sitios de poder tanto en el gobierno provincial como en la universidad (Prebisch, *op.cit*).

Los requerimientos sociales de veracidad en la representación escultórica estarían justificados por una idiosincrasia estructurada en conceptos de la cultura clásica aplicados a la realidad local que serán asumidos naturalmente como factores condicionantes en las artes plásticas. La metáfora de las alegorías, el naturalismo, el realismo, la mimesis y los términos más cotidianos como “parecido y tradicional”, fueron aceptados sin demasiada reflexión previa y con una alta carga de renombre, cultura y educación. Tanto es así que la desnudez fue aceptada en los espacios públicos en los años 20’ en pos del prestigio del arte clásico y como sinónimo de cultura. Las esculturas emplazadas en el paseo público más grande de Tucumán, el Parque 9 de Julio, réplicas de obras del arte clásico grecolatino y neoclásico con varios desnudos, fueron colocadas en 1927 “en respuesta a las inquietudes de Terán³ y de la sociedad tucumana” (Quiñonez- Ale, 2009: 190).

Los planteos estéticos locales fueron concebidos dentro de una corriente epistemológica donde el conocimiento del objeto se concebía como una copia de la realidad exterior, planteando un relato unívoco, sin considerar al sujeto- espectador como parte integrante de esa realidad junto con el objeto (Araya Alarcón, *op.cit.*). De todos modos la escultura pública en Tucumán estuvo atada hasta entrado el siglo XX con las sogas de las pretensiones de representación objetiva/mimética, de la univocidad del significado y del consenso social de los relatos de lo representado, lo que provocó la tendencia continua hacia la consecución de esos modos de representación.

De esta manera, las pretensiones de representación objetiva/mimética se fundamentaron en distintas variables presentes en la sociedad tucumana: la influencia de la cultura clásica y el academicismo ecléctico de finales de siglo XIX y comienzos del XX, la acción cultural de la Generación del Centenario y la influencia de las instituciones artísticas culturales como ser Biblioteca Sarmiento, Academia de Bellas Artes de la Provincia, Instituto Superior de Artes, Departamento de Artes y Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán, Peña Cultural el Cardón, entre otras. El prestigio del Instituto Superior de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán puede señalarse como uno de los factores que contribuyeron al proceso de aceptación de las propuestas escultóricas por parte del medio institucional y social. No se debe olvidar que la llamada “época de oro” de la Universidad Nacional de Tucumán y más específicamente del Instituto Superior de

³ Juan B Terán fue rector de la Universidad Nacional de Tucumán y conformó la generación del Centenario. Este grupo tuvo una presencia importante en la cultura de la época y se constituyó en formador de opinión en la sociedad tucumana en esa época.

Artes, allá por las décadas de 1940/50 dejó profundas huellas en la escena cultural tucumana que perduraron hasta bien pasados los años de apogeo de esa institución. Todo ello cimentó la sensibilidad de la comunidad de representación tucumana⁴.

Entre 1900 y 1930 las figuras de la escultora Lola Mora, de Juan Bautista Finocchiaro y Pompilio Villarrubia Norry dominaron la escena escultórica tucumana desarrollando modelos de representación atados al academicismo europeizante, en su modo de representar y en el discurso plástico; la utilización de alegorías en sus planteos escultóricos y la ejecución en materiales nobles como el mármol de Carrara o el bronce les confirió un nivel y prestigio destacables en el imaginario social de la época. Fueron escultores que respondieron obedientemente a la sensibilidad de la comunidad de representación de la que eran hijos dilectos.

Fueron los primeros que emplazaron sus esculturas, de gran calidad técnica, en la ciudad y jerarquizaron los edificios y los paseos públicos locales a principios del siglo XX; y abrieron camino a las siguientes generaciones de escultores.

A fines de la década del 20' la actividad escultórica urbana se activó notablemente. Coincidió esto con la organización institucional definitiva de la Escuela de Bellas Artes a través del completamiento de su cuerpo de profesores; Juan Bautista Finocchiaro, Honorio Mossi y el escultor tucumano Julio Oliva. De esta manera, la escena artística de Tucumán en aquel entonces estaba básicamente sustentada por la Escuela de Bellas Artes y sus profesores, que junto a la actividad de la Sociedad Sarmiento, que al decir de Claudia Ale “constituyó un centro creador y difusor de cultura estética en Tucumán” (Ale, 2006 a: 167), construían la sensibilidad de la comunidad de representación que perduraría en la sociedad tucumana por varios años.

A mediados del siglo XX la segunda generación de escultores representada por Enrique de Prat Gay, Juan Carlos Iramain y Edmundo Diambra, plantea un rompimiento formal en la escultura de Tucumán. Son ellos, aunque tardíamente, los que se sacudieron los encorsetamientos de la academia y se animan a proponer una imagen algo diferente en sus esculturas. Esta nueva imagen se conformó a partir de un cambio en las temáticas abordadas y en los materiales utilizados. La incorporación del cemento, liberó a los

⁴ Aspectos ampliamente desarrollados en los Capítulos III y IV de la Tesis doctoral *La escultura urbana en San Miguel de Tucumán. Referentes y recurrencias en los modelos de representación plástica tridimensional durante el siglo XX* (Prebisch, 2012).

escultores de los arduos procesos técnicos requeridos por el trabajo del mármol y el bronce. De esta forma los artistas instalaron sus talleres en la provincia y trabajaban en ellos satisfaciendo los encargos locales. Ésta es una generación de escultores residentes en la provincia.

La segunda mitad del siglo XX está compuesta por escultores de la tercera generación, los más veteranos, Lorenzo Domínguez, Ángel Dato, Oscar Nóbile, Ramón Fernández, Roberto Fernández Larrinaga, Juan Carlos Briones, Horacio Juárez, herederos directos de la época de oro del Instituto Superior de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán⁵. Los más jóvenes, Hugo Ylian, Beatriz Cazzaniga, Juana Radusky, Lucrecia Rosenberg, Leonardo Iramain y Mario Moyano se diferenciarían de ellos en cuanto a la imagen formal y el empleo de los materiales.

Los escultores de esta tercera generación serían los protagonistas del auge de la escultórica urbana de San Miguel de Tucumán. Fueron ellos los receptores de casi todos los encargos oficiales de arte público en las décadas que van de 1950 a 1980, absorbiendo los requerimientos escultóricos de la ciudad. Asimismo fueron los que debieron afrontar el encargo coercitivo de la dictadura militar para la realización de la Avenida de los Próceres tucumanos y otros encargos conmemorativos sobre todo en la tipología del busto.

Ángel Dato, Ramón Fernández, Roberto Fernández Larrinaga y Horacio Juárez desarrollaron propuestas escultóricas en las que trasladaron parcialmente su imagen personal al ámbito urbano. El planteo formal desarrollado por este primer grupo tiene que ver con la simplificación de las formas utilizando los planos para estructurar los volúmenes. En el escultor que más claramente se percibe esta tendencia es en Horacio Juárez, que desarrolló su estilo personal en su obra monumental.

El segundo grupo de escultores urbanos está constituido por Hugo Ylian, Mario Moyano, Lucrecia Rosenberg y Leonardo Iramain. Estos artistas intentaron proponer, en sus esculturas, un retorno al paradigma mimético realista que se tradujo en Rosenberg en un realismo reduccionista y en Ylian y Moyano en un realismo con fuertes arraigos en un

⁵ Durante el Rectorado de Horacio Descole se crea por iniciativa de Guido Parpagnoli el Instituto Superior de Artes. Se contratan artistas de renombre como docentes del Instituto, entre ellos : Spilimbergo que se hace cargo de la Sección Pintura, Lorenzo Domínguez de la Sección de Escultura, Víctor Rebuffo y Pompeyo Audivert para de Grabado y Pedro Zurro de la Fuente en Metalistería. También llegan para formarse Carlos Alonso, Juan Carlos de la Motta, Alfredo Portillos, Juan B. Gatti, Aurelio Salas. Ramón Gómez Cornet y Lajos Szalay participaron también de este emprendimiento. (Wyngaard-Robles, 2006)

verismo formal. Iramain desarrolló una imagen muy personal de tinte expresionista con la incorporación del color a sus esculturas y murales lo que lo apartó de sus contemporáneos.

La cuarta generación (1980-2000) es hija de tiempos violentos y de retorno democrático a la vez. Todos sus integrantes Guillermo Rodríguez, Herman Langlouis, Ángel Díaz Cabrera, Magdalena Postigo, Claudia Díaz, Griselda Nassif, Francisco Fernández y Mirta Macías estudiaron en el Departamento de Artes luego Facultad de la Universidad Nacional de Tucumán.

Estos escultores propusieron esculturas de corte realista mimético con evidente sujeción a raíces fotográficas y de modelos vivos. Se detecta en Claudia Díaz, Guillermo Rodríguez, Griselda Nassif, Herman Langlouis, Francisco Fernández y Ángel Díaz Cabrera una preocupación evidente en proponer resoluciones formales lo más parecidas posibles a la documentación gráfica- fotográfica de los personajes retratados en busca de cierto verismo en la representación. La referencia a la aportación de documentación fotográfica está hablando claramente de una necesidad de realismo por parte del comitente del trabajo. No es el caso de Magdalena Postigo que recurre a una simplificación de formas traducida en simplezas posturales.

Así los últimos rastros de un lenguaje icónico de tipo alegórico neoclásico propio del academicismo ecléctico de principios del siglo XX, fueron reemplazados, avanzado el siglo, por un tipo de lenguaje de carácter realista. Los bustos y figuras intentaron reproducir las facciones tal cual son, intentando lograr “el parecido” tan anhelado por el comitente de acuerdo a la investigación realizada⁶. En algunos artistas esta tendencia se hace más evidente que en otros diferencia ésta debida quizás a la habilidad del escultor en reproducir la realidad con mayor o menor realismo, o quizás a la decisión de otros de conservar su impronta personal a pesar de las exigencias veristas de la sensibilidad de la comunidad de representación tucumana⁷ (Prebisch, *op.cit*).

⁶ Dentro de los procesos de encargo investigados, la aportación, por parte de los comitentes, de documentación gráfica de referencia para la ejecución de los trabajos a fin de obtener un “parecido” fue recurrente y comprobada a través de entrevistas realizadas a los escultores.

⁷ Dentro de los ejemplos de verismo escultórico en la escultura de Tucumán (algunos mejor logrados que otros) se pueden citar: el busto de Bartolomé Mitre de Oliva; el de Nicolás Avellaneda de Prat Gay; los de Domingo Faustino Sarmiento de Perlotti y de Moyano; el de Luis Grunauer de Barros; el Monumento a Julio Argentino Roca de Ibarra García; el Monumento al Jubilado de Díaz y el Monumento a Borges de Langlouis.

Al recorrer, en la actualidad, la ciudad de San Miguel de Tucumán y observar la presencia de escultura pública urbana, se aprecia una fuerte tendencia figurativa en la modalidad de representación planteada por gran parte de ellas. Dentro de esta modalidad representativa los casos con fuertes y evidentes intenciones miméticas son abundantes, inclusive en las producciones más recientes, pero no los únicos; comienzan a distinguirse esculturas que si bien transitan por la figuración, intentan desprenderse de la tendencia exclusivamente fundamentada en la mimesis y por consiguiente en la exigencia de verosimilitud para comenzar a incorporar renovaciones formales que desafían limitadamente lo establecido.

Algunos ejemplos que marcan la diferencia

En algunos pocos casos se observa que, tímidamente, los artistas comienzan a proponer nuevas estéticas que desafían al “orden mimético establecido”.

El cambio comienza a manifestarse desde la década de 1960 con el paradigmático ejemplo del Monumento a los 150 años de la Batalla de Tucumán (Figura 1).



Figura 1. Monumento a los 150 años de la Batalla de Tucumán. Autor: Horacio Juárez

Este conjunto escultórico escapa a la pretensión tan explícita de veracidad en su proceso representativo y figurativo. Fue encargado por el Gobierno de la provincia, a mediados de 1962, al escultor Horacio Juárez, profesor de escultura de la Escuela de Artes de la

Universidad Nacional de Tucumán. Se trata de un monumento compuesto por un conjunto escultórico de características innovadoras desde el punto de vista formal y con un proyecto de distribución espacial diferente a lo que se venía realizando en el ámbito urbano de San Miguel de Tucumán. La propuesta plástica se basa en la generación de significados a través de figuras alegóricas. Uno de los relieves simboliza la Victoria que con su mano izquierda aplasta las armas de los enemigos y con la derecha alza un ramo de laureles. En el otro relieve, nuevamente la Victoria pero esta vez sosteniendo una bandera. La figura de bulto mayor simboliza el Triunfo. La figura de bulto menor la Libertad. El conjunto revela la factura y propuesta estética propia de Horacio Juárez, adherido a la estilización formal y al trabajo de la superficie con texturas. La propuesta plástica no difiere de su propuesta creativa propia por lo que se destaca que fue un escultor que no depuso su imagen personal a lo solicitado por el comitente. Resulta uno de esos raros ejemplos donde los actores sociales se combinaron para permitir el desarrollo de la creatividad individual en el ámbito público. En la actualidad este monumento puede considerarse como uno de los más innovadores dentro del espacio público de Tucumán.

En los últimos 30 años sólo se detectan pocos casos de esculturas públicas concierto grado de innovación formal.

Uno de ellos es el Monumento al Alfabeto, de 1989, conjunto escultórico que incorpora un relieve cerámico, ubicado en la Plazoleta Monumento al Alfabeto en la Av. Siria 2200, Acceso Norte de la ciudad de san Miguel de Tucumán (Figura 2).



Figura 2. Monumento al Alfabeto, 1989.

En este caso el planteo formal general se desarrolla en una estructura abstracta simbólica combinada con una representación de una escena histórica relacionada a la importancia de la cultura fenicia en la propagación de la lengua y el alfabeto resuelta en una placa cerámica (Prebisch- Gramajo, 2013).

Por otro lado el Monumento a los Inmigrantes Árabes de 1990, grupo escultórico realizado en cemento emplazado en la Av. Gobernador del Campo y Av. de los Inmigrantes en el Parque 9 de Julio, es el primer monumento de corte netamente abstracto emplazado en el casco urbano de San Miguel de Tucumán. (Prebisch- Gramajo, *op.cit.*). Otro caso es el recientemente inaugurado monumento a Bernabé Aráoz realizado en bronce y mármol por el escultor Guillermo Rodríguez que si bien conserva los rasgos del prócer en su planteo, rompe con la tradicional concepción del pedestal incorporándolo formalmente en la obra propiciando una lectura global del trabajo con este elemento (Figura 3).



Figura 3. Monumento a Bernabé Araoz. Autor: Guillermo Rodríguez.

En 2004, el emplazamiento de una propuesta escultórica conmemorativa que se aleja estrechamente de los parámetros exclusivamente miméticos y que propone resoluciones formales diferenciadas introduciéndose en planteos metafóricos explícitos es el del Monumento a los Detenidos Desaparecidos de Carlos Burgos, Eduardo Abella y Adela Noriega realizado en cemento y madera ubicado en Av. Roca y Buenos Aires (Figura 4).



Figura 4: Monumento a los Detenidos Desaparecidos.
Autores: Carlos Burgos, Eduardo Abella y Adela Noriega. 2004.

(Prebisch- Gramajo, *op.cit.*). Este monumento apela a las formas y materiales en una organización cargada de metáforas relacionadas al caos y la violencia. Se instala en la trama de la ciudad como un señalamiento para la recuperación de la memoria.

Párrafo aparte merece la problemática del mantenimiento de las estéticas personales en las propuestas de esculturas públicas en la ciudad por parte de los escultores. Problemática ésta que merece una reflexión más profunda pero que inevitablemente se relaciona con los condicionantes de aquella comunidad de representación planteada por Valeriano Bozal.

Consideraciones finales

Al considerar a la escultura como un arte público que estuvo y está bajo los influjos de los aspectos que la determinan y caracterizan e identificar uno de los condicionantes sociales a los que debe responder, como lo es la construcción de significados unívocos en los espacios públicos a fin de responder a la tradicional función conmemorativa de la escultura pública, permite comprender la permanencia de la pretensión de veracidad en los planteos escultóricos hasta la actualidad.

El tratamiento de la forma en la escultura urbana de San Miguel de Tucumán adhiere en forma recurrente a los procesos de representación basados en los procesos miméticos. La sujeción a la mimesis se fundamentó básicamente en tres variables claves: la sensibilidad

de la comunidad de representación tucumana conformada a lo largo del tiempo por la acción cultural de la Generación del Centenario que perdura hasta nuestros días; la influencia del academicismo ecléctico de principios del siglo XX absorbido por la primera generación de escultores tucumanos que emigró a Europa y la influencia de las instituciones artísticas culturales con presencia en la provincia (Biblioteca Sarmiento, Academia de Bellas Artes de la Provincia, Instituto Superior de Artes, Departamento de Artes y Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán, Peña Cultural el Cardón, entre otras). Si bien las dos primeras variables no perduraron en el tiempo, sí su influencia instalada ya en la sensibilidad colectiva. Se detectó la construcción social de la sensibilidad de la comunidad de representación tucumana respecto a este tema basada en parámetros tales como el parecido, la verosimilitud, la univocidad del discurso y la fácil lectura de la obra en su conjunto.

De esta manera se observó que la persistente “pretensión de veracidad” en la representación fue una constante en el campo de la escultórica urbana en Tucumán que sólo fue desafiada tímidamente con Horacio Juárez (1963) con el Monumento a los 150 años de la Batalla de Tucumán; con el Monumento al Alfabeto en 1989; con el Monumento a los Inmigrantes Árabes (1990); con el Monumento a los Detenidos Desaparecidos (2004) y en mucha menor medida con el Monumento a Bernabé Aráoz (2014).

La escultura urbana de San Miguel de Tucumán se desarrolló por canales independientes respecto al conjunto de las artes plásticas locales en general y a la escultura en particular, las que se fueron actualizando en consonancia con las tendencias más actuales de cada momento. Asumió su proceso bajo ciertos condicionantes propios del arte público pero respondiendo a los contextos locales. Su adhesión a parámetros figurativos miméticos la mantuvo al margen de los procesos de contemporización del arte. Si bien sus escultores participaron de la escena artística local de manera activa a través de exposiciones, en algunos casos la producción de esculturas urbanas se diferenció de la imagen personal como se evidencia en el caso concreto de Guillermo Rodríguez.

En las cuatro últimas décadas del siglo en las que a nivel internacional, nacional y provincial se registraron importantes cambios en la conceptualización de las artes visuales con la disolución de los límites entre las disciplinas generando variedad de expresiones artísticas producto de la hibridación de los géneros artísticos, la escultura pública

permaneció prácticamente ajena a ellos a excepción de las esculturas emplazadas con posterioridad al año 2000, como Monumento a los Detenidos Desaparecidos, del 2004 de Carlos Burgos, Eduardo Abella y Adela Noriega y el Monumento a la Comunidad Árabe. Este retraimiento determinó que las dinámicas de cambio en la escultura urbana de San Miguel de Tucumán estuvieran prácticamente ausentes durante el siglo XX.

Para concluir, las propuestas de escultura urbana en Tucumán se tradujeron en la reiteración de los modelos de representación estatuidos por la tradición escultórica de principios del siglo XX en respuesta a la sensibilidad de la comunidad de representación local en los procesos de representación utilizando la mimesis como estrategia escultórica recurrente. Estos modelos cobraron el carácter de recurrentes a lo largo de toda la historia de la escultura urbana tucumana gracias a la acción combinada de las variables que se conjugaron para construir discursos y memorias bajo miradas hegemónicas desde el poder político y social.

Bibliografía

Ale, María Claudia (2006 a), *La Sociedad Sarmiento y sus proyecciones estéticas en Tucumán (1910-1930)*. En Actas de las VI Jornadas “La Generación del Centenario y su proyección en el Noroeste Argentino (1900-1950)”. Ed. Fundación Miguel Lillo. Centro Cultural Alberto Rougés, Tucumán, Argentina. Págs 167- 173.

Araya Alarcón, René (2009), “Realidad(es): mimesis y construcción. Una lectura del impresionismo y las vanguardias históricas como precedentes del constructivismo”, en: *Límite Revista de Filosofía y Psicología* [en línea], vol. 4 [citado 2011-12-26].

Disponible en Internet: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=83612138002>.

Armajani, Siah.. *Siah Armajani* (2000), Catálogo, Madrid, Museo de Arte Reina Sofía, p 73.

Baudino, Luján (2008), “Una aproximación al concepto de arte público”, en: *Boletín Gestión Cultural* N°16: Arte público abril de 2008. Disponible en: <http://www.gestioncultural.org/boletin/2008/bgc16-LBaudino.pdf>

Bozal, Valeriano (1987), *Mimesis, las imágenes y las cosas*, Editorial Visor. España.

Fernández Quesada, Blanca (2004), *Nuevos lugares de intención: intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales: Estados Unidos 1965-1995*. Tesis Doctoral. Publicaciones de la Universitat de Barcelona.

Prebisch, Lilian (2012), *La escultura urbana en San Miguel de Tucumán. Referentes y recurrencias en los modelos de representación plástica tridimensional durante el siglo XX* Dirigida por Dr. Pablo Sedeño Pacios. Tesis doctoral inédita. Facultad de Artes. Universidad Nacional de Tucumán.

Prebisch, Lilian- Gramajo, Elba (2013), “La Forma en la escultura pública de Tucumán. La mimesis como estrategia escultórica recurrente”, en: el 2º Congreso virtual: *La Forma, Aportes disciplinares*, organizado por la Facultad de Artes de la UNT.

Quiñoñez, Blanca A. y ALE, María C. (2009), “Los estudios Clásicos en Tucumán”, en: *Circe de Clásicos y Modernos* nº13. Universidad Nacional de La Pampa. Facultad de Ciencias Humanas. Argentina. Pág 189-198.

Tatarkiewicz, Wladislaw (1996), “Mimesis: Historia de la relación del arte con la realidad”, en: *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Cap 9- Editorial Tecnos. Madrid.

Wyngaard, Alejandra y Robles, Ana Victoria (2006), *Aproximaciones para una Historia del Instituto Superior de Artes a Facultad: 1948/1985*, en: Actas del Primer Congreso sobre la historia de la UNT. Edición Secretaría General de la UNT, Tucumán.