

■ Figura emblemática del arte mural platense: Cristina Terzaghi

Lic. Graciela Di Maria, Lic. Silvia González y Lic. Elisabet Sánchez Pórfido

Facultad de Bellas Artes (UNLP)

En el ámbito de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, se desarrollan trabajos de investigación enmarcados dentro del Programa de Incentivos, que indagan sobre diferentes expresiones artísticas – vitrales, esculturas y otras manifestaciones - producidas en los espacios públicos de La Plata.

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, se observa la inexistencia de un estudio relacionado tanto con el registro y particularidades de estas producciones, como con su valoración estética. Nuestro estudio de investigación titulado: Los murales de La Plata, identidad cultural en los espacios públicos, tiene por finalidad suplir las carencias comentadas.

En la primera etapa de la investigación realizamos sectorización del casco urbano de la ciudad de La Plata a fin de preinventariar las producciones murales ubicadas en diferentes sitios de la ciudad, tarea que aún continúa en proceso. Paralelamente nos propusimos, en base a las obras ya inventariadas, realizar una serie de entrevistas a los artistas productores. La modalidad de dichas entrevistas fue concebida mediante el método cualitativo, es decir, en base a un proceso *activo, sistemático y de indagación dirigida*.¹

El presente trabajo, resultado de la entrevista recientemente efectuada², centra su objetivo

en los aspectos inherentes a la producción y relación con el entorno sociocultural de la muralista platense Cristina Terzaghi. (Figura 1)

Los ejes seleccionados como estrategia de la presente entrevista fueron pensados como rectores estructurales del universo de entrevistas a realizar a fin de contribuir a la construcción del marco teórico de nuestro estudio de investigación.

Ejes de Indagación / Preguntas

1: CONCEPTUALIZACIONES

- *Mural. Desde su experiencia personal, ¿cómo definiría qué es un mural? - No-mural. Por el contrario, ¿qué considera que no es una obra mural?*

Tengo mucho para decir. Tengo varios tipos de definiciones. Se puede definir desde diferentes lados. Se define por lo que no es. El mural no es una pintura grande. El mural no tiene que ver con el tamaño sino con lo mo-



Figura 1



Figura 2



Figura 3

numental. Lo puedo definir en relación a una definición que hizo Roland Barthes para quien el soporte del graffiti era la trasgresión. El soporte que define el mural es el espacio físico y el entorno social. También muchas veces decimos que la pintura es una hoja de un libro y el mural es un libro entero por que el mural tiene que tener un guión, tanto en lo compositivo como en el relato. Es monumental, tiene un relato, tiene que ver con el entorno, imagen y contexto, entorno social y físico y tiene que tener poliangularidad. (Figura 2)

Y la poliangularidad tiene que ver con la definición de Siqueiros del mural como película quieta. Entonces vamos sumando: guión, relato, poliangularidad, película quieta.

- Espacio público. ¿Qué relación cree que se establece entre un mural y el entorno físico en el que se emplaza?

Es importante tener en cuenta el muro, si es un edificio nuevo o viejo, si está cerca o lejos, si la calle va o viene, si es peatonal, si es una autopista. Todo eso. Si crecen árboles, si pierden las hojas, si tienen flores de que color son, si hay luz natural o si hay luz artificial, todo. Pero después hay que ver dónde está. Está cerca de una escuela, está en los suburbios, está dentro o al lado de una universidad, está en un hospital público, la función social del entorno tiene muchísimo que ver. (Figura 3)

- Función social. ¿Qué rol social debe desempeñar una obra mural? ¿Qué sucede si no lo hace?

Yo creo que el mural tiene que ser la síntesis de un sentir de ese entorno social puesto en imagen. El muralista tiene que poder representar lo que sintetice el deseo de ese grupo social. Si uno puede sintetizar esa idea de ese grupo social, del entorno, conectarse con ese entorno social, puede hacer una síntesis simbólica de lo que la gente desea.

Creo que toda persona tiene derecho a pensar, reflexionar, alegrarse, emocionarse, aprender, con una obra de arte. Toda obra es comunicación. Es un derecho de todo el mundo. Hay algunos que quieren, pueden, ir a ver obras a las galerías, a los museos, y hay quienes jamás lo van a hacer. Me parece que es una de las maneras que un gobierno - aunque no siempre tenemos todo el apoyo - le debe a la gente, a que todos podamos tener esta oportunidad, de poder sensibilizarnos ante una obra de arte.

2: MOTIVACIONES PERSONALES

- *Formación académica. ¿Siguió una carrera académica? ¿En qué especialidad?*

Yo seguí la carrera de pintura mural pero no era sólo pintura mural porque teníamos química, cerámica, vitaux y mosaico. Cursamos tres años de química, trabajábamos con mu-

chísimos elementos para hacer vitraux, con plomo, los esmaltes, fue una carrera muy completa. Se llamaba pintura mural pero se hacían otras técnicas también. Y luego me seguí formando de manera particular cuando cierran la carrera, seguí primero investigando esta necesidad de la cuestión de la función social del mural y luego trabajé mucho en escenografía, que me sirvió bastante hasta volver a trabajar para poder abrir nuevamente la carrera. Trabajé con mucha gente que me enseñó.

- Formación específica. ¿Se formó puntualmente en producción mural? (cursos, jornadas, etc.)

Yo me formé en una carrera que fue fantástica para mí. Pude trabajar no solamente el mural en pintura, sino también el mosaico, el vitraux y la cerámica - no solamente la cerámica como mural sino la cerámica como volumen -. Después estudié dos años escultura. Luego hice cursos de soldadura, aprendí a soldar, evidentemente a mí la cuestión espacial me gusta muchísimo. Creo que lo que no hice en mi vida como aprendizaje sistemático fue grabado. Después pasé por todo. Lo que más estudié es dibujo. Creo que el dibujo es la mayor formación que necesita un muralista. Estudié en México y en Corrientes con el tema del esgrafiado. Estuve al lado de personas con las que aprendí.

- Primer contacto. ¿Qué razones y / o personas despertaron su interés por la actividad mural?

Bueno, a los diecisiete años cuando entré a la Facultad la razón fue social. Tenía un conocimiento mayormente de producción, venía de una escuela secundaria donde no había tenido mucha información, pero si tenía desde ese momento esta necesidad de que existiera un arte público. Y después, cuando comencé la carrera, vi a los máximos, los mexicanos, un arte puramente americano y el referente de la vida muy importante es Carpani. A Campodónico y a Quinquela Martín los he visto mucho. A Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, Picasso con el Guernica. Pero mayormente las pinturas mexicanas, las pinturas de los templos egipcios, todo lo que sea un muro trabajado siempre me llamó la atención. Empecé a tener contacto con algunos referentes recién en la Facultad.

- ¿Quiénes fueron tus principales maestros?

Hay una persona que me inculcó un respeto muy grande al arte, fue Carlos Aragón. Estudié con López Osornio y con Sendagorta. Lo que aprendí con estos últimos yo creo que tiene que ver con el momento social en el que estuvieron, los años 70, 71, 72 que fue toda esta cuestión de trabajo en equipo, de trabajo en grupo, tuve mucho de experiencia. Pero quien me enseñó el respeto al arte fue Carlos Aragón.

- Primera producción. ¿Cuál fue su primera obra? ¿Con quién y cómo la realizó?

La primera obra que hice fue en el primer año de la facultad, la hice con compañeras que dos están muertas y la otra estuvo desaparecida, fue en la casa del niño en la calle 8 entre 42 y 43, el Instituto de Menores, en la casa del niño que fue mi primer contacto con el muro y mi primer contacto con una realidad social muy fuerte.

- ¿Todavía está? No sé si está. No creo porque fue en el año 70, era interior, pintura y yo me acuerdo más de los nenes que me pedían que los abrace que la pintura que hice.

- Estilo de trabajo. ¿En qué corriente o escuela considera que se inscribe su producción? Dentro de un realismo expresionista. Trabajando siempre lo simbólico porque cuando hice una escultura, la escultura es totalmente abstracta pero sin embargo es tan simbólica que pierde esa identidad de abstracción, porque está puesta en un determinado lugar, con un determinado objetivo, entonces es tan comprensible que es básica. Porque es un abrazo con 144 cables (que son los 144 desaparecidos), más que obvio para nosotros.

- ¿Siente en su trabajo la influencia del muralismo mexicano? ¿En qué sentido?

Mis mayores influencias en cuestiones de imagen fueron Goya, Atila, Bacon, Miguel Ángel y Carpani. Para mí, conocer a Goya fue fantástico. Aprendí de los muralistas mexicanos cuestiones técnicas como la monumentalidad y la poliangularidad, pero siempre me apasionaron mucho más los dibujantes. En todo lo que es dibujo me gusta Siqueiros y Orozco, no tanto Rivera. De Carpani aprendí otras cosas. Lo he admirado toda mi vida. Todos los dibujantes de historietas siempre me gustaron.

- Trayectoria. ¿Cuáles son los principales cambios que siente que ha experimentado su forma de trabajo? (temáticas, técnicas, trabajo en equipo, etc.)

Siento que me fui perfilando a partir de mi viaje a Cuba, en el que pude trabajar con alemanes y empecé a tomar con mayor contundencia mi profesión. Mi trabajo va evolucionando y no me doy cuenta. Yo creo que el hecho de haber trabajado tanto el esgrafiado va marcando una tendencia en lo que puede ser una imagen y una evolución, cada vez voy aprendiendo más y le voy sacando más provecho. Pero bueno, como me gustan muchas cosas, yo he hecho video, tengo en potencia millones de proyectos, especialmente en escultura, trabajar el metal, pero la realidad es que uno está muy atado a las realidades de sobrevivir, de trabajar para sostener la familia y las posibilidades económicas. En todo lo que es arte público no se invierte.

3: FORMA DE TRABAJO

- Solicitud. ¿Cómo surgieron los proyectos que lo llevaron a realizar un mural? (Los propuso el artista, los solicitó una institución, formaban parte de una política estatal, etc.)

Por lo general los murales me los piden. En general siempre me los han pedido. A veces yo he tenido muchas ganas como el de Malvinas, que he insistido por hacerlo. A veces los he pagado. Pongo mucho esfuerzo. Otros me los han pedido y los he hecho ad honorem por una causa. Pero por lo general son pedidos, por ejemplo el que hice en adobe fue solicitado por la intendencia de San Andrés de Giles, por un arquitecto, y por una ONG. Algunas municipalidades me han pedido realizar murales, como la municipalidad de Monte Caseros.

- Inspiración y fuentes. ¿En qué se motiva para idear una obra mural? ¿Lo hace de manera individual o grupal? ¿Tiene ideas ya pensadas o surgen sólo ante una posibilidad concreta de realización? ¿A qué materiales recurre para definir las características de una obra? (Libros, entrevistas, documentos, etc.)

Todo eso. Si es una obra más o menos contemporánea entrevistas, fotografías, mucha investigación teórica. Busco bibliografía, imágenes que me sirvan. Porque a veces necesito saber determinadas cosas específicas. Como por ejemplo cómo es una hoja de un árbol para que me entiendan. Entonces busco, en la historia del arte. Se estudia mucho más de lo que se pone.

- Producción. ¿Qué pasos sigue en la etapa previa a realizar un mural? ¿Cuánto tiempo aproximado le demanda esta instancia? (Realización de bocetos, definición de técnicas y materiales, selección de colaboradores, etc.)

Hay una propuesta. Hay un tiempo donde no se hace nada. Pero es como que la cabeza ya empezó a andar. Y, aunque uno no esté pensando, todo gira en referencia a eso y a mí por lo general me pasa que me dicen "hay que hacer un mural en aquel lugar". Yo lo primero que hago es mirar la pared y en seguida tengo plasmado una distribución espacial, de qué, todavía no sé, pero hay una distribución espacial, cuáles son los lugares

importantes, cómo me gustaría que esto venga, vaya, salga, entre, se hunda, y no sé que va adentro, todavía no sé que le voy a poner. “Hay que vivir la pared” digo siempre yo. Entonces vas y vivís la pared. Después investigás, investigás. Y después soy de dibujar muy suelto, en hojas sueltas. Otras personas trabajan distinto. Piensan con otros métodos. Tienen que poner un papel y dibujar la cosa entera. Yo dibujo veinte perros, ochenta manos, ojos, caras, tengo mucha producción y es como que te vas entrenando para correr una carrera y hasta me entreno, porque cuando tengo murales altos, camino más que otras veces, me entreno porque quiero subir al andamio. Y me cuido con lo que como. Es verdad. El mural se elabora en tres días, cuatro. Después se seca la pared. Yo lo he hecho en tres meses porque trabajo en etapas pero cuando es un mural pequeño lo hacés en cuatro o cinco días, tres. Si es un mural grande como el de Monte Caseros, o el de la Boca, lo vas dividiendo en etapas, de a cuatro días, cuatro días, pero por lo general uno trata de estar bien físicamente, de no enfermarse, de comer bien porque hay que subir a los andamios, hay un cuidado físico, para poder subir, yo ya soy grande. Es como que uno almacena imágenes, busca, mira y dibujo, dibujo, dibujo. Por lo general recorto y pego. A esa estructura que me imaginé, que la sigo manteniendo casi siempre, recorto y pego, agrando y achico, yo no trabajo con la computadora porque no sé. Entonces más bien fotocopio, agrando, achico, pegoteo, re dibujo, soy bastante desprolija para eso porque soy muy gestual. Cuando dibujo no puedo hacer bocetos, directamente dibujo, desde el gesto, arranco. Y en cambio en el mural no podés hacer eso. Entonces lo que hago es hacer muchos bocetos que después en algún momento los recompongo. Armo la composición.

- ¿Le encargan los temas, hay una propuesta?

Muchas veces sí. Casi siempre. Casi siempre te lo da el lugar, la gente, sí, siempre hay como una cuestión y otras veces tuve que decidir yo. (Por ejemplo el mural de los tehuelches)

- ¿No le ha pasado de contar con condicionamientos, alguien que le dice: queremos esto, por ejemplo?

Sí. Sí. Por ejemplo en Homenaje a Miguel. Es *homenaje a Miguel*. Yo podría haber hecho a Miguel de una manera y a Miguel de otra. Lo que pasa en el relato mío es que Miguel sin la movilización no era nada. Miguel sin la movilización de la gente y su mamá no existía en este momento. Como en muchos otros casos que no interviene ni una madre que lleva adelante la lucha ni gente que se movilice por el hecho. Lo que sí nunca me dijeron, una sola vez me pasó y todavía lo sufro, es que yo hice un boceto para los ex combatientes de Malvinas con todo un despliegue maravilloso, que pagaría para hacerlo y ellos no lo quisieron y yo todavía no pude rehacerme para hacerles otro más referidos a lo que ellos querían, una exaltación del soldado, que está bien, pero a mí me salió otra cosa que para ellos es indigerible tenerlo en la pared. Es la única vez que me sucedió. Yo estaba haciendo un



Figura 4



Figura 5



Figura 6

mural para que la gente que pasaba por la calle conociera la historia de Malvinas, pero los que entraban y vivían en la casa eran los excombatientes que no podían soportar algunas imágenes. Entonces no lo hice.

- Realización. ¿Qué etapas comprende el proceso de realización de un mural? ¿Cuánto tiempo aproximado le demanda? ¿Cómo incide el clima en las obras exteriores?

Uno tiene un tiempo que es el tiempo de la cuestión técnica. Trabajo con alguien que se dedica a trabajar con la parte técnica así yo puedo dedicarme más a la elaboración temática. Hay un tiempo que es el de la preparación de la pared, que tiene que estar preparada acorde al tiempo en que tiene que estar terminado. (Figuras 4, 5 y 6)

Lo puedo terminar dos o tres días antes pero siempre te lo piden tarde. Necesitás un tiempo para retocarlo, lavarlo, picarlo, preparar todo el entorno, entonces uno sabe que según el tamaño tantos días de realización, tantos días antes tiene que estar preparada la pared. Eso está todo cronometrado. Eso tiene que salir como un relojito. Si llueve está preparado todo con techos de lona, de nylon, de chapa, porque no se para con lluvia. Se empieza y se termina. (Figuras 7 y 8)

Para eso hay que hacer un presupuesto, después se encargan los materiales, eso depende del vínculo, de con quién hiciste el trato. Muchas veces por cuestiones del estado han tardado más tiempo en entregar los materiales. Así que primero hay que tratar de tener todos los materiales para arrancar. Los andamios (Figura 9). Todo eso es una coordinación a reloj. Mucho antes te dan una temática, yo empiezo con el tema, que te lleva dos o tres meses de investigación.

- Técnicas. ¿Qué técnicas de trabajo prefiere? ¿Cómo es la división de tareas cuando la obra se realiza en equipo? ¿Qué aspectos se debaten, y cuáles no, hacia el interior del grupo?

Técnicas todas, por lo general yo trabajo en forma colectiva, con gente, porque abordar un mural sólo, es bastante difícil, sobre todo con la técnica del esgrafiado. Uno tiene que tener dos o tres personas de confianza, que para mí son como mis manos y mis ojos, que nos entendemos terriblemente. Otras personas tienen resoluciones técnicas perfectas, que quizás no pueden elaborar una mano o un ojo pero que pueden generar una superficie de texturas maravillosa o trabajar unas plantas maravillosas. Uno va haciendo un reparto del trabajo, creo que lo que hay que saber en una cuestión grupal, es coordinar. Que cada uno tenga su lugar de importancia y privilegio en la totalidad. Sí, lo que hacemos todos es, alejarnos y opinar en conjunto, siempre opinamos en conjunto, y se escuchan todas las opiniones. Una de las cosas que hasta ahora mantengo, es hacer las manos, las caras, los ojos, los pies, algunas cuestiones de esas. Están aprendiendo otras personas, como Claudia y mi hijo. Por lo general algunas cosas las mantengo yo. Eso se va aprendiendo también. Otra cosa. Cuando trabajo en forma colectiva trato de eliminar las cuestiones



Figura 7



Figura 8



Figura 9

más gestuales o si hay alguna intervención gestual, donde se note el gesto particular, todo lo que tenga ese gesto lo hace la misma persona. O sea si una persona empezó a hacer una textura, lo hace en todas las partes que tengan textura. El mural es tan grande que uno tiene que tratar de buscar una cierta unidad. Yo soy más gestual, cuando trabajo sola.

- Materiales. ¿Qué materiales de trabajo prefiere? ¿Qué factores determinan su elección? ¿Cómo incide en cada caso el problema de los costos? ¿Ha solventado trabajos personalmente?

Yo tenía tantas ganas y he tenido tantos problemas para hacer el de Malvinas que ahí lo solventaba yo. Porque me debía a esa causa, lo quería hacer. Después tuve la ayuda de un diputado, Tito Aguirre, quien colaboró. Me apasiona el dibujo así que todo lo que sea el esgrafiado me encanta, pero todo me gusta. Después, elijo la técnica según, si es interior o exterior. Eso define. Los costos tienen muchísimo que ver. Porque muchas veces yo trato de conseguir lo que es necesario para hacer un mural, hasta conseguir que me paguen, que es lo más difícil. Bueno, ya consigo que me paguen, esa parte ya la pasé, a parte creo que todos tienen derecho a cobrar por su trabajo. Por ahí no estoy cobrando la cuestión de ese valor agregado que tiene el prestigio artístico pero si uno tiene muchos años y mucha experiencia y hay cosas que las sé, tiene un valor y entonces bueno, me parece que eso está bien. A parte no puedo arrastrar a todos los que trabajan conmigo a trabajar gratis, uno tiene que cobrar por su trabajo. Pero muchas veces se caen proyectos, por cuestiones económicas porque no se invierte, porque no tiene valor de reventa.

- ¿Qué técnica utiliza en el interior?

En el interior uso pintura. Puedo usar esgrafiado o mosaico también. Elijo siempre las técnicas duraderas para el exterior y en el interior he usado pintura, aunque muchas veces me han pedido esgrafiado para el interior. Depende si son lugares más públicos o menos públicos. Pero he sugerido a veces en el interior, murales de mosaico, pintados en baldosas de cerámica, porque tiene lugar de roce. Por lo general, pinto sobre madera, laminado, que son varias maderas pegadas, con una estructura abajo de metal, para que esté separado de la pared y hago un preparado con polvo de mármol para que tenga una rugosidad que parezca pared. Entonces, preparo una superficie separada de la pared, más que todo por las cuestiones de la humedad, una de las cuestiones que no dije es que hay que elegir estrictamente y mirar como si tuvieran una radiografía los lugares por donde pasan los caños, por donde pasa el agua, por donde están los desagües, uno tiene que hacer una radiografía de la pared, para no provocarla a la pared. Trabajar sobre los lugares que menos posible se malogren.

- Aquí en La Plata ¿trabajó con esta técnica en interiores?



Figura 10

Si, en la Asociación Judicial Bonaerense. Hice un mural, *Será justicia*, que está hecho de esta manera. Queda en la calle 50 entre 9 y 10, casi 9. Está dentro de la Asociación Judicial Bonaerense. Y en México también trabajé con esta técnica

-El que hizo en la Asociación Trabajadores del Estado, tiene esta técnica?

No, el que hice en Ate es un esgrafiado en mosaico. Está en un hall que se ve desde la calle, y la fuerza que tenía el mural y las características daban para que tuviera ese tema. (Figura 10)

- Inconvenientes. ¿Se negó alguna vez a realizar un trabajo? ¿Debió dejar alguno inconcluso? ¿Por qué razones?

Inconcluso no. Por ejemplo el del Lago Puelo ante diferencias con el intendente, lo dejaba inconcluso, lo dejaba con el negro nomás, había una cierta imposición, había una cierta censura y yo estaba trabajando con docentes, dando una práctica, con docentes artistas del pueblo. Entonces en determinado momento por cuestiones ideológicas, no quería que hablara del incendio forestal, y en el mural estaba el incendio forestal. Entonces le dije que no era una cuestión mía sino que había salido del pensamiento colectivo y que no lo iba a hacer, porque para paisaje, ya tenían el paisaje natural. Al final se movieron los medios, las radios, todo, y se pudo hacer.

Y después no hice otro porque uno se entusiasma, prepara las cosas, y después no están las condiciones mínimas y no estaban aseguradas las condiciones.

4: REGISTRO Y CONSERVACIÓN

- Registro personal. ¿Cuenta con un registro personal de las obras que ha realizado? ¿En qué soporte? (Fotografías, filmaciones, etc.)

Primero guardo todos los bocetos. Antes tenía más filmaciones, cuando me filmaban mis hijos. Ahora me compré una digital y tengo imágenes digitales y trato de guardar todos los dibujitos que hago. Después tengo siempre una apoyatura técnica, y como una historia, siempre Fernando Arrizurieta va escribiendo que quiere decir, por que se dice, todas estas cuestiones.

- Registro público. ¿Cree que deberían realizarse catálogos periódicos de las obras murales de una ciudad? ¿Qué criterio de clasificación deberían utilizar?

Bueno, yo creo que toda obra que esté en lo público tendría que estar catalogada por varias cuestiones. Por una cuestión hasta del cuidado de la obra. Entonces, si tenemos registradas las obras vamos a ver si faltan o no, si están rotas o no, pero bueno, creo que todo es un trabajo despacito de conciencia y de educación hacia las autoridades para que comprendan el rol importante de estas expresiones de la cultura. Pienso, que a veces, cuando no lo toma cultura, que es muy difícil, lo toma turismo. Me parece que sería importante que turismo tuviera el registro, el nombre, las técnicas, para que cuando venga un turista de otro lugar poder mostrar las producciones, como hacen en otros países. Todo lo que hay dentro y fuera que es parte complementaria de conocer una ciudad. Un circuito. Yo estaba dando una charla en arquitectura y les decía que uno puede entender una ciudad por lo que pasa en los muros.

- Perdurabilidad. ¿Considera que los murales son obras destinadas a perdurar en el tiempo o, por el contrario, por su mismo soporte, proclives a desaparecer o ser reemplazadas? Si cree que son manifestaciones temporales, ¿cómo incide esta circunstancia al momento de concebir una obra?

Creo que cuando se concibe una obra, puede pensarse en que será temporal o coyuntural, y también puede tender a que sea eterna. A que sea lo más durable en el tiempo, por que es parte de una historia. Pero también, hay historias que son más pequeñas, más circunstanciales, y que son importantes pero no son tan durables.

- Conservación. ¿Realiza tareas de mantenimiento y conservación de sus obras? Si lo hace, ¿en qué consisten?

Hoy había dicho que cuando hice los estudios de restauración aprendí que no es el autor el mismo que restaura, pero hasta ahora todos los murales que son esgrafiados he tratado

de mantenerlos, conservarlos, en el sentido de que si hubo algún problema solucionarlo, si es posible lavarlos. Hasta ahora, he tratado de conservarlos.

- Está previsto incluir la conservación por quien se lo encarga?

No, yo lo hago porque quiero y muchas veces lo propongo yo misma porque sé que nadie se ocupa.

- Mantenimiento público. ¿Considera que debería existir un programa estatal de mantenimiento y conservación de murales?

Debería existir un programa estatal de mantenimiento del patrimonio en general y esto estaría dentro de todo. Tanto los murales como muchas otras cosas que son como determinantes y de identidad de lo público de la ciudad, que son patrimonio y tenemos derecho a conservarlos, tendría que haber una política al respecto, que desarrolle un pensamiento para invertir en determinadas cuestiones.

- ¿Cómo cree que debería concientizarse a la sociedad de la importancia de cuidar las obras que se encuentran en la vía pública?

Creo que desde la educación. La educación desde pequeños, desde un conocimiento mayor de lo que es una obra de arte, no como un elemento de adorno y circunstancial, sino como una construcción cultural. Lo que está en la calle es una construcción cultural que tiene que ver con el colectivo, que está puesto por alguna razón. Siempre han quedado nada más que las alegorías a algún prócer, como si eso fuera solamente lo único estético que tiene que ver con las artes en la calle. Y sin embargo tenemos en la estación de trenes esculturas, que me parece que es algo maravilloso, que estén puestas en una Terminal, que son muy lindas y que se puedan apreciar. Lo que pasa es que no hay una política, entonces tenemos que empezar por una cosa, tener más arte en la escuela primaria y en la escuela secundaria, que se ha eliminado totalmente, yo creo que si los chicos comprendieran y elaboraran, tendrían más respeto por el arte. Eso para los chicos. Desde chicos. Y después también formar en la cuestión universitaria como para que cuando se llegue al lugar de las decisiones políticas tengamos formadas personas, historiadores por ejemplo, que puedan llegar a lugares públicos, a cargos públicos, a ser concejales, para defender la política cultural. Entonces tenemos que formarnos en esto. La pertenencia. Las cuestiones de identidad propia. El amor por lo propio. Tenemos pocos años de historia. De la valorización de los hechos.

Ahora me llamaron desesperados de una escuela de Punta Lara y yo no sé qué hacer porque no tengo tiempo. Hay unos murales de De Santo maravillosos, la escuela se está viniendo abajo, quieren restaurarlo, hacer algo, y no saben que hacer. Yo le dije a Edgar que levantara firmas, porque la escuela se viene abajo y cómo van a querer restaurar los murales si la escuela está toda agujereada.

- ¿Puede trasladarse un mural?

Si, con la técnica que utilizan los restauradores. Se pega una tela y se va sacando de atrás un pedazo del mural con mampostería y después se vuelve a pegar en otro lado y pasás el mural.

Yo me he dado cuenta que en la época de Perón y un poco antes cuando estaban De Santo, Bongiorno, Aragón, en todas las escuelas había murales. La historia se dibujaba en las paredes. Había una integración, un interés por poner los hechos históricos.

A efectos de ejemplificar algunos de los conceptos vertidos por la artista hemos seleccionado tres de sus murales emplazados en la ciudad de La Plata.

Mural Facultad de Agronomía

El mural es una de las formas de comunicación social y de arte público que contribuye a la construcción de una identidad colectiva. Esta identidad es el sentido de pertenencia que resulta de la apropiación psicológica del espacio y de la capacidad de reconocerse como parte de la comunidad. La incorporación del arte en los espacios públicos de una ciudad es una forma de llevarlo a la vida cotidiana de la gente, de acercarlo a un variado público, es



Figura 11



Figura 12



Figura 13

integrar el arte al espacio colectivo del hombre urbano.

El mural tiene una dimensión social innegable, que restablece el cordón entre la obra y el público, en el momento en que el espectador siente como suyas la obra, es cuando ésta cobra sentido.

A esta obra se la denomina comúnmente *La Pacha Mama*. Es un homenaje a la madre tierra. Se realizó en el marco del XVI Congreso Nacional de Estudiantes de Agronomía y Forestales. Se encuentra ubicado en 60 y 118, Facultad de Ciencias Agrarias y Forestales, UNLP y está emplazado en una de las paredes del patio externo del edificio. Su técnica es el esgrafiado, el soporte, el muro del edificio y sus dimensiones son 10,13 x 3,30 m, superficie total 34 m². (Figura 11)

Surgió como inquietud de la Facultad de Agronomía y se acordó la realización del mismo entre la Secretaría Académica de dicha institución y las autoridades de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP. El proyecto también interesó al grupo TAPIS quien participó en su realización. (Figura 12)

El tema se relaciona con la tierra, el cultivo de los primeros habitantes, sus representaciones y productos, los sembradíos, la llegada de los colonizadores, las plagas, etc. Se decidió hacer un homenaje a la Pacha Mama³, la madre tierra, para lo cual se investigó sobre todo lo que se sabía sobre Pachamamas, en cuanto a sus diferentes representaciones, orígenes y cultos.

De formato rectangular apaisado y con mucho relieve y profundidad, este mural fue realizado en setiembre de 2004. Autores y firma, Grupo TAPIS, Secretaría de Extensión FBA. Coordinadora, Cristina Terzaghi, colaboradores, Arrizurieta y Azzarita.

Este mural llevó aproximadamente dos meses de gestación, estudios e investigación. Junto con el grupo TAPIS se comenzó a recopilar información para empezar a bocetar la historia que tendría este mural. (Figura 13). La información sobre el tema fue compilada y consensuada, con los profesores de Agronomía. Incluyó búsqueda de material bibliográfico y charlas con los estudiantes. Los primeros bocetos se hicieron en las sa-

las de arte precolombino del Museo de Ciencias Naturales, Se dibujaron, choclos, ajíes, zapallos, yerba mate, trigo, papas, y otras especies.

Otra de las búsquedas consistió en el análisis de los registros de las plantas típicas de América, cómo y qué se cultivaba en épocas prehispánicas. Además se estudió el lugar, su fisonomía, características, la construcción del edificio, su arquitectura, y sus aspectos cromáticos. También se consideró el entorno, las plantas y los árboles que se encuentran en el lugar.

El proceso de realización tuvo determinados tiempos: la elección del tema, la distribución y selección de lugares importantes La manera de organizar las figuras en el espacio, de forma que haya una sucesión simultánea de narraciones, así como la coexistencia de diversas temporalidades, la realización de esbozos, dibujos de figuras y partes del cuerpo, árboles, hojas, frutos, larvas y mariposas. La cuestión técnica, conllevó a establecer el presupuesto para los materiales, los andamios, la preparación de la pared, el alisado y fijador y finalmente el tallado del muro se efectivizó durante dos fines de semana.

El clima incide en los tiempos de secado por eso se trabaja de a dos colores a la vez. Para su mantenimiento, debido al 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.

En cuanto a la perspectiva, se eligió el principio de la poliangularidad, es decir, multiplicación de puntos de vista, técnica desarrollada por Siqueiros. Este procedimiento se aleja de la concepción clásica de la perspectiva e invita al espectador a no quedarse fijo, a desplazarse. Con respecto a los personajes, permite enfatizar su narración, subrayar un personaje o un momento histórico importante.



Figura 14



Figura 15

La utilización de la técnica del esgrafiado en cemento da al mural una profundidad particular, visualmente podría considerarse un relieve escultórico (Figura 14). Es una técnica mesoamericana tradicional. Consiste en añadir al cemento, agua, arena y colorantes naturales o ferrites. Para el color, se eligió una paleta acorde al lugar, reducida a los colores que da el esgrafiado, negro, rojo, marrón, ocre y blanco, por esa razón el dibujo es muy importante. Los colores se aplican sobre diferentes capas de cemento, retirándose el material excedente y los tonos se van descubriendo en capas sucesivas. Los colores son incorporados a la masa, no se añade sino que se integra directamente a la mezcla, lo que asegura su perdurabilidad, por eso no tienen transparencia ni velados. Y su aplicación debe estar pensada de antemano.

El planteamiento del espacio, denota tres grandes focos, en el centro, primer plano los frutos de la tierra, y el bosque o monte. Se observan, sobre las raíces de los árboles, choclos, ajíes, zapallos, espigas de trigo, en colores amarillos, rojos que contrastan con los árboles para los que usó blanco (Figura 15).



Figura 16



Figura 17



Figura 18



Figura 19

Sobre el ángulo izquierdo, flanqueada por maizales, la Pacha Mama o madre tierra, en posición frontal mirando al espectador, con un cántaro que vierte agua. Simboliza uno de los elementos de la vida, su brazo derecho está extendido y de su mano abierta, se desprenden las semillas (Figuras 16 y 17). Sobre el costado, la luna, representado el tiempo para las cosechas.

En el ángulo derecho como al acecho entre las plantas, se incorporan las plagas, una de las más importantes, el hombre, que arruina la naturaleza con explotaciones indebidas y por cuestiones económicas que lo favorezcan (Figura 18). También se representan los colonizadores, se observa un serrucho, por la tala indiscriminada de bosques, además de larvas, paso previo de las mariposas, huevos, gusanos y todo tipo de alimañas.

Se visualizan sembradíos con movimientos diagonales, y de bordes curvados que nos conducen hacia la línea de horizonte, alta, casi contra el marco de encierro, donde fugan las distintas perspectivas. Estos sembradíos, son guardas de textiles e imágenes de diferentes culturas, simbolizan el trabajo del hombre y su culturización, y fueron tomadas del Museo. En el bosque se observa al hombre, trabajando y sembrando y en contrapartida a toda esa naturaleza aparecen las plagas.

El mural fue inaugurado en el marco del XVI Congreso Nacional de Estudiantes de Agronomía y Forestales en setiembre de 2004.

Mural *La noche de los lápices*

Se encuentra emplazado en la Avenida 7, entre 58 y 59 de La Plata, frente a los espejos de agua de los Jardines del Ministerio de Obras Públicas de la Provincia de Buenos Aires, en la zona B de nuestro registro urbano (Figura 19). Con la intención de contextualizar esta obra, consideramos necesario referenciar brevemente los hechos acaecidos en la ciudad de La Plata, el 16 de septiembre de 1976. Ese día fueron secuestrados siete jóvenes estudiantes secundarios que habían participado en las movilizaciones por conseguir un boleto escolar. Sólo uno de ellos recobró la libertad. El resto permanece “desaparecido”. La noche de sus secuestros es conocida como la Noche de los Lápices. Para recordar este hecho trágico y mantener viva la memoria, la Agrupación H.I.I.J.O.S. (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio)⁴ y la muralista Cristina Terzaghi, consideraron importante el emplazamiento de



Figura 20



Figura 21



Figura 22

un mural representativo, en el mismo lugar en el que comenzaron los reclamos de los estudiantes platenses por sus derechos al boleto estudiantil.

El mural, representación de un episodio negro de la historia Argentina durante los terribles años de la dictadura militar, fue realizado en el mes de setiembre de 2002, por el grupo T.A.P.I.S.⁵ (Taller de Arte Público e Integración Social) y coordinado por la muralista mencionada. Participaron: D. Rodríguez, A. Orellano, M. Barbelli, A. Donofrio, N. Dawoser, M. Aquino, M. Coperchio, A. Salmán, L. Balbuena, N. Cubas, G. Gárriz, V. Araque, M. Retamazo y V. Fadón (Figura 20).

La técnica utilizada en esta oportunidad para la concreción de la obra, fue el esgrafiado en cemento (Figuras 21 y 22).⁶

La agrupación H.I.J.O.S. de La Plata construyó especialmente para esta obra una pared de ladrillos en los jardines delanteros del ministerio, de 3 metros de alto por 2 de ancho, y luego el grupo participó en la construcción de la producción del mural bajo la supervisión de Fernando Arrizurieta y la dirección de Cristina Terzaghi. Con el material fresco se comenzó a tallar por la mañana del 16 de septiembre, para terminar el mismo día a las 18 hs aproximadamente, momento en que finalizaba la marcha conmemorativa de estos atroces hechos.



Figura 23

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. Comenta Cristina Terzaghi “Lo interesante fue coordinar las discusiones sobre la temática comprendiendo que la lucha de los jóvenes de la noche de los lápices, fue una lucha que sobrepasaba el tema del boleto y los alumnos pudieron dimensionar el compromiso de los compañeros militantes de aquella generación”.

Se realizaron bocetos individuales y luego se rescataron diferentes partes para la concreción de un boceto colectivo. 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 va desde la mano de un joven hasta los pies de la joven a modo de patineta o alfombra mágica para volar. Luego hay una serie de lápices que apuntan al espectador como balas, como señales, como disparos (Figura 23).



Figura 24

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 M. 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.

Aseveró la muralista: “Fue 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”.

jó con solidaridad y mucho entusiasmo”.

En el reverso del mural se encuentran incisos los siguientes párrafos: HIJOS. Homenaje a los desaparecidos en la noche de los lápices. 16 de set. 1976 – 2002., junto a reflexiones de Eduardo Galeano y una poesía de J. Areta que se transcriben a continuación:

“Cada persona brilla con luz propia entre todos los demás. No hay dos fuegos iguales. Hay fuegos grandes y fuegos chicos y fuego de todos los colores. Hay gente de fuego sereno, que ni se entera del viento y gente de fuego loco, que llena el aire de chispas. Algunos fuegos, fuegos bobos, no alumbran ni queman, pero otros arden la vida con tantas ganas que no se puede mirarlos sin parpadear y quien se acerca, se enciende”. (E. Galeano)
 Quiero mi casa país mundo // Hecha de columnas de ripio de espuma
 Y pintada a la magia sin verde metralla.// Quiero una casa de parques paisaje
 Y almohadones de marsupiales ambulantes // Y un tanque de agua de pantuflas de luna.
 Quiero una casa de grana de torta // Sin perros tristes de costillas de bandoneón
 Ni nenes con muertes de panza piñata // Quiero para los viajes diarios
 De quienes impiden su construcción // Canoas de mármol. (J. Areta).

Mural *Homenaje a Miguel Bru.*



Figura 25

Se encuentran ubicados en el edificio de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP, en la Avenida 44 entre 8 y 9 de La Plata, perteneciente a la zona A de nuestro registro urbano (Figura 24).

La obra fue solicitada por Jorge Jaunarena, Director de Derechos Humanos de dicha casa de estudios, a la artista Cristina Terzaghi e inaugurada el 17 de Agosto de 2005, en el marco de la jornada conmemorando los 12 años de la desaparición del estudiante.

El edificio de dos plantas nos remite al estilo ecléctico francés de principios de siglo XX. La fachada de líneas rectas con sutiles decoraciones, consta en la planta baja de un pórtico central y ventanas laterales. En la planta alta un balcón curvo con balaustrada de hierro divide visualmente el telón, conformado por cuatro ventanas simétricamente dispuestas y dos ciegas que contienen los murales en pendant (Figura 25).

Las obras de iguales dimensiones 1,90 x 2,90 m, están

realizadas con la técnica de esgrafiado (Figura 26). El mural derecho alude al género retrato. La artista representó al homenajeado *Miguel Bru*, figura reconocida en La Plata a raíz del secuestro y desaparición del joven estudiante de periodismo de 23 años brutalmente asesinado en el año 1993⁷.

El rostro de Miguel Bru domina el campo plástico (Figura 27), se halla ubicado sobre una dirección oblicua, provoca gran dinamismo y rebasa el marco de encierro de forma rectangular vertical. La figura se expande, sugiere idea de continuidad, la mirada ejerce tensión y entabla cierto diálogo con el público. Las expresiones del rostro están representadas por medio de un virtuoso tratamiento lineal.

El mural de la izquierda representa la manifestación, la necesidad de expresar el descontento, la desolación, la impotencia, y la lucha ineludible. Como figura principal del hecho se encuentra la imagen de la madre de Miguel, Rosa Schonfeld, principal artífice de la lucha junto a otros actores en busca de los responsables del hecho. Al respecto la artista señaló “sin la madre de Miguel Bru no hubiera podido trabajar”. Por su encomiable labor actualmente sostiene la “Asociación Miguel Bru”, el pendant no sólo es un homenaje a Miguel sino también a su madre.

Partimos de la hipótesis que el lenguaje del mural adquiere características propias: tiempo de gestación, por su 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 afecta el estilo. Lamentablemente en varias estaciones del año el diálogo con el entorno se interrumpe por la frondosa arboleda (que caracteriza a la ciudad) de la avenida, obstaculizando en este caso el recorrido visual.

El proceso creativo de los murales surgió a partir de la consubstanciación de Cristina Terzaghi con el personaje propuesto por la institución.

Se procedió al estudio del emplazamiento y 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...”. Sugiere a sus colaboradores: Piquet, Arrizurieta, Zuzulich, Madoni y Melgar “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 menos comprometidas de la composición, Cristina Terzaghi se ocupó de la ejecución de rostros, pies y manos, en síntesis, de los componentes más expresivos. Circunscripta su producción a un realismo expresivo.

El inicio de la ideación de la obra mural se sostiene en numerosos recursos motivadores por parte del grupo: recopilación de documentos, investigación sobre la vida del joven estudiante y músico, testimonios de la familia y amigos, films, reportajes sobre el juicio, fotografías y textos críticos. Sensibilizada ante el hecho aberrante, la autora expresó “es una historia que me atraviesa”⁸. Después de almacenar las imágenes co-



Figura 26



Figura 27



Figura 28



Figura 29

mienza la construcción de bocetos. Dibuja sobre papel con lápiz, carbonilla, de manera libre, gestual y lúdica. Luego se pasa el boceto a un papel especial a tamaño real y con elementos metálicos de punta redondeada, nuevamente se traslada por presión sobre la última capa fresca del revoque (Figura 28). 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. De igual manera se buscó la imagen de Rosa.

El mural izquierdo representa un conjunto de figuras femeninas, composición que da la sensación de multitud (Figura 29). 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, quien con sus expresivas manos sostiene una pancarta cuyo texto dice: *desaparecido 17 de agosto de 1993*. En segundo término, Abuelas de Plaza de Mayo ubicadas de perfil y frente. Les 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 se encuentran sobre 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 observamos otra pancarta: *La peor opinión es el silencio*.

La artista debía componer en un espacio relativamente pequeño una historia atroz, “re-

solver en poco espacio, poder decir mucho”, ese fue el gran desafío.

Una vez dispuesto el dibujo en el espacio, se puso énfasis en la resolución espacial de la manifestación del segundo mural. “Debía, en un espacio reducido condensar una marcha”. El asunto consistió en mostrar la movilización social que siguió a la desaparición de Miguel.

Empleando la técnica del esgrafiado, se revocó en distintas capas coloreadas con ferrites en espesor de un centímetro por cada color. En sus prácticas murales 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 para 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. “Pienso en ser lo más respetuosa posible y 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 destacada muralista platense aborda en sus composiciones problemáticas sociales y sus imágenes sostiene la lucha, la denuncia y la concientización ante los hechos atroces y desgarradores como el secuestro, desaparición y muerte de Miguel Bru.

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. “Por lo general mi manera de trabajar es muy participativa y esto permite que los que se incorporan puedan producir. Ese anexar más gente en la realización del mural me permite que vayan incorporándose distintos actores. Como por ejemplo en los murales que tienen que ver con los derechos humanos que he hecho este año, participaron familiares, hijos de desaparecidos, gente del lugar donde hago el mural. Cuando he incorporado piedras al mural, los lugareños me traen sus piedras, entonces me parece que todo esto le da un sentido de pertenencia diferente”.

Notas

- 1 Se trata de un proceso de indagación en el cual el objeto *siempre es construido*, el investigador no conoce de una vez sino que va accediendo a su objeto mediante interpretaciones sucesivas y un gradual involucramiento con el objeto de estudio. La estrategia de diseño efectuada se basó en cuatro áreas: conceptualizaciones, motivaciones personales, forma de trabajo y finalmente registro y conservación.
- 2 Entrevista realizada a la artista Cristina Terzaghi en el mes de Junio 2006 en la ciudad de Gonnet (Pcia. de Bs. As.)
- 3 La Pacha Mama, pertenece a la cosmovisión andina, se relaciona con la tierra, la cual nos cría, amamanta, y protege. Pacha Mama significa madre del universo, tiempo, mundo, y naturaleza. En los valles calchaquíes de Salta y Jujuy, es la madre de los cerros, del lugar, de la tierra. Es una divinidad nativa. Y su culto se realiza todos los Agostos, donde se le rinde tributos, alimentos, hojas de coca, bebidas, agua, dientes y cuernos de animales, cigarros, y hasta dinero, por que de ella depende el éxito de cualquier faena vinculada con la producción, la protección de la familia, y la comunidad. Se representa siempre en color blanco, y a veces también con la apacheta, piedras blancas, ordenadas en forma de montículo, que simbolizan la unión de los tiempos pasados, presentes y futuros.
- 4 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.
- 5 “A comienzo del año 2002 convoqué, junto con el centro de estudiante, 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 convocan a realizar varios murales y elegimos realizar el de H.I.J.O.S. 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 publico e integración social, el que coordine hasta el 2005.”. Comentario de Cristina Terzaghi.
- 6 “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 ala 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. Este tipo de trabajo permite la inclusión de otro tipo de 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.” Reportaje a Fernando Arrizurieta. ULMCAM (Unión Latinoamericana de Muralistas y Creadores de Arte Monumental) Argentina. La Plata. Mayo de 2005.

⁷ 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 a un amigo en un barrio marginado de la ciudad, sometido al control mafioso de la bonaerense. La policía allanó su domicilio, Miguel decidió formular una denuncia por allanamiento ilegal y abuso de autoridad ante la Fiscalía. Tres meses después fue visto por última vez. Detenido ilegalmente, torturado hasta la muerte. Pese a las 26 búsquedas que se realizaron en distintos lugares de la zona, sus restos nunca fueron encontrados.

⁸ Entrevista realizada a la artista Cristina Terzaghi en el mes de Junio 2006 en la ciudad de Gonnet.

Bibliografía

- Sierra, F. “Función y sentido de la entrevista cualitativa en la investigación social” en Sierra, F. (comp.), *Investigación cualitativa en ciencias sociales*, México, Editorial Universidad Anáhuac, 1996.
- Siqueiros, D. A.: *Como se pinta un mural*. Taller Siqueiros, Venus y Sol, Jardines de Cuernavaca, Cuernavaca Morelos, México, 1979.
- AA .VV. “Los murales de La Plata, identidad cultural en los espacios públicos” en *Prácticas innovadoras en Educación Artística. INEA 2005*. Págs. 130 a 139. Editorial Universidad Nacional de Tucumán. Tucumán 2005