

# Murales de la ciudad de La Plata

## Graciela Di Maria

Profesora y Licenciada en Historia de la Artes Plásticas, FBA, UNLP. Docente titular de la cátedra Arte Contemporáneo, FBA, UNLP. Miembro del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA).

Directora del proyecto “Los murales de La Plata: identidad cultural en los espacios públicos”. Codirectora de los proyectos “La Escuela pictórica de la Boca como modelo de identidad”, “El curriculum en el subsistema de educación artística de la Provincia de Buenos Aires. Historia y prospectiva” y “Producciones artísticas efímeras: ‘Modos de hacer’ contemporáneos (2001-2010)”, enmarcados en el Programa de Incentivos del Ministerio de Cultura y Educación.

Coautora de *Cándido López, Florencio Molina Campos y Benito Quinquela Martín, como paradigmas de la plástica argentina* (1998); *Maestros de la pintura platense, 18 pintores de la ciudad* (2005) y *Quinquela Martín, el pintor de la Boca*, CD producido por el Museo de Bellas Artes de la Boca y editado por la Fundación EPSON (1999).

Dictó numerosos cursos y conferencias acerca de la expresión artística en sus diversos aspectos y manifestaciones. Participó en simposios, congresos y jornadas en el país y en el extranjero.

## Elisabet Sánchez Pórfido

Profesora y Licenciada en Historia de las Artes Plásticas y Magíster en Estética y Teoría de las Artes Visuales, FBA, UNLP. Jefe de Trabajos Prácticos de la cátedra Arte Contemporáneo, FBA, UNLP. Profesora del Liceo “V. Mercante” y el Bachillerato de Bellas Artes, UNLP. Miembro del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA).

Codirectora de los proyectos “Los murales de La Plata: identidad cultural en los espacios públicos” y “Producciones artísticas efímeras: ‘Modos de hacer’ contemporáneos (2001-2010)”, enmarcados en el Programa de Incentivos del Ministerio de Cultura y Educación.

Autora de *Luis Tessandori cosmovisión serrana* (2009), coordinadora y coautora de *Maestros de la pintura platense, 18 pintores de la ciudad* (2005) y coautora de *Cándido López, Molina Campos y Quinquela Martín como paradigmas de la plástica argentina* (1998).

Directora del Atelier-Museo “Luis Tessandori”, La Población, Dpto. de San Javier, Córdoba, 2000. Realizó trabajos curatoriales de prestigiosos artistas argentinos y extranjeros.

## Lenguaje mural. Aspectos teóricos

Desde hace varias décadas los muros de la ciudad vienen narrando aspectos inherentes a nuestra historia social, política y cultural. A pesar de la importancia de los murales realizados, no hemos detectado un estudio relacionado tanto con el registro y particularidades de estas producciones, como con su valoración estética. Nuestro trabajo de investigación “Los murales de La Plata, identidad cultural en los espacios públicos” tiene por finalidad suplir las carencias comentadas.

Con miras a alcanzar estos objetivos, comenzaremos por referirnos brevemente al marco teórico que sustenta el presente trabajo para adentrarnos luego en tres diferentes formas de tipificación de la producción mural platense: producciones individuales, producciones colectivas y experiencias áulicas.

La incorporación del arte en los espacios públicos de una ciudad es una forma de llevarlo a la vida cotidiana de la gente, una manera de acercarlo a un numeroso y variado público.<sup>1</sup> La obra puede estar situada en el interior o en el exterior de los edificios, en áreas de circulación de personas o en lugares de congregación como plazas y parques, es decir, en sitios de acceso comunal. El trasfondo pasa a ser la urbe con todo aquello que la conforma como edificios, árboles, calles, gente. La ciudad de La Plata acoge en sus espacios públicos una importante cantidad de obras murales relevantes, en muchos casos olvidadas o semidestruidas.

El arquitecto José María Peña asevera: “El término mural significa, en realidad, lo referido al muro y a su tratamiento; el muro, por su parte tiene en la arquitectura función de cerramiento, de limitación de espacio, de plano que intercepta la visual”.<sup>2</sup> A partir de las observaciones que hemos realizado relacionadas con las producciones murales en nuestra ciudad, surge un interrogante: ¿participan de la categoría de arte mural todas las manifestaciones que tienen como soporte el muro? José María Peña reafirma el concepto, aunque creemos que esta aseveración es demasiado abarcadora ya que cada producción posee sus características

<sup>1</sup> “La calle y los espacios urbanos imponen un nuevo sistema de relaciones que la galería y los museos hacen imposible: no sólo cambia el marco locativo sino, también, el comportamiento de los espectadores y la índole de las obras”. Cfr. Clemente Padín, “El arte en las calles”, 1ra. Parte, 2000.

<sup>2</sup> José María Peña, “Los murales”, 1967, p. 98.

### Silvia González

Profesora y Licenciada en Historia de las Artes Plásticas, FBA, UNLP. Jefe de Trabajos Prácticos en la cátedra Arte Contemporáneo y en la cátedra Identidad, Estado y Sociedades Latinoamericanas, FBA, UNLP. Jefe del Departamento de Estética en el Colegio Nacional "Rafael Hernández", UNLP. Miembro del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, FBA. Integrante de los proyectos "Los murales de La Plata: identidad cultural en los espacios públicos" y "Producciones artísticas efímeras: 'Modos de hacer' contemporáneos (2001-2010)", enmarcados en el Programa de Incentivos del Ministerio de Cultura y Educación.

Coautora de *Cándido López, Florencio Molina Campos y Benito Quinquela Martín, como paradigmas de la plástica argentina* (1998).

Dictó numerosos cursos y conferencias. Participó en simposios, seminarios, congresos y jornadas en el país. Curadora de diversas exposiciones y eventos.

específicas más allá de compartir el mismo soporte. A nuestro entender, no todo lo pintado o realizado en un muro es mural.

Consideramos importante comenzar a delimitar las peculiaridades que identifican a toda manifestación mural. Estas producciones poseen características propias en su lenguaje. No necesariamente tienen que ser grandes, sino monumentales, y su estructura interna de composición debe sostener las formas y vincularlas con el entorno. El mural, como lo definiera Siqueiros, es una película quieta; esto se explica porque tiene un relato o guión y porque su composición es poliangular.<sup>3</sup> Requiere de trazos seguros porque debe ser abarcado de un solo golpe de vista en el cual se pierden los detalles.

La obra mural es una representación visual que por sus particularidades goza del privilegio de estar dirigida a un sector muy amplio de público y su presencia otorga una dimensión estética destinada a modificar el paisaje urbano. El mural ha marcado siempre la vigencia de la expresión del hombre a lo largo de la historia de la humanidad. Se caracteriza porque está orientado a todo el público sin diferencias culturales, sociales ni económicas, lo articula como un puente de comunicación entre el artista y su pueblo. La producción mural tiene la peculiaridad de poder integrar en un planteo plástico a todas las demás disciplinas (dibujo, pintura, escultura, vitraux, cerámica, etc.) y su soporte es parte o la totalidad de un espacio arquitectónico. Alberto Hijar afirma al respecto:

Los murales tienen que ver con una visión del trabajo artístico orientado en su dimensión estética amplia, con sus implicancias en la producción de conocimientos en imágenes y con las características técnicas de lo específico, con la historia y con las formaciones sociales, con tácticas y estrategias pedagógicas, en fin, con un estilo de trabajo contra la improvisación y el oportunismo. Cada mural tiene que ser reflexionado y producido por el grupo afectado para que descubra sus propias necesidades significantes y con ello, sus propias imágenes. La producción de signos resulta así un acto histórico para hacer del grupo en sí, grupo para sí, consciente de que nadie hará su historia por él.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> "Para la pintura mural no puede haber más que un método poliangular, es decir un método que tenga en cuenta los 10, 15, 20 o más puntos normales del observador dentro del tránsito normal del mismo en el plano o topografía de la arquitectura correspondiente. ¿Cómo realizar esta complejísima tarea? Naturalmente, haciendo una composición, una organización, particular para cada ángulo previamente adoptado y superponiendo las composiciones u organizaciones relativas a cada ángulo, con objeto de darle al espectador una ilusión de normalidad desde cualquier parte de la sala a donde éste se sitúe transitando". David Siqueiros, 1951, p. 115.

<sup>4</sup> Alberto Hijar y otros, *Arte y utopía en América latina*, 2000, p. 56.

Luego de realizar el registro y la catalogación de las obras muralísticas emplazadas en el casco histórico de la ciudad de La Plata, heterogéneas en sus concepciones, calidades, facturas, diversidades temáticas y propuestas estéticas, recurrimos para su estudio a los modos de tipificación mencionados. A continuación, analizaremos a modo de ejemplo algunos murales encuadrados dentro de los criterios de clasificación seleccionados.

### I. Producciones individuales

Como resultado del relevamiento hemos registrado una cantidad significativa de obras individuales realizadas por destacados artistas argentinos, emplazadas no sólo en los espacios externos, sino también en el interior de importantes edificios públicos. En esta instancia focalizaremos nuestro estudio en algunas producciones de los artistas Francisco De Santo, Ricardo Sánchez, Raúl Bongiorno, Manuel Suero, Emilio Pettoruti y Oscar Levaggi.

#### Francisco De Santo

En el hall central de la Casa del Partido Socialista se observan dos murales de este pintor, grabador y muralista. El socialismo desarrolló una obra valiosa en el aspecto cultural. Su órgano de difusión, el periódico *La Vanguardia*, contó entre sus principales impulsores al doctor Juan B. Justo. Durante la década del 30 la Casa del Pueblo gozaba de un gran poder adquisitivo, por lo que fue posible encargarle al artista la realización de producciones murales. La crónica partidaria señala:

[Las producciones murales] han sido especialmente creadas por el joven pintor proletario (...) es un pintor al servicio del bien social, no sólo porque él mismo es un obrero consciente, sino porque su técnica busca la realización de grandes dimensiones propias de los recintos en que se exalta el fervor popular.<sup>5</sup>

Las obras jerarquizan el edificio, en armonía con la ideología que vibra en el recinto y el espíritu de lucha de los representados. Los dos murales realizados en 1934 remiten a la exaltación del trabajo con marcas de modernidad. Se hallan narradas alegorías

de las diferentes manifestaciones del trabajo, en el campo y en la ciudad.

El primer mural, sin título, mide 9 m x 2,80 m y está conformado por tres paneles pintados al óleo sobre tela y madera. El asunto del panel de la izquierda alude al trabajador rural, el central presenta personajes del mundo del quehacer urbano enmarcado en una arquitectura industrial, y el tercer panel remite al avance de la tecnología. El segundo mural [Figura 1], sin título ni firma, de dimensiones menores –1,50 m x 3 m–, pintado al óleo sobre tela y madera, refiere a la temática del trabajo portuario, asunto abordado por su gran amigo, el artista Benito Quinquela Martín. Muestra el rudo trabajo del hombre de la ribera, las figuras se sintetizan, se curvan rítmicamente, denotan un arduo esfuerzo. Con relación a la obra Francisco De Santo manifestó:

Para mí prima siempre en el mural lo figurativo, ya que está destinado al grueso de la población que no está capacitada para comprender los problemas de la pintura abstracta. Los maestros mejicanos vieron que la pintura no sólo tenía que ser decorativa, sino también instructiva.<sup>6</sup>



FIGURA 1. Francisco A. De Santo: sin título, 1934.

#### Ricardo Sánchez

Se inició con el maestro italiano Rodolfo Bezzicchi.<sup>7</sup> Su producción artística está ligada a las artes del fuego, cerámica y mosaico, como así también a la

<sup>5</sup> *La Vanguardia*, 21 de enero de 1935. Día de la inauguración de la Casa del Pueblo de La Plata con foto de la fachada de la casona y murales.

<sup>6</sup> Documentación facilitada por Hilca, hija del artista.

<sup>7</sup> Con sus amigos y colegas, Francisco De Santo, Raúl Bongiorno y Salvador Calíbrese, prosiguió sus estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de donde egresó en 1938.

pintura y el grabado. Alternó la docencia con su actividad como artesano, ceramista, escultor (formado junto a César Sforza) y muralista. Se dedicó especialmente al estudio de teselas que destinó a la producción de mosaicos ubicados en diferentes instituciones y espacios públicos, tanto en la ciudad de La Plata como en otras localidades de la provincia de Buenos Aires.

Dentro del arte del mosaico<sup>8</sup> realizó notables trabajos, entre ellos el mural *La escuelita de la patria* en la Plaza Domingo Faustino Sarmiento (intersección de las avenidas 19 y 66). La obra mide 2 m x 3,5 m y representa un tema relacionado con la actividad del autor: la enseñanza. Alude a la arquitectura popular; la escena se desarrolla en un austero patio urbano de esa escuela sarmientina; las figuras humildes de diferentes tamaños y edades giran en torno a la figura central, el joven maestro de la Patria. Las miradas crean una fuerte tensión dirigidas hacia el centro de la mesa: el libro. La ubicación de la obra no fue necesariamente analizada con antelación, puesto que el entorno no la favorece. El ancho marco de encierro, de 50 cm de hormigón, no condice con la técnica empleada y desmerece la obra. Un pequeño muro de ladrillo visto, a modo de tapial, fragmenta el espacio de esparcimiento rodeado de vegetación. Actualmente, las figuras se hallan en mal estado de conservación, con severos desprendimientos de las teselas.

En el patio del Rectorado de la Universidad Nacional de La Plata (calle 7 entre 47 y 48), frente a la portada principal del edificio, en un paño entre pilastras se encuentra otro mosaico, firmado por Sánchez. Enmarcado con una banda de figuras geométricas que jerarquizan la obra, con colores marrones y blancos, motivo que se reitera en el atavío de la figura masculina. En primer plano estricto se acentúa la fijación del hombre nativo de la tierra; a modo de fondo representa un paisaje riojano imponente: cordones mon-

tañosos, quebradas abruptas descienden y refuerzan direcciones hacia el sinuoso río de valores altos.

#### **Raúl Bongiorno y Manuel Suero**

En el mismo sector del patio del Rectorado de la UNLP se analizaron otros mosaicos pertenecientes a ambos artistas platenses. Las obras inventariadas presentan ciertas analogías: emplazamiento en logias; destreza técnica; minuciosidad en el tratamiento compositivo; armonía en la paleta tonal; espacio envolvente de las galerías; periodo de ejecución (década del 30); carencia de título; similitud en el formato del marco de encierro (rectangular-vertical de 2 m x 1,40 m); temática y excelente estado de conservación. Esta serie de mosaicos no presenta marcas de la realidad conflictiva; se trata de versiones que muestran una actitud contemplativa frente a los seres y las cosas, no producen dramatismo y se detienen en lo típico.<sup>9</sup>

Las obras de los artistas Raúl Bongiorno y Manuel Suero se hallan ubicadas de manera perpendicular a la entrada principal del patio, entre paños y pilastras. El mosaico de Suero representa una puerta preincáica, obra en piedra que mandó construir Joaquín V. González en su finca de Samay Huasi, en Chilecito La Rioja. Recrea un paisaje cercano al Lago Titicaca, en Bolivia. Remite a la puerta monumental de Tiahuanaco, llamada *La Puerta del sol*.

Sobre el largo muro se encuentra el mosaico firmado por el artista platense Raúl Bongiorno,<sup>10</sup> que alude a un paisaje de la región serrana de Chilecito. Realizó incansables viajes de estudio por las provincias de San Juan, La Rioja, Catamarca, Jujuy y Salta, en compañía de Francisco De Santo, Ricardo Sánchez y Manuel Suero, artistas consubstanciados con la atmósfera serrana que se inscriben en la estética nativista.

En su amplio repertorio Bongiorno documenta costumbres, arquitectura y tipología humana, brin-

<sup>8</sup> El mosaico se realiza a partir de pequeñas piezas más o menos semejantes, denominadas teselas (unidad primaria del arte mosaico a base de óxidos metálicos y de materiales de cuarzo fusionados entre los 1000° y 1200°). Es una técnica que utiliza materiales como vidrio, cerámica o piedras, yuxtapuestos en forma homogénea y con colores de acuerdo a la composición. En el mosaico tradicional se unen los trozos por el revés con un pegamento sobre un papel especial, ejecutándose la composición en forma invertida, luego se lleva terminado al muro y se fija con una mezcla de cemento y arena.

<sup>9</sup> El mosaico consiste en una multiplicidad de unidades individuales, en este caso particular son piezas de vidrios de formas y dimensiones similares. La composición está sujeta a la combinación de teselas. Goodwin señala que "cada unidad se conoce con el nombre de tesela, que significa cuatro ángulos". Elaine Goodwin, *Mosaicos decorativos*, 1994, p. 7. Las teselas vítreas se fijan sobre una base de cemento que actúa como adhesivo y favorece su color neutro. Se caracteriza por su resistencia a los cambios atmosféricos.

<sup>10</sup> Raúl Bongiorno nació en 1909 en La Plata y falleció en el año 1971. Como la mayoría de los artistas platenses estudió con el maestro Bezzicchiari en su Academia, y posteriormente ingresó a la Escuela Superior de Bellas Artes, de la que egresó con el título de profesor de Pintura y Grabado. Se dedicó a la docencia. Joaquín V. González encontró en él al artista indicado para organizar y dirigir la finca como museo y lugar emblemático de la región riojana.

dando de este modo una imagen pura. Imbuido en ese entorno, transmite mediante diversos lenguajes su cosmovisión regional. Un ejemplo veraz y poco usual en su producción es el mencionado mosaico del Rectorado. Expresa el género paisaje de inconfundible paleta tonal; poeta de la naturaleza, vivencia e interpreta la luz producto de un análisis exhaustivo. Jerarquiza la arquitectura popular: casas de muros rectos, sin alardes decorativos, se suceden en una estudiada perspectiva. Las sombras geométricas de colores complementarios de las casas y los árboles se esfuman hacia los cerros nevados de Famatina, casi expresionistas, con amplia paleta; las crestas y el cielo se mezclan con colores, variados valores y azul plano.

La iconografía de los mosaicos mencionados alude al tema nativo, presente en nuestro medio artístico por aquellos autores alejados de las corrientes vanguardistas que imperaron en nuestro país. Por esto, si bien las obras se destacan por cierto halo de modernidad representan el paisaje serrano y su gente.

#### **Emilio Pettoruti**

En la logia contigua a la obra de Ricardo Sánchez se encuentra el mosaico realizado por el artista Emilio Pettoruti en Florencia, Italia. Titulada *Primavera*, la obra remite a un paisaje de la modernidad y fue donada por el artista en 1924.

Pettoruti nació en La Plata en 1892. Se formó en su ciudad natal en la Academia de Bellas Artes que dirigió el pintor Antonio del Nido. Posteriormente, al fallecer el maestro se hicieron cargo de la Institución dos pintores muy jóvenes, Enrique Blancá y Atilio Boveri. En su libro *Un pintor ante el espejo*, Pettoruti, comenta acerca de la enseñanza impartida: "En la Academia yo no tenía nada que hacer y dejé de frecuentarla, mi paso por ella habrá durado un par de meses".<sup>11</sup> Al poco tiempo se inscribió en la Escuela de Dibujo, que funcionaba en el Museo de Ciencias Naturales, con el objetivo de tomar un curso sobre perspectiva dictado por el arquitecto Emilio Coutaret, que además le permitía copiar y estudiar minerales, pájaros y calcos de yeso de importantes obras de arte.

Vinculado con los espacios de difusión, comenzó a exhibir sus dibujos en las vitrinas de la Casa Gath &

Chaves, como así también caricaturas, paisajes y naturalezas muertas en la sala del diario *Buenos Aires*. Colaboró con las revistas *La Ciudad* y *Rayos de Sol*, desempeñándose como director artístico de ambas, hasta 1913.

Abocado a la enseñanza abrió un Taller Libre junto con Enrique Blancá. En el otoño de 1913 viajó a Córdoba y pintó paisajes y retratos de lugareños que expuso en La Plata y también envió obras al Salón Nacional de Bellas Artes. Ese mismo año, el Gobierno de la provincia de Buenos Aires le otorgó una beca de estudios para perfeccionarse en París.

Ávido de conocimientos y trasgrediendo la norma, marcha a Florencia, de la que asegura en su autobiografía: "Ciudad que yo conocía mucho antes de conocer".<sup>12</sup> Primeramente tomó contacto con la obra de Miguel Ángel en la tumba de Lorenzo de Médici. En Florencia se vinculó con artistas plásticos argentinos e italianos, músicos y poetas. Con el objetivo de estudiar y copiar las obras de los consagrados organizó un itinerario por museos, galerías y por la Academia, lugar donde exclamó: "¡Qué deliciosa espiritualidad, caí en éxtasis!".<sup>13</sup> Con sus colegas visitó otros espacios recientemente inaugurados como el perteneciente a la revista *Lacerba*, publicación que acogió a los artistas futuristas.

Cuestionándose el rol como futuro pintor, y deslumbrado por otras disciplinas y técnicas acudió a una *bottega* (taller de mosaicos) dirigida por artesanos que aprendieron el oficio transmitido por sus padres. Deseoso de saberes emprendió un viaje de estudio de mosaicos a las ciudades de Ravenna y Venecia junto con Curatella Manes y Lamanna. Fascinado por la técnica, puso en práctica sus conocimientos:

A fuerza de diseñar arabescos sobre el papel descubrí que las superficies planas del mosaico tradicional podían muy bien ser movidas, si yo aplicaba en forma diferente los conocimientos técnicos adquiridos y recurría a otros materiales de diversas calidades, formas y espesores (...) yo veía "mi" mosaico, único en el género, aplicado a la pared encuadrado en su arquitectura, recibiendo la luz en las partes racionalmente sinuosas de su superficie ondulada y en los arabescos promovidos por el dibujo.<sup>14</sup>

Así nació *Primavera*, el primer mosaico, al que siguieron varios más como *Meditazione*, perteneciente a

<sup>11</sup> Emilio Pettoruti, *Un pintor ante al espejo*, 1968, p. 14.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 63.

la colección del Museo Municipal de Bellas Artes de La Plata, obra que presenta analogías en la construcción compositiva, exalta el volumen de los marrones con teselas cóncavas y sutiles acentos rojos en el cuadrante superior derecho. El artista realizaba primero los bocetos en cartón, los pintaba con témpera y luego los traspasaba al soporte de cemento para aplicar las teselas. Los mosaicos denotan gran simplicidad compositiva; el autor viajó especialmente a la Isla de Murano para adquirir y seleccionar los esmaltes.

*Primavera*, ejecutada en 1914 (1,20 m x 1,08 m), se caracteriza por representar un paisaje tomado en las colinas de Fiesole y Settignano, lugares en los que sol a pintar al aire libre. En primer término se encuentra una mujer sentada en actitud contemplativa que simboliza la primavera y que ocupa gran parte del campo plástico, desde el cuadrante superior al inferior. Sin alardes decorativos, la primavera lleva un vestido de color azul cobalto. La particularidad está dada en las teselas extraídas de un jarr n: se trata de fragmentos de formas irregulares con cierto volumen y diversos tamaños.<sup>15</sup> En el rostro, pies y manos, remarcados con una fina línea negra, domina el color ocre. La divinidad ubicada frontalmente se encuentra sobre la hierba y denota cierto hieratismo. El plano verde desaturado al matiz se yuxtaponen a la silueta de los cinco cipreses, que acentúan la paleta fría de verdes esmeraldas salpicados con mosaicos azules. Un gran plano blanco, a modo de fondo, contrasta con los colores fríos de la figura simbólica del primer término. Se observan ritmos sutiles combinados con las teselas de formas irregulares y un pequeño agrupamiento en el cuadrante inferior derecho de color rojo. Los cipreses se elevan hacia el cuadrante superior derecho. Moderadas ondulaciones verdes se yuxtaponen a un amplio cielo plano de valores muy altos, con lo que amplifica la composición. La obra presenta un marco de encierro realizado con teselas de diferentes tamaños en acromáticos, verdes y azules desaturados al tinte. En 1914 Emilio Pettoruti envió el mosaico a Buenos Aires, y fue expuesto en el Salón Nacional de Bellas Artes en la sección Artes Decorativas.

Después de su estada en Florencia viajó a París

y en 1924 retorn  a La Plata. Recibió una invitación para exponer su producción europea en la galería Witcomb; entre los trabajos seleccionados mostró mosaicos similares a *Primavera*. Su obra remite a un nuevo lenguaje est tico, insertándose en el circuito artístico de Buenos Aires. Ese mismo año dona el mosaico a la Universidad Nacional de La Plata. La obra patrimonial lleva una placa en su homenaje con motivo de cumplirse el centenario de su nacimiento: 1892-1992.

Pettoruti fue docente de la Escuela Superior de Bellas Artes durante un breve período. Además, fue Director del Museo Provincial de Bellas Artes durante diecisiete años, organismo que actualmente lleva su nombre. Al respecto, Patricia Sánchez Pórfido afirma:

Adquirir, exponer y conservar las obras de arte eran de acuerdo al discurso de Emilio Pettoruti, las funciones que regían a los grandes museos europeos. Mientras que en América, era necesario además, enfatizar la función pedagógica que nuestras jóvenes instituciones debían cumplir frente a la sociedad; despertando el interés e induciendo a la formación de un público.

A partir de esta visión, Pettoruti proyectó un Museo de Bellas Artes dinámico, sobre la base de tres ejes de acción estrechamente vinculados: la transferencia educativa, el incremento de la colección patrimonial y el desarrollo de una política descentralizada, que permitiera ampliar el campo de acción del Museo a todo el territorio provincial.<sup>16</sup>

La producción de los tres primeros artistas estudiados se relaciona en la temática, dado que utilizaron como motivo lo telúrico, vertiente indigenista que tiene su origen en las primeras décadas del siglo XX. Paralelamente, artistas contemporáneos fueron seducidos por el paisaje de las sierras cordobesas, y otros, por el consabido viaje de estudio a Europa, como Emilio Pettoruti.

Los murales emplazados en el patio del Rectorado son el resultado de un proyecto ideado por el Dr. Ricardo Levene –presidente de la Universidad Nacional de La Plata– en homenaje a su fundador, Joaquín Víctor González.<sup>17</sup> En 1933 convocó a los artistas Ricardo

<sup>15</sup> El jarr n azul intenso se exhibía en un bazar; era exacto el color que buscó durante meses. Al comprarlo, pidió que lo rompieran en el mismo negocio. Perplejos los dueños por la actitud del comprador llevaron el hecho a la prensa. Florencia, Italia, 1914.

<sup>16</sup> Patricia Sánchez Pórfido, María Ema de Antueno y Elizabeth Mac Donnell, "La gestión de Emilio Pettoruti", 2008, pp. 26-27.

<sup>17</sup> Joaquín Víctor González (1863 - 1923), reformador de la educación, jurista, escritor y estadista argentino. Gobernador de la provincia de La Rioja y autor de la Constitución de esa Provincia. Adquirió una finca en Chilecito, que denominó "Samay Huasi" (Casa de descanso), actualmente propiedad de la UNLP.

Sánchez, Raúl Bongiorno y Manuel Suero para realizar dos misiones en Samay Huasi, Chilecito, propiedad de Joaquín V. González. La primera, con motivo de recordar el décimo aniversario de su fallecimiento y colocarán una placa en el cementerio del pueblo mencionado. Y la segunda, destinada al estudio del paisaje regional. En 1934 solicita a los artistas:

(...) proyectar mosaicos, con motivos desarrollados en sus últimas obras artísticas a fin de ser colocados en los muros del patio de la Universidad que, a la vez que realzarán su aspecto, servirán para asociar, en forma permanente, el recuerdo del fundador de la Universidad con la intensa labor cultural que ella realiza.<sup>18</sup>

Los mosaicos de las logias de la Universidad se encuentran en perfecto estado de conservación, ocupan un lugar de privilegio y conmemoran el entorno del creador. La producción abordada constituye una magnífica serie patrimonial.

#### **Oscar Levaggi**

En la plástica nacional la presencia de este artista<sup>19</sup> se hace evidente a partir de su primera exposición en 1952. Desde entonces, su incesante producción transita por diferentes búsquedas, comenzando por obras de carácter naturalista; luego focaliza su mirada hacia el cubismo y finalmente, a partir de la década del 60, se sumerge en un expresionismo de raíz latinoamericana.<sup>20</sup>

Fue miembro fundador, junto con los muralistas y ceramistas platenses Enrique Oscar Arrigoni e Ismael Calvo Perotti, y el escultor y ceramista Ramón Peralta, del Grupo Diálogo. La relación comprometida del artista con la realidad y el arte como expresión de lo humano fueron algunas de las propuestas del Manifiesto del grupo creado en noviembre de 1962. Éste funcionó durante casi una década, aunque su labor en común se proyectó más allá de la disolución.

Artista autodidacta multifacético, Oscar Levaggi incursionó en el grabado, la pintura, el vitraux, el arte gráfico y el mural. Consideraba esta última manifestación como una forma de generar un compromiso con el público. En 1964 realizó un mural en la Escuela “Florentino Ameghino”, en calle 12 entre 67 y 68. Emplazado en el hall de ingreso del establecimiento, está compuesto por 64 piezas rectangulares de cerámicos esmaltados. El tema alude a un motivo autóctono –el gaucho, su ámbito y su música– y está resuelto a partir de un planteo estructural compuesto por la articulación de planos policromos, una rica e intensa paleta tonal y figuras de fuerte contenido expresivo realizadas con un sentido de la escala hacia lo monumental.

Al margen de su fecunda trayectoria de más de cincuenta años de labor artística, no descuidó su actividad docente que llevó a cabo en su propio taller, donde formó numerosas generaciones de alumnos hasta sus últimos años. Levaggi tradujo sus ideas con total libertad en composiciones personales. Pintó al hombre, sus sentimientos, sus paisajes y sus raíces americanas. Su pensamiento quedó plasmado en su apreciación sobre el arte:

En nuestro medio la pintura mural debe proponerse robustecer la conciencia nacional y enriquecer en el hombre argentino el conocimiento de su pasado histórico y la confianza en su porvenir... Entendemos que el destino y la función del arte muralista es llevar las mismas artes plásticas a la calle, a los edificios públicos, a las escuelas, meterlo en la vida nacional, educando al pueblo, interpretando al país. Habremos logrado hacer un verdadero aporte dentro del proceso de nacionalización de la cultura y como pretensión auténtica y legítima en nuestra integración latinoamericana. El muralismo debe ser, en la concepción y en la práctica, la suma para la realización de un arte público, popular, como su esencial fundamento.<sup>21</sup>

<sup>18</sup> *Boletín de la Universidad Nacional de la Plata*, Tomo XVIII, N° 5, Archivo Universidad Nacional de la Plata, 1934, p. 228.

<sup>19</sup> Nacido en la ciudad de La Plata, provincia de Buenos Aires, el 14 de diciembre de 1930 y fallecido en la misma ciudad el 22 de enero de 2001 como consecuencia de un problema de salud que lo aquejó en los últimos años de su vida.

<sup>20</sup> En una entrevista realizada en noviembre de 1974 por Georges Ardí y publicada en la revista *Atelier*, el artista comentó acerca de su pintura: “Debo remontarme al año 1952 y decir que después de 10 años de constante trabajo y estudios de las diferentes técnicas y corrientes estéticas del arte plástico universal, en especial mis estudios sobre el cubismo entre los años 1957 al 60, me vuelco definitivamente, por coincidencia de conceptos y convicciones, al arte ‘expresionista’, comprendiendo que esa también era mi forma, cuando trato de expresar con énfasis la sustancia de las cosas y los seres, con fuerza, sin consideraciones. De pintar las cosas pasé a pintar las ideas, porque entendí que el artista, no obedece ya al paisaje exterior, sino a sus leyes íntimas. Mi profunda solidaridad humana, mi vocación por el diálogo como medio de comprensión entre los seres, mi definición plástica interior y exterior, me llevaron a enrolarme, por aquel entonces, al expresionismo, uno de los más característicos de la historia del arte, de los que ha dado en llamarse un arte socialmente integrado”.

<sup>21</sup> “Oscar E. Levaggi. Hacia un arte humano de raíz americana”. Artículo periodístico del archivo particular del Dr. Ángel Osvaldo Nessi.

## II. Producciones colectivas

La obra *¿Dónde estás, Miguel?* [Figura 2], emplazada en la fachada del edificio de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social (FPyCS) de la UNLP, en Avenida 44 entre 8 y 9, fue solicitada por la Dirección de Derechos Humanos de dicha casa de estudios a la artista Cristina Terzaghi<sup>22</sup> e inaugurada el 17 de agosto de 2005, en el marco de la jornada en conmemoración de los 12 años de la desaparición del estudiante de 23 años de edad, Miguel Bru. Colaboraron en esta oportunidad con Terzaghi, Claudia Piquet y Fernando Arrizurieta, entre otros.



FIGURA 2. Cristina Terzaghi: *¿Dónde estás, Miguel?*, 2005.

La planta alta del edificio, conformada por ventanas simétricamente dispuestas y dos ventanas ciegas, contiene los murales en pendant. Las obras de iguales dimensiones –1,90 m x 2,90 m– están realizadas con la técnica de esgrafiado. El mural derecho alude al género retrato. La artista representó al homenajeado Miguel Bru, figura reconocida en La Plata a raíz de su secuestro, extorsión y desaparición en 1993.<sup>23</sup> El rostro de Miguel, ubicado en dirección oblicua, provoca gran dinamismo y rebasa el marco de encierro de forma rec-

tangular vertical. El mural de la izquierda representa la manifestación, la necesidad de expresar el descontento, la desolación, la impotencia y la lucha ineludable. Como figura principal del hecho se halla la imagen de la madre de Miguel, Rosa Schonfeld, primordial artífice de la lucha en busca de los responsables del hecho. Al respecto, Terzaghi señaló: “Sin la madre de Miguel no hubiera podido trabajar”. Por la encomiable labor de Rosa, quien actualmente sostiene la Asociación Miguel Bru, el pendant no sólo es un homenaje a su hijo, sino también a ella.

Partimos de la hipótesis de que el lenguaje del mural adquiere características propias: período de gestación, estructura intrínseca compositiva, monumentalidad, poliangularidad y diálogo con el entorno. Uno de los factores determinantes de dicho lenguaje es el emplazamiento y el tiempo de recorrido espacial, visual y dinámico. La composición poliangular se resigna en función de dos factores: la figura de Miguel y la representación de su búsqueda luego de su desaparición, y la resolución en el espacio permitido por la fachada, con una intervención mínima que no afecte el estilo. Lamentablemente, en varias estaciones del año el diálogo con el entorno se interrumpe por la frondosa arboleda que caracteriza las avenidas de la ciudad, obstaculizando en este caso el recorrido visual de la obra.

El proceso creativo de los murales surgió a partir de la consubstanciación de Cristina Terzaghi con el personaje propuesto por la FPyCS. Se procedió al estudio del emplazamiento y al análisis del color ocre de la fachada del edificio. La autora afirmó: “Lo que hago primeramente es mirar la pared y enseguida tengo plasmada la distribución espacial”. En este sentido, sugiere a sus colaboradores: “Hay que vivir la pared. Hay que estudiar el entorno, los puntos de vista y posibles recorridos visuales”.

El trabajo se realizó en grupo: los integrantes participaron activamente en aquellas áreas de la

<sup>22</sup> La artista constituye una figura emblemática del arte mural en La Plata. Entre sus obras se pueden mencionar: *Educación libre y gratuita* (muro de Avenida 19 y 45), 2000; *Solidaridad, movilización y lucha* (Sede Provincial de ATE, calle 8 entre 55 y 56), 2006; *Homenaje a René Favalaro* (Escuela N° 45 “Manuel Rocha, calle 68 entre 115 y 116), 2001; *El futuro de los chicos* (muro de calle 68 entre 12 y 13), 2001; *Agronomía* (Facultad de Ciencias Agrarias y Forestales, avenida 60 entre 117 y 188), 2004; *Esos jóvenes* (Facultades de Bellas Artes y Trabajo Social - ex distrito militar, calle 10 entre Diag. 78 y 63); *Los colores de los derechos* (Normal N° 3, calle 58 entre 8 y 9), etcétera.

<sup>23</sup> En 1990 el padre de Miguel Bru fue despedido de su trabajo como chofer de una línea de colectivos. Miguel, estudiante de periodismo, para poder vivir de forma independiente optó por ocupar una casa junto con un amigo en un barrio marginado de la ciudad, sometido al control mafioso de la Policía bonaerense que allanó su domicilio en 1993. Miguel decidió formular ante la Fiscalía una denuncia por allanamiento ilegal y abuso de autoridad. Tres meses después fue visto por última vez. Pese a las 26 búsquedas que se realizaron en distintos lugares de la zona, sus restos nunca fueron encontrados.



composición menos comprometidas y Terzaghi se ocupó de la ejecución de rostros, pies y manos, los componentes más expresivos. Circunscripta su producción en un realismo expresivo, una de las instancias a resolver fue la figura de Miguel Bru. “Para la mayoría de la gente ya se había estereotipado una imagen. Por lo tanto debía crear un rostro similar acorde con su técnica”, asegura la artista. De igual manera se buscó la imagen de la madre. El mural izquierdo representa un conjunto de figuras femeninas, composición que da la sensación de multitud. Exalta sentimientos que oscilan entre la esperanza, el reclamo y la expectación; emana un clima tenso, doloroso. La figura del primer término representa a Rosa, que en sus expresivas manos sostiene una pancarta cuyo texto dice: “Desaparecido 17 de agosto de 1993”. En segundo término, a las Abuelas de Plaza de Mayo, ubicadas de perfil y frente, le suceden rostros en distintas posiciones y actitudes creando un ritmo descendente. Detrás de una bandera se lee el lema de la búsqueda *Dónde estás, Miguel*. Las figuras blancas, opacas, dan paso a un fondo contrastado con textura rugosa y color tierra. La figuración inicial cede paso a elementos lingüísticos esenciales eliminando lo accesorio. En el cuadrante superior izquierdo se encuentra otra pancarta: “La peor opinión es el silencio”.

Empleando la técnica del esgrafiado, se revocó en distintas capas coloreadas con ferrites en espesor de un centímetro por cada color. En las prácticas murales de Terzaghi predomina el intenso trabajo lineal; el color, en este caso, se subordina al muro pintado de ocre y por esa razón se eliminó la capa del color azul. La obra es casi monocromática, sutiles ocres y tierra opacos se exaltan por contraste en el blanco alisado del revoque de la capa superior. Los dos murales fueron pensados para el exterior, por lo cual luego de terminado se hidrolavó y se aplicó una base de fijador al agua con el objetivo de protegerlos de los agentes atmosféricos y preservarlos como bien patrimonial para la comunidad. Al respecto, Terzaghi expresa: “Pienso en ser lo más respetuosa

posible, que se degrade lo menos en el tiempo y que permanezca por la gente, por la ciudad y en este caso por el tema”.

La artista platense se convirtió en un referente por su modo singular de entender la práctica de su trabajo, como muralista y docente ha asumido un fuerte compromiso social. Sus composiciones abordan problemáticas sociales y sus imágenes sostienen la lucha, la denuncia y la concientización ante los hechos atroces y desgarradores como el secuestro, desaparición y muerte de Miguel Bru.

*La noche de los Lápicos* [Figura 3] representa un episodio negro de la historia argentina durante los terribles años de la dictadura militar. El 16 de septiembre de 1976 fueron secuestrados en La Plata siete jóvenes estudiantes secundarios que habían participado en las movilizaciones para conseguir el boleto escolar. Sólo uno de ellos, Pablo Díaz, recobró la libertad; el resto permanece “desaparecido”. La noche de sus secuestros es conocida como la Noche de los Lápicos.



FIGURA 3. Grupo TAPIS: *La noche de los Lápicos*, 2002.

Para rememorar este hecho trágico y mantener viva la memoria, la Agrupación Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (HIJOS)<sup>24</sup> y la muralista Cristina Terzaghi consideraron importante el emplazamiento de un mural representativo en el mismo lugar en el que comenzaron los reclamos de los estudiantes por sus derechos al boleto estudiantil.

Realizada en setiembre de 2002 por el grupo Taller de Arte Público e Integración Social (TAPIS)<sup>25</sup> y

<sup>24</sup> Agrupación conformada a partir de 1995 por hijos de desaparecidos, asesinados, exiliados y presos políticos durante la aplicación del terrorismo de Estado en la Argentina.

<sup>25</sup> “A comienzos de 2002 convoqué, junto con el centro de estudiantes, a alumnos de la Facultad a formar un taller de muralismo. Concurrieron alumnos de diferentes orientaciones y comenzamos a trabajar en un taller de muralismo y arte público. Luego de meses de trabajo, de aprendizaje, nos convocaron a realizar varios murales y elegimos realizar el de HIJOS ya que la temática era muy significativa, así de apoco se formó un grupo muy comprometido y trabajador al cual y por consenso general se le puso de nombre TAPIS, taller de arte público e integración social, el que coordina hasta el 2005”. Entrevista realizada a Cristina Terzaghi en junio de 2006.

coordinada por la muralista mencionada la obra se encuentra emplazada en Avenida 7, entre 58 y 59, frente a los espejos de agua de los jardines del Ministerio de Obras Públicas de la provincia de Buenos Aires, y la técnica utilizada en esta oportunidad fue el esgrafiado en cemento.<sup>26</sup> La agrupación HIJOS de La Plata construyó especialmente para esta obra una pared de ladrillos, de 3 metros de alto por 2 de ancho, en los jardines delanteros del Ministerio, y luego participó en la producción del mural bajo la supervisión de Fernando Arrizurieta y la dirección de Terzaghi. Con el material aún fresco se comenzó a tallar en la mañana del 16 de septiembre, y se terminó el mismo día a las 18 h aproximadamente, momento en que finalizaba la marcha conmemorativa de estos atroces hechos.

El proceso previo a la realización del mural consistió en charlas con compañeros de la agrupación Hijos y búsqueda de información documental sobre el tema. Se leyeron muchos libros alusivos y material poético. Un alumno escribió una poesía específicamente para el mural. Lo interesante fue coordinar las discusiones sobre la temática comprendiendo que la lucha de los jóvenes de la noche de los lápices, era una lucha que sobrepasaba el tema del boleto y los alumnos pudieron dimensionar el compromiso de los compañeros militantes de aquella generación. La composición representa la movilización, teniendo en cuenta la importancia que tiene en todos los procesos de luchas por reivindicaciones la unión de los compañeros. El boleto sirvió de soporte de información, y se halla representado desde la mano de un joven hasta los pies de la joven a modo de patineta o alfombra mágica para volar. Una serie de lápices apuntan al espectador, como balas, como señales, como disparos.

En la obra se lee, sobre una de las piernas del estudiante que se encuentra ubicado a la derecha del campo visual, la nómina (incisa) de los estudiantes: Claudia, Víctor, Claudio, Horacio, Daniel, Francisco y María Clara. Un joven sostiene en su mano el boleto de colectivo que en su extremo inferior posee los números alusivos a la fecha de realización del mural: 16 09 02. Al respecto, aseveró la muralista: “Era la primera vez que el grupo hacía un mural y utilizaba la técnica de esgrafiado en cemento. La experiencia fue fantástica. Funcionó muy bien el trabajo grupal durante todo el proceso y se trabajó con solidaridad y mucho entusiasmo”.

### III. Experiencias áulicas

En primera instancia, se planificó y ejecutó un relevamiento de todas estas experiencias plasmadas en la ciudad por diversos grupos pertenecientes a varias instituciones. En esta oportunidad, nos detendremos a analizar los siguientes murales realizados por estudiantes del Taller de Pintura Mural IV del Profesorado en Artes Plásticas, Orientación Pintura, de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP y la obra efectuada por los estudiantes de 3<sup>er</sup> año del Ciclo Superior del Taller de Pintura del Bachillerato de Bellas Artes “Francisco A. De Santo”.

Las prácticas artísticas de los alumnos de la Facultad de Bellas Artes toman corporeidad con el retorno a la democracia, en la asignatura implementada en el Plan de estudio desde 1985. El desarrollo del proyecto de la Cátedra se realiza con alumnos que cursan el antepenúltimo año del Profesorado. El proceso cognitivo de la enseñanza-aprendizaje permite observar el modo de producción estética grupal como proceso de habilidades en el campo de la percepción, conceptualización y

<sup>26</sup> “Pensar en proyectos donde se plantee el objetivo de conseguir que la memoria se mantenga inalterable es pensar que un mural debe ser concebido para ser construido con técnicas que lo hagan duradero. Entonces no hay dudas, debemos pensar en el cemento y en una técnica apropiada. Quizás esta afirmación nos lleva entonces a una pregunta, ¿por qué el esgrafiado en cemento? Muy simple. El cemento, mezclado con arena, agua, cal y ferrites o pigmentos de color, da como resultado un original soporte que permite desarrollar una técnica utilizada en América Precolombina con otras características pero con un acabado parecido a un grabado, duro como la piedra y dúctil para trabajar mientras comienza a endurecer. La cal le proporciona a la mezcla la plasticidad necesaria para poder trabajar el boceto como una escultura, con relieve. El cemento le proporciona la adherencia necesaria para que tenga cuerpo y la resistencia a la intemperie que lo hace especial para trabajos en exterior. La cohesión que el cemento proporciona a la mezcla hace que se pueda trabajar con herramientas de corte como gubias, espátulas e incluso trinchetas, en el dibujo de rostros y figuras. La superposición de capas de cemento con color permite obtener un resultado totalmente distinto al pintado sobre una superficie plana ya que se pueden apreciar diferencias de espesores, volumen y una dureza a los agentes externos que no posee la pintura. A diferencia de la pintura, que requiere un mantenimiento costoso debido al alto deterioro que sufre al exterior, el esgrafiado en cemento solo necesita un hidrolavado final y la aplicación de una capa protectora de sellador incoloro al agua. Este tratamiento podrá repetirse de acuerdo a las necesidades de la superficie y al clima. Un lavado suave y otra capa de sellador lo mantienen por años sin necesidad de realizar otro tipo de tratamiento. Esta tipología permite la inclusión de otros materiales, algunos naturales como las piedras de formas redondeadas y colores variados como el canto rodado, y otros artificiales pero igualmente duraderos como la cerámica cocida, mosaico veneciano o venecita, metales, vidrios, espejos e incluso la piedra parida de cantera”. Testimonio de Fernando Arrizurieta, colaborador y asistente técnico de Cristina Terzaghi. La Plata, mayo de 2005.

técnicas y también los saberes y conocimientos adquiridos en Dibujo, Composición, Lenguaje Visual, Pintura de Caballete, Historia del Arte y Arte Contemporáneo. De este modo los docentes a cargo de la cátedra y los alumnos se vuelven partícipes del discurso visual.

El desarrollo de nuestro estudio está sujeto a la catalogación de prácticas áulicas y al modo de abordar la obra por los estudiantes, tomando como ejemplo un mural ejecutado en la Facultad de Ingeniería de la UNLP en 2004 [Figura 4]. Dicha lectura se realizó por medio de “planillas” que consideraron los datos que se especifican a continuación.



FIGURA 4. Alumnos del Taller de Pintura Mural IV: sin título, 2004.

**Título:** no posee.<sup>27</sup> Es una de las peculiaridades del grupo en estudio. Los alumnos no llegaron “por falta de tiempo a discutir la elección del título, y si se discutió no quedó registrado, dado que el mural se ejecutó durante la semana del estudiante”.<sup>28</sup> El proceso de la obra, desde la idea a la ejecución, es de un año lectivo (en esta oportunidad se acortó el tiempo por motivos ajenos a la Cátedra).

**Ubicación o sitio:** calle 47 y 115. Biblioteca de la Facultad de Ingeniería, UNLP.

**Tema:** “La ingeniería como sistema”.

**Fecha de ejecución:** septiembre de 2004.

**Características del material utilizado:** sobre el muro alisado y blanqueado a la cal y ladrillo se procedió a la aplicación de esmalte sintético.

**Dimensiones:** emplazado sobre dos paños murales (53 m de ancho por 5 m de alto).

**Superficie total:** 210 m<sup>2</sup>.

**Autores:** diecisiete alumnos, dirigidos por los profesores Hugo Arámburu y Francisco Ungaro.

**Firma:** se lee en el muro, a la izquierda junto a la puerta de la Biblioteca.

El desarrollo de esta experiencia áulica se relaciona con el “tiempo”: abarca un ciclo lectivo; se vincula con el proceso creativo, con la “división del tiempo único”.<sup>29</sup> La asignatura funciona como aula-taller “destacando la actividad como genuina herramienta conceptual (...) motivará y orientará la experiencia técnica y la experimentación de posibilidades expresivas”.<sup>30</sup> Partimos de la hipótesis de que el lenguaje muralístico adquiere características propias: tiempo de gestación –por su estructura intrínseca compositiva–, monumentalidad y diálogo con el entorno. Uno de los factores determinantes de dicho lenguaje es el emplazamiento y el tiempo de recorrido espacial, visual y dinámico.

El edificio en estudio se encuentra emplazado en la zona universitaria de la ciudad. La planta es un rectángulo puro quebrado, interrumpido por otro rectángulo de servicios que alberga las funciones públicas. El inicio de la ideación de la obra mural se sostiene en numerosos recursos motivadores: circulación; diferentes visuales; lectura de la misma y de textos literarios y científicos; testimonios de artistas, investigaciones sobre propuestas estéticas, que con el cúmulo de saberes de los alumnos, facilitan las condiciones para la respuesta creativa.

Durante la jornada áulica se establece un tiempo destinado a la reflexión y otro, a la “ejercitación constante” e individual. Un tiempo de selección de la producción presentada por los alumnos.

El grupo coadyuva a la trama discursiva, adquiriendo suma importancia la elección de bocetos por parte de los autores. Asimismo es necesario un tiempo de discusión destinado a la técnica y a la temática: en la convergencia de valores éticos y estéticos, los alumnos realizan sus producciones transitando por un tiempo de deseo expresivo, observación, elaboración de bocetos, dibujos a lápiz e incorporación de color”.<sup>31</sup>

<sup>27</sup> El título es sumamente importante porque facilita el registro, identifica y, en cierta forma, sintetiza la propuesta estética.

<sup>28</sup> Entrevista a la alumna Elisa Penas Quevedo realizada el 3 de agosto de 2005.

<sup>29</sup> Entrevista al profesor Hugo Arámburu realizada el 20 de agosto de 2005.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> María Wagner, *Imagen y movimiento en ideas para nueva educación*, 2004, p. 145.

En cuanto a la temática, la imagen construida está en relación con los pedidos que llegan de diferentes instituciones a la Facultad de Bellas Artes. En este caso, las autoridades de la Facultad de Ingeniería sugirieron los temas: "La ingeniería en la ciudad", "La ingeniería a través del tiempo", "Temas fisicomatemáticos", "Personajes relacionados con los descubrimientos de la ciencia" y "Personajes relacionados con la función de la biblioteca".<sup>32</sup> Una vez dadas las consignas por los profesores a cargo, a partir de la carrera de Ingeniería, con las diversas Orientaciones –Naval, Civil, Aeronáutica, Electromecánica, Construcciones, Industrial o Hidroeléctrica– los estudiantes realizan enriquecedores aportes, acopian información teórica, analizan técnicas y soportes, seleccionan el tema e investigan discursos provenientes de variados campos del conocimiento. Los autores aprenden a decodificar los discursos científicos y artísticos arribando a formas que transitan de la figuración a la no figuración.

El asunto de la obra alude a formas que representan a la ingeniería jerarquizando el espacio intervenido y narran aspectos relacionados con los circuitos eléctricos, las fórmulas matemáticas, las ecuaciones, los cálculos, los sistemas y las cañerías, inmersos en planos irregulares que actúan a veces como fondo y en otras interactúan a modo de primer término. Como forma omnipresente el grupo eligió un sistema integrado a plaquetas eléctricas y plaquetas de chips, sobredimensionadas que se reiteran en el campo plástico, aunando todas las variaciones de la ingeniería.

El muro presenta un marco de encierro apaisado. Los estudiantes lograron un equilibrio de formas y colores teniendo en cuenta las aberturas y el zócalo que obstaculizan el desarrollo del trabajo y la visual. Las representaciones figurativas y semifigurativas se integran a los ritmos compositivos abstractos, sensibles y geométricos. Formas triangulares y piramidales se mezclan entre los polinomios. Bandas y planos rebasan el marco de encierro integrando el zócalo y el alero del muro. Por unanimidad se eligió la paleta tonal de colores fríos y cálidos.

Programado el tiempo áulico, los alumnos se dividieron en grupos de trabajo, consensuaron la iconografía abordada, evaluaron las imágenes producidas y la presentación oral del proyecto. Por último, a partir de los trabajos efectuados el docente elaboró un

mapa conceptual, técnico y expresivo; de esta manera seleccionó los bocetos que presentaron ciertas "coincidencias" morfológicas. Una vez finalizado el proceso de evaluación y selección, el trabajo grupal logrado se llevó a la dimensión real de la pared –escala 1/100– para lo cual se utilizó tiza e hilo elástico. Los autores efectúan la experiencia áulica, no como simple adorno público y mero cumplimiento formal en la aprobación de la materia, sino que logran el desarrollo de competencias estéticas y comunicativas. El destino de la obra como valor social abre un espacio de aprendizaje comprometido con lo comunicacional; es de sumo interés tener en cuenta el impacto del observador casual y, sobre todo el "permanente", dado que el mural se halla emplazado en la zona universitaria.

En el caso de las experiencias realizadas por los estudiantes de 3<sup>er</sup> año del Ciclo Superior del Taller de Pintura del Departamento de Discursos Visuales del Bachillerato de Bellas Artes "Francisco A. De Santo",<sup>33</sup> se analizarán los murales emplazados en el Centro Cultural "Leopoldo Marechal".

Para las profesoras Susana Ramírez y Alejandra Bedouret la enseñanza-aprendizaje del curso en estudio arroja resultados altamente significativos. Las clases se imparten grupalmente, reforzando los valores actitudinales sostenidos por los contenidos conceptuales y procedimentales. En la asignatura no se afianza el carácter individual tradicionalmente presente en la realización de las obras pictóricas, sino que en este curso "se desplaza el eje de trabajo hacia concreciones de carácter grupal", tal como afirman las docentes a cargo, carácter que se halla facilitado por las mismas exigencias de la disciplina.<sup>34</sup> Se observa la implementación de una "ejercitación constante", con el objetivo de promover y desarrollar el lenguaje visual y gráfico en función de la expresión muralística, junto con la investigación de intereses y necesidades de los actores sociales beneficiarios de la obra. Estas dos dimensiones del proceso se conjugan. Al respecto, las docentes a cargo expresan:

En la ideación y la realización (...) al materializar el diálogo, el alumno-creador comprueba que los esfuerzos realizados en pos de un proyecto se corporiza en una acción comunicacional concreta. Así, el proyecto consta

<sup>32</sup> Carta del Decano de la Facultad de Ingeniería, 14 de abril de 2004.

<sup>33</sup> Francisco de Santo (1901-1972) muralista, grabador y docente. Fundador del Bachillerato de Bellas Artes de la UNLP.

<sup>34</sup> Entrevista realizada a las profesoras Susana Ramírez y Alejandra Bedouret en 2005.

de dos ejes, la producción como la dimensión en la que el discurso pictórico se articula y la instalación como la dimensión en la que el discurso se socializa.<sup>35</sup>

Si tomamos el primer eje resulta complejo pensar en una metodología colectiva dado que el alumno debe observar, investigar, seleccionar y, fundamentalmente, expresar su potencial interior. Es en este punto donde se configuran los rasgos relevantes de la innovación pedagógica de las profesoras Susana Ramírez y Alejandra Bedouret, quienes resaltan especialmente “la sucesión ordenada de acciones individuales y grupales, que forman parte de la metodología propuesta como aporte a la formación integral de los alumnos”.

El desarrollo de la experiencia áulica abarca un ciclo lectivo anual. El inicio de ideación se apoya en diversos recursos motivadores: vivencia del espacio a intervenir, lectura del mismo, circulación, diferentes visuales, lectura de textos visuales y literarios, bocetos, testimonios de artistas, investigaciones sobre diferentes propuestas estéticas que, con el cúmulo de saberes del alumno, facilitan las condiciones para la respuesta creativa. La “ejercitación espontánea y lúdica” coadyuva a la trama discursiva y la selección de materiales y soportes adquiere suma importancia. En la convergencia de valores estéticos y también éticos, los estudiantes realizan sus producciones estéticas, pasando por varias instancias: observación, ideas, bocetos, elaboración de dibujos, selección, búsqueda estilística consensuada y definición del objetivo creativo.

De este modo la obra se va desarrollando en múltiples miradas y lecturas:

Al comienzo de la materia, desarrollamos las características que definen a la pintura mural y sus principales exponentes, haciendo constante hincapié en la integración que esta actividad tiene con el espacio arquitectónico en el que se inscribe. El trabajo mural es concebido como una materialización del aprendizaje, allí encuentran que todo lo que aprendieron es visto y valorizado por otros. Por eso decimos que se trata de un proceso de comunicación completo, porque además de ser un trabajo en el que hay que superar numerosos obstáculos cumple una función social... sentimos que lo más importante es el proceso por el cual el grupo se manifiesta.<sup>36</sup>

En el Centro Cultural “Leopoldo Marechal” se hallan emplazados dos murales: uno en el exterior y otro, en el interior. Presentan características constructivas que aluden a un edificio barrial. En los dos trabajos los autores simbolizan el esfuerzo comunitario para el ascenso cultural compartido, dando cuenta de los conceptos de solidaridad y ascensión, que sintetizó la propuesta grupal. Es loable destacar la relación establecida entre el espacio público, la función del edificio destinada a revalorizar diversas manifestaciones culturales y el sentido otorgado a la imagen representada que nos remite al rol sociocultural y de cooperación con la comunidad barrial.

El trabajo grupal fue primeramente aprobado por los docentes a cargo del curso, luego por las autoridades del colegio y, por último, por el comitente que vio concretada la idea de revelar a través de la imagen la esencia primordial de la Institución, que es la integración solidaria con la comunidad barrial.

Otra de las experiencias áulicas relevadas corresponde al mural que se encuentra ubicado en la calle 16 entre la diagonal 74 y calle 56, pintado sobre el muro que bordea el patio de la EGB N° 8. El tema de *La Evolución* [Figura 5] se refiere a la paulatina modificación de los seres vivos como consecuencia de mutaciones, necesidad de adaptación a los cambios ambientales, distintos hábitats y ecosistemas naturales, con relación a la acción del hombre como agente modificador del paisaje.



FIGURA 5. Alumnos del Taller de Pintura Mural IV: *La evolución*, 2003.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> Entrevista a las profesoras Susana Ramírez y Alejandra Bedouret en 2005.

La obra traduce en imágenes el acceso de los jóvenes escolares al conocimiento. Dos niños parecen salir de la pared para recorrer un trayecto entre dinosaurios, pirámides y otras representaciones de temas vinculados con el mundo de las ciencias y ser recibidos, finalmente, por una suerte de murga con banderas desplegadas. Fue pintada por veinte artistas, durante veinte días, en las caras exteriores del extenso paredón que separa las calles 16 y 56 del patio del establecimiento educativo.

El recorrido visual marcado por un sentido diacrónico, que responde a un orden natural pautado por la lógica evolutiva, nos revela imágenes como piezas significativas de un relato mayor, la evolución, la historia y el registro de las grandes civilizaciones, hasta llegar a nuestra era con la tecnología.

El proceso de gestación se realizó en la cátedra de Pintura Mural IV de la Facultad de Bellas Artes y el proyecto fue abordado en varias etapas. Primero se trabajó en forma individual y grupal, hasta la elección del boceto y la selección temática. En la siguiente etapa todos los alumnos se abocaron al tema seleccionado, se cuadruló la composición a escala y se la dimensionó sobre el muro, previamente tratado con fijador para borrar imperfecciones.

El mural data de noviembre de 2003 y su formato es rectangular apaisado. Las dimensiones: 60 m de largo por 3 m de alto y una superficie total de 180 m<sup>2</sup>. El material utilizado es esmalte sintético; la paleta es cálida, de colores brillantes, en su mayoría primarios y complementarios, con desaturaciones al tinte y al matiz. Aparecen algunas secuencias enmarcadas con líneas negras que permiten la alternancia del tiempo, distintos momentos y climas. La línea permite rescatar y recorrer figuras de animales prehistóricos y fantásticos, estableciendo un ritmo en el espacio y dando lugar a los símbolos más significativos de las distintas eras y civilizaciones.

La muralista Maisa Mora Ribeiro,<sup>37</sup> docente de la cátedra Pintura Mural IV y coordinadora junto a Martín La Spina del proyecto, señaló que la obra fue solicitada a la Facultad de Bellas Artes por la Escuela N° 8, a través de la cooperadora. La cátedra Mural seleccionó los distintos pedidos para su realización. Una vez analizadas las características del muro, se elaboró

un presupuesto (pintura, fijador, pinceles, etc.) del que se hizo cargo la cooperadora del colegio. La ochava de 16 y 56 se derrumbó; allí constaban los datos de los ejecutores, equipos y colaboradores, además del título y fecha de realización. Con el tiempo, la pared fue restablecida y los alumnos del colegio pintaron imágenes para completar el mural. El estado de conservación es bueno, a pesar de sufrir los embates del tiempo y también de los graffiti, que lo rayaron con inscripciones y mensajes. Se mantienen las formas y los colores brillantes.

Es oportuno resaltar la poca importancia que reciben los murales en los espacios públicos de la ciudad desde el punto de vista de la preservación patrimonial. Tomó notoriedad el hecho divulgado en los medios con respecto a la campaña eleccionaria del 2007. Con la premisa "Ciudad Limpia", el 12 de junio el mensaje artístico desapareció,<sup>38</sup> el mural fue cubierto de pintura blanca, como tantos otros. Esto causó gran indignación en el barrio dado que la obra fue subvencionada con aportes de la cooperadora del colegio, donaciones de comercios del barrio, es decir con voluntad y esfuerzo, a la vez que materializó lazos de identidad y pertenencia. Debido a la reacción de la comunidad, la institución, los docentes, los alumnos y los vecinos de la ciudad, el mural fue reconstruido; el municipio se hizo cargo de los recursos económicos y humanos necesarios para dejar a la vista nuevamente la obra realizada por estudiantes de la Facultad de Bellas Artes.<sup>39</sup>

## Conclusión

A modo de cierre, y como corolario del análisis efectuado sobre la producción mural, puede afirmarse que las obras individuales dominaron la escena platense hasta comienzos de la década del 70. Importantes edificios públicos (hospitales, ministerios, Universidad, facultades y colegios) alojan en su interior obras ejecutadas con diferentes procedimientos, concepciones heterogéneas, variedades temáticas y propuestas estéticas.

Con el retorno de la democracia, en 1983, las producciones colectivas cobran corporeidad. Las obras encuadradas como "experiencias grupales" fueron dirigidas por destacados muralistas platenses rela-

<sup>37</sup> Entrevista cualitativa realizada a la muralista Maisa Mora Riveiro en octubre del 2004.

<sup>38</sup> Nota del Diario *El Día* de La Plata, 27 de junio de 2007.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

cionados con diferentes colectivos, en algunos casos convocados institucionalmente y en otros por iniciativa propia.

Las experiencias tipificadas como áulicas constituyen el fruto de una intensa labor desarrollada durante décadas por artistas docentes junto con alumnos que transitan diferentes niveles educativos (secundario, grado y posgrado) de las instituciones dependientes de la Universidad Nacional de La Plata. Epistemológicamente, entendemos a las experiencias áulicas como manifestaciones culturales donde los artistas y alumnos exteriorizan su interés creativo.

El tiempo de recepción de la obra está ligado a la filosofía de conservación. La toma de conciencia sobre la necesidad de la misma daría lugar al reconocimiento de su valor artístico y social. En razón de que algunos murales se hallan en estado de deterioro o han sido destruidos, sería conveniente que las instituciones que han aprobado los proyectos para sus espacios cuiden que dichos valores se instauren y se respeten para el logro de la conservación. No es trabajo de los muralistas abocados a su oficio, sino de las autoridades y de los educadores. De este modo el proceso estético se afianza y cubre sus expectativas. ■

## Bibliografía

AA.VV.: *Los murales de La Plata: identidad cultural. Prácticas innovadoras en Educación Artística*, Universidad Nacional de Tucumán, INEA, 2005.

AA.VV.: *Releer a Siqueiros. Ensayos en su centenario*, México, Editorial CONACULTA, 2000.

CARUNCHO, Alicia: "Arte Musivo y Sociedad - Décadas del 40 y 50", en IV Jornadas de Investigación en Arte y Arquitectura en Argentina, 7, 8 y 9 de septiembre de 2006.

DI MARÍA Graciela; González S. y Sánchez Pórfido, E.: "Figura emblemática del arte mural platense: Cristina Terzaghi" (CD), Jornadas de investigación en Arte y Arquitectura en Argentina, Instituto de Estudios de Habitat (IDEHAB), Facultad de Bellas Artes y Facultad de Arquitectura y Urbanismo, UNLP, La Plata, 2006.

E.B.: "Oscar E. Levaggi. Hacia un arte humano de raíz americana". Artículo periodístico. Sin datos referenciales. Documentación extraída del archivo particular del Dr. Ángel Osvaldo Nessi.

FERNÁNDES LEYS, Alberto: *El tema del trabajo en la pintura de De Santo*, La Plata, Mensaje, 1957.

GOODWIN, Elaine: *Mosaicos decorativos*, Barcelona, Blume, 1994.

HIJAR, Alberto; Esquivel, Miguel y otros: *Arte y utopía en América Latina*, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas (CENIDIAP), Conaculta INBA, México, 2000.

"La Dirección General de Escuelas estimula la labor de los artistas", en *Revista de Educación*, N° 3, año LXXXIX, La Plata, enero | febrero de 1958.

NESSI, Osvaldo: *Diccionario temático de las Artes en La Plata*, La Plata, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, UNLP, 1982.

"Oscar Levaggi: Exaltación del mural", en *Revista Correo de arte*, Año II, N° 5, mayo 1978.

PADÍN, Clemente: "El arte en las calles" (1° parte), en *Escáner Cultural*, Revista Virtual, Año 2, N° 23, 12 de noviembre al 12 de diciembre de 2000, Santiago de Chile [En línea], <http://escaner.cl/escaner23/acorreo.html> (23 de diciembre de 2009)

PEÑA, José María: "Los murales", en *Argentina en el Arte*, Vol. 1, N° 7, Buenos Aires, Viscontea, 1967.

PETTORUTI, Emilio: *Un pintor ante al espejo*, Buenos Aires, Solar-Hachette, 1968.

RAMÍREZ, S. y Bedouret, A.: Taller de Pintura, una experiencia grupal, INEA Prácticas Innovadoras en Educación Artística, Universidad Nacional de Tucumán, 2005.

