

Viviana Pérez

EL MURAL COMO GÉNERO DISCURSIVO

UNA PROPUESTA DESDE LA GESTIÓN CULTURAL

EL MURAL COMO GÉNERO DISCURSIVO

Una propuesta desde la Gestión Cultural

Viviana Pérez

Pérez, Viviana

El mural como género discursivo : una propuesta desde la gestión cultural / Viviana Pérez. - 1a ed. - La Plata : Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Periodismo y Comunicación Social, 2018.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-34-1790-4

1. Mural. I. Título.

CDD 302.23

Decana

Andrea Varela

Vicedecano

Pablo Bilyk

Jefe de Gabinete

Martín González Frígoli

Secretaria de Asuntos Académicos

Ayelen Sidun

Secretaria de Investigaciones Científicas

Daiana Bruzzone

Secretaría de Posgrado

Lía Gómez

Secretario de Extensión

Agustín Martinuzzi

Secretario de Derechos Humanos

Jorge Jaunarena

Secretario Administrativo

Federico Varela

Secretaria de Finanzas

Marisol Cammertoni

Secretaria de Género

Flavia Delmas

Secretario de Producción y Vinculación Tecnológica

Pablo Miguel Blesa

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN ... 4

Delimitación conceptual, temporal y territorial...9

Capítulo 1.La gestión cultural y los modelos de intervención...15

Capítulo 2.La Unidad Temática en los murales...30

Capítulo 3.La Unidad Retórica en los murales...55

Capítulo 4. La Unidad Enunciativa en los murales...86

A modo de cierre...117

Bibliografía...121

Anexos...126

INTRODUCCIÓN

Las posiciones entorno a lo que comprende el concepto mural, se dirimen entre las expresiones conceptuales sobre aquellas obras que si pertenecen al género de las que no pertenecen.

Determinar qué realización se define como mural, es una tarea por demás compleja, siempre que se tenga en consideración, quien o quienes denominan de una determinada manera y desde que posición lo hacen.

Es interesante pensar si en realidad todo aquello que está pintado sobre una pared o un muro puede ser llamado “mural”. Cuestionarnos si en mayor o menor medida es apropiado definir esta actividad como el resultado de una intervención pictórica en un muro (planificada o no planificada), si debemos incluirla a grandes rasgos, dentro del arte callejero, o bien, si es efectivamente correcto nombrarlos como una de las tantas manifestaciones expresivas simbólicas posibles, es una tarea que excede la finalidad de este trabajo.

Partimos de la idea de que la denominación es crucial, en especial, cuando se comienza a transitar el tema que nos convoca. Implica un compromiso epistemológico hallar las palabras exactas, que permitan redefinir el “concepto mural”. Sin duda alguna, la paradoja que indefectiblemente deberemos afrontar, será la de encontrar un concepto claro y sencillo, adecuado para el entendimiento, uso y apropiación, por parte de la gente en general, o la de un concepto rizomático, repleto de capilares, que se entrecrucen entre sí, complicado y de dificultosa utilización, para el empleo de unos pocos. La decisión, no es una tarea sencilla.

La mayor dificultad al momento de utilizar un concepto, está emparentada con la denominación empleada vulgarmente por la mayoría de los sujetos. Según se traten de artistas plásticos, con y sin formación en la materia, funcionarios políticos, académicos,

intelectuales, o la gente que de forma corriente emplea el término mural¹, sin ningún tipo de especificidad técnica, en el transcurso de su vida cotidiana.

La mayoría de las investigaciones coinciden en que el muralismo contemporáneo se inaugura en México, junto a la figura de José Vasconcelos, quien consideraba que el arte, pero sobre todo la educación, serían el motor de cambio de la sociedad mexicana.

“Con esta idea como eje, se creó la Secretaría de Educación Pública y se desarrolló el proyecto de las misiones culturales, cuya finalidad fue “hacer llegar” la cultura a cada uno de los rincones del país”. MARISCAL (2007:28)

A través de la implementación de un modelo de gestión cultural, basado en la difusión de las artes, y con el fin de construir una identidad nacional, Vasconcelos convoca a Diego Rivera, a David Alfaro Siqueiros y a José Clemente Orozco Flores. Juntos realizaron enormes murales en los que se narra la historia del movimiento popular.

A partir de ese momento, se instala una nueva discusión en torno a la legitimidad de la pintura mural. Los muralistas mexicanos fueron los primeros en cuestionar la autenticidad del arte, o al menos, el lugar hegemónico que sabe tener, planteando a principios del siglo XX, un debate entre la pintura de caballete, a la que definían como elitista vs. la pintura mural, la que sostenían ideológicamente, por ser accesible al pueblo.

Dada la coyuntura actual, las discusiones ya no se formulan en estos términos, enfrentando a las distintas obras, de acuerdo a sus modos de producción, como lo hacían quienes desde una determinada postura, supieron sostener el valor intrínseco de la pintura de caballete, frente a quienes defendían a la pintura mural, en especial, por ser más cercana a la sociedad.

Desde otra visión, el artista y especialista Marcelo Carpita² plantea que no sería afortunado pensar el muralismo como una tradición autóctona. Según él, de esa manera, se estaría cristalizando el arte mural en un determinado momento histórico. Pensarlo de ese

¹ Vale destacar que el uso de la palabra mural está institucionalizado hasta tal punto que se lo denomina así en todas las referencias informativas presentadas en la página web de nuestra Universidad.

² Artista visual, muralista, creador de arte público, investigador aficionado de la intervención artística en espacios públicos. Es autor de proyectos donde interviene la educación y la actitud del artista en su medio social, sobre la base del pensamiento de Rodolfo Kusch. Es docente titular y co-fundador del Taller de Arte Público de la Escuela de Bellas Artes "Manuel Belgrano" desde 1991. Conformó el grupo Murosur junto a otros artistas muralistas desde 1989 al 2006. Actualmente dirige el Taller Gambartes, en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. (CABA)

modo, según Carpita, sería como arrancar una semilla en su estado embrionario, refiriéndose con la metáfora, a una expresión creadora, que aún no terminó de crecer. Por lo tanto, se aniquilaría toda la fuerza y el poder expresivo de un arte en estado incipiente, impidiendo que atravesase las etapas necesarias de desarrollo, hasta alcanzar la madurez “social”.

“Considerar el muralismo como una tradición en Argentina sería destruir el germen de un arte con un potencial técnico y expresivo antes de que logre su madurez “social”, quedando enmarcado, como otras expresiones, dentro del arte elitista. No podría regenerarse ni adaptarse a este territorio de espacios monstruosos (Kusch) y de tiempos críticos donde el artista público realiza su obra sin el apoyo público, realiza su obra sin el apoyo político que pudo recibir en su momento el muralismo mexicano”. CARPITA Pp. 49.

La visión que pretende entender al muralismo como una tradición, parecería asimilarse con el hecho de ponerle al mural un marco ostentoso, o de encerrarlo, como se ha hecho con otras expresiones, dentro del arte elitista. De este modo, se le obstaculizaría reconstruirse, resignificarse desde nuevas prácticas, readaptarse a este contexto, con su propia histórica política, social, económica y cultural, en donde las políticas culturales en general, no se enfocan en financiar este tipo de proyectos.

Entonces, como redefinir a las expresiones artísticas contemporáneas, que se plasman a partir una composición visual, sobre el soporte de las paredes de las ciudades y de los barrios cercanos. Como conceptualizar a todos aquellos trabajos presentes desde los muros.

Expresado en términos del trabajo que nos convoca, ¿qué se entiende por mural? ¿La utilización de este vocablo es válida para definir a todo lo que encontramos en las paredes del espacio público?

Di María, Pórfido y González en Murales de la ciudad de La Plata (2009:18) nos ofrecen esta definición:

“Los límites y las particularidades que identifican a toda producción mural como arte público son la monumentalidad, poliangularidad, estructura interna de composición, representación visual, importancia del observador e integración interdisciplinaria.

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 definiría Siqueiros es una película quieta, lo que se explica porque tiene un relato o guion y porque su composición es poliangular.”

Para el artista César López Osornio:

*“Un mural debe llevar alegría y no arrojar depresión. Hay que hacer cosas bien hechas y que perduren en el tiempo. El mural no es para una clase sino para la sociedad”*DI MARÍA (2009:19)

La docente y muralista Cristina Terzaghi señala:

“La obra mural es monumental, tiene un relato, se relaciona con el entorno social y físico (imagen y contexto), debe tener poliangularidad, demanda necesariamente trabajar en equipo y exige estar inserto en alguna problemática específica del barrio o la comunidad en la que se encuentra. Asimismo el mural debe ser de alcance público y masivo, ya que representa la síntesis simbólica de un sentir del entorno social puesto en imagen” DI MARÍA (2009:21)

Con el fin de pensar el mural dentro del rol del gestor cultural creemos conveniente recordar las palabras del Licenciado Hugo Arámburu: *“No creo que una sola de las funciones a las que ha tenido que responder a lo largo de la historia pueda definir por sí sola el concepto de mural en su totalidad. Por el contrario, creo que es necesario construir una definición más abarcativa que logre reunir ese mosaico: lo mágico, sagrado, profano, religioso, decorativos, el poder (político, religiosos y/o económico), la revolución de los pueblos y lo pedagógico por nombrar sólo algunos de los muchos intereses involucrados en su materialización”*. DI MARÍA (2009:21)

Efectivamente, el concepto moderno de mural, a lo largo de la historia de la humanidad ha respondido a una multiplicidad de funciones.

Desde las pinturas rupestres realizadas por el hombre en las cuevas, motivados por la necesidad de comunicar su vida cotidiana y su relación con la naturaleza, como las que se encuentran en el sitio arqueológico Cuevas de Manos, en Santa Cruz, Argentina o las ejecutadas en la Cueva de Altamira, en España, pasando por los murales religiosos

presentes en las cúpulas de las iglesias, pintados durante la edad Media hasta las alegorías plasmadas durante en el Renacimiento.

Coincidimos con Arámburu en que el concepto mural no puede ser acotado a una sola función, y por ello, es inminente la necesidad de re-conceptualizarlo, a partir de la elaboración de una definición más abarcativa que incluya a todas aquellas manifestaciones expresivas simbólicas que se materializa en las paredes.

Nuestra responsabilidad como gestores culturales demanda ser conscientes de esas eventuales funciones que puede tener nuestro objeto de análisis.

El asunto se complejiza si tenemos en cuenta que todas las obras llamadas comúnmente ‘murales’, coinciden en compartir similares soportes de exhibición pública, como las paredes, fachadas o muros, y es en ellos donde concretamente se materializan, nos parece apropiado no solo englobar a todo ese abanico de funciones que puede cumplir, sino que también, nos interesa incorporar toda una variedad de técnicas, que se manifiestan a través de la realización de grafitis políticos, grafitis hip hop, grafitis de rock, en las impresiones con estencil, en las pegatinas en donde se usa papel, además de la pintura, en los *tags* (firmas) y en las intervenciones pictórica en paredes y muros públicos.

Teniendo en cuenta las opiniones de los especialistas, el concepto mural por su propia idiosincrasia, no parecería ser adecuado.

¿Cómo referirnos a la reunión de todas estas manifestaciones exhibidas en el espacio exterior para los habitantes de Avellaneda y los transeúntes esporádicos?

Como se ve, pensar una nomenclatura nunca depende de un sujeto y ni siquiera de un grupo de sujetos: es un proceso complejo, que lleva años y que implica una interacción sostenida de diversos actores sociales. En tal sentido, no nos proponemos en esta tesina crear una nueva denominación. Somos conscientes de que cuando utilizamos el término mural podemos caer en una sinécdoque terminológica y sin embargo el uso silvestre amortigua este desplazamiento acotado. Por ende, utilizaremos en el desarrollo de cada capítulo la denominación mural, para referirnos al conjunto de las distintas manifestaciones expresivas simbólicas, que conjugan a distintas formas de expresión, a través de la aplicación de las distintas técnicas del lenguaje visual y las cuales son ejecutadas en las paredes, muros o fachadas; en las ventanas, portones y persianas metálicas, e incluso en los tanques de agua pertenecientes al espacio público.

En estas manifestaciones se emplean distintos tipos de materiales, como el cemento o la cal para la preparación de paredes, la pintura látex, sintética o en aerosoles, por nombrar solo los de uso más corriente. También se utilizan diferentes herramientas, dependiendo del tipo de técnica elegida y del tiempo de preservación que se desee alcanzar.

Cada mural requiere contar con una serie de recursos específicos, como puede ser un estencil, un boceto con o sin cuadrícula, y en algunos caso un proyector. La actividad se puede llevar adelante de forma individual o en grupo.

Pero ¿por qué es necesario analizar al mural como género discursivo? Volvemos a pensar que el papel a desarrollar en este análisis no debe perder de vista cierta ambición programática que demanda la función del gestor cultural. En tal sentido es muy útil pivotear sobre la noción de género que da Steimberg :“(…)clases de textos u objetos culturales, discriminables en todo lenguaje o soporte mediático, que presentan diferencias sistemáticas y que en su recurrencia histórica instituyen condiciones de previsibilidad en distintas áreas de desempeño semiótico e intercambio social” STEIMBERG (1991:37)

Para nosotros la idea de objeto cultural –en nuestro caso específico el mural-se articula tanto con el rastreo de operaciones discursivas como con la posibilidad de pensar, al menos en las palabras finales en posibles proyecciones concretas.

Y es en esa dirección, hacia donde se encamina esta investigación.

Así como entendemos que la primera plana de un diario es un texto lingüístico factible de ser leído, analizado y con una intención comunicativa que adquiere sentido en determinado contexto, analógicamente indagaremos en los murales seleccionados, como textos icónicos - lingüísticos, analizando sus rasgos retóricos, temáticos y enunciativos³, desde un acercamiento que permita dilucidar si existen una única manera de construir sentido.

Consideramos que por medio de análisis de los rasgos temáticos, retóricos y enunciativos, será posible generar nuevos conocimientos que permitan concebir insumos para la investigación académica, para elaborar políticas culturales a partir de programas que tengan presente el tipo de impacto que generan los murales en el entorno local, articulando más eficiente entre la construcción de significados y los métodos, como las necesidades humanas y el propósito de estas materialidades para la sociedad.

³ Estos tres rasgos según Stiemberg son constitutivos tanto del género como del estilo.

DELIMITACIÓN CONCEPTUAL, TEMPORAL Y TERRITORIAL.

Las características particulares del contexto y la dominante presencia urbana de murales en la región, son el puntapié inicial de donde surge el interés en este trabajo de investigación.

Es inminente la transformación progresiva que ha tenido durante los últimos siete años el espacio público de la ciudad de Avellaneda, tomando el período comprendido entre los años (2009-2016).

El aspecto de la ciudad se fue modificando paulatina e ininterrumpidamente. En este breve lapso de tiempo, no solo se reciclaron una considerable cantidad de edificios históricos, para ser luego reinaugurados con su función original o como instituciones con una nueva funcionabilidad, sino que además, se llevaron adelante una serie de emprendimientos municipales tendientes a construir nuevos espacios edilicios, con fines culturales y educativos.

El espacio público no estuvo ajeno a esta cuestión. Los barrios del distrito también empezaron a transformarse por la puesta en marcha de distintas obras públicas. Plazas, plazoletas, sectores verdes, áreas de juego y deporte, fuentes y rampas, fueron emergiendo, acompañadas de variadas intervenciones artísticas.

Las esculturas de hierro llegaban para quedarse emplazadas en las veredas y en las plazas. Una situación similar ocurría con las muestras de fotografías impresas en afiches, que abordando diferentes temáticas, eran exhibidas en carapantallas, al aire libre. Las primerizas paredes, fueron poco a poco colmándose de color, al ser utilizadas como soportes visuales de las composiciones plásticas planificadas por el gobierno municipal.

Tímidamente comenzaban a asomarse entre los muros de la ciudad. Las actividades mencionadas, fueron solo algunas de las propuestas más visibles. Podríamos decir que estas instancias de producciones locales, constituyeron de algún modo, un momento gestacional del arte público, que se fue desplegando con mayor vertiginosidad a lo largo de estos años.

A simple vista, dichas condiciones no solo transformaron en los transeúntes las formas de ver, estar, sentir y cuidar el entorno, sino también, las formas de vivir y participar en los espacios.

En el año 2009, el artista plástico Augusto Pugliese, se reunía con el flamante Intendente Jorge Horacio Ferraresi, a quien le presentaba el proyecto: “Avellaneda, una galería de arte a cielo abierto”, con el objetivo de recuperar y embellecer las paredes deterioradas del distrito. De esta manera, y contando con el apoyo del nuevo Intendente del Municipio de Avellaneda, se organizaba el “Primer Concurso de Murales”.

A partir de ese momento, el 20 de Septiembre de 2009, con el dibujo de una enorme mancha negra sobre el fondo de un muro de color verde municipal, se anunciaba con una combinación de letras de imprentas y cursivas blancas, más cierta cuota de misterio: “En esta pared vas a descubrir otro artista de la ciudad” “Primer concurso de murales”. De este modo, se hace pública la convocatoria, que invita a los artistas plásticos locales, a participar del Primer Concurso de Murales de Avellaneda. Para ello, debían inscribirse y presentar el/los bocetos de sus obras. La finalidad del proyecto consistía en modificar por medio de composiciones plásticas, la imagen de la ciudad de Avellaneda, a partir de la transformación de las diferentes paredes que se hallaba en mal estado, sucias, o con pintadas políticas de los distintos partidos.

Según cuenta Augusto Pugliese, en una entrevista realizada para la revista meta, recibieron más de doscientos (200) bocetos, y a los pocos días ya estaban pintando. Al término del mes, la ciudad tendría en su haber los primeros veinte murales.

En esa oportunidad, además de la convocatoria anunciada desde los muros, también de implementaron otras estrategias de difusión, como la colocación de un número considerable de afiches publicitarios y un enorme letrero, con una gigantografía que anunciaba el concurso.

Al término del mes de octubre de 2009, el jurado conformado por el Ingeniero Jorge Ferraresi, Intendente municipal de Avellaneda; el señor Hugo Caruso, secretario de Cultura, Educación y Promoción de las Artes; Jorge Suárez, director del Instituto Municipal de Artes Plásticas; Augusto Pugliese, artista plástico; Jorge Satti, artista plástico, muralista y Mabel Mera, muralista, emitían su criterio. A través del Blog oficial de la Municipalidad de Avellaneda, el día 8 de noviembre de 2009, se daba a conocer la lista de los diez artistas plásticos ganadores y de las cinco menciones especiales que fueron seleccionadas.

Finalmente, el intendente Jorge Ferraresi, decidió que todos los participantes del certamen tendrían a su disposición cincuenta (50) paredes de Avellaneda para expresarse.

Al término de ese año, los denominados ‘murales’, se dejaban ver desde paredes de la ciudad de Avellaneda. Con el correr de las semanas, se sucedían nuevas realizaciones para el deleite de los transeúntes, que podían contemplarlas caminando o bien desde un transporte. De esta forma, el espacio público daba las primeras señales de mutación.

Posteriormente, coincidiendo con la creación de las cooperativas Argentina Trabaja, por decisión del intendente se convoca a los artistas que habían participado del concurso y que estaban desocupados a formar parte de la Cuadrilla del Arte.

La Cuadrilla del Arte a cargo de Augusto Pugliese se conformó con cinco artistas locales. Es una organización pública dependiente del Municipio de Avellaneda.

Tienen una página de Facebook la cuadrilla del arte desde donde se puede acceder a la galería de fotos de gran parte de los trabajos que vienen realizando en la ciudad desde hace seis años.

La cuadrilla dispone de una camioneta pintada del color verde característico del isologotipo del Municipio. Esta combi Volkswagen lleva inscripto en sus laterales, en las dos puertas y en la parte trasera del vehículo el texto en letras de imprentas minúsculas “cuadrilla del arte” acompañado con la imagen de una brocha de pintor que en lugar de cerdas tiene unas llamaradas de fuego.

Con este transporte sus integrantes se trasladan por las calles de Avellaneda y llevan todo lo necesario para plasmar su arte callejero: pinturas, herramientas, incluso un proyector cañón.

La cuadrilla de arte se ocupa no solo de dibujar las imágenes o de pintar. La tarea de sus integrantes pasa por diferentes etapas.

En primer lugar se encargan de realizar el relevamiento de las paredes deterioradas de la zona; en segundo lugar se ponen en contacto con el propietario del inmueble, le solicitan permiso para realizar el trabajo y le muestran el boceto de la intervención que consideran más apropiada para ese muro.

Cuenta Pugliese “...en el 99% de los casos los vecinos acceden con mucha alegría y vocación de ayuda. En otros casos son los vecinos los que se acercan al municipio ofreciendo su pared.”

En Avellaneda cualquier persona que tenga interés en realizar un mural tiene que dirigirse al Municipio con un boceto indicando cual es la pared que le interesa pintar. “Una

vez que esto es aprobado por el Municipio y por el vecino, la municipalidad lo provee de todos los elementos y herramientas para llevarlo a cabo.” – Pugliese.

La cuadrilla del arte tiene editado por el Municipio un libro titulado “AvellanedaArte Público.”(2014) de 393 páginas con fotografías a color sobre las materialidades que realizaron durante los primeros cuatro años de su trabajo, contienea modo de catálogo fotografías de pinturas, grafitis, intervenciones y esculturas

Augusto Pugliese además de coordinar la Cuadrilla del Arte, es el diseñador oficial de los afiches publicitarios, gigantografías y carapantallas, donde plasma las variadas actividades que pone en marcha el Municipio de Avellaneda, también es el encargado de crear los logotipos e isologotipos de los diferentes programas municipales, como el programa “alentar” y de la papelería. Se puede acceder a ellos a través del sitio: <http://pugliesead.blogspot.com.ar/>

Desde aquella génesis, la producción de murales, nunca más se detuvo, impulsada especialmente por la primera Cuadrilla de Arte del Municipio de Avellaneda.

Se puede inferir, que a raíz de la positiva recepción de parte de la comunidad avellanedense, respecto a la intervención del espacio público con los ‘murales’ (denominación propia del municipio) realizados por los artistas plásticos que participaron del primer concurso de murales, el 9 de junio de 2014 el Municipio de Avellaneda lanzó el 2do. Concurso de Murales de Avellaneda. En esta oportunidad el premio para los diez ganadores consistió en una suma de cinco mil pesos, además de la designación de una pared en donde realizar el mural elegido y el coste de los materiales indispensables para su realización. Al igual que en el primer concurso a todos los participantes del certamen se le brindará la oportunidad de plasmar su obra, además de los materiales necesarios y la pintura para la misma.

En esta ocasión el jurado estuvo integrado por el Ingeniero Jorge Ferraresi, Intendente municipal; por el Prof. Hugo Caruso, secretario de Cultura, Educación y Promoción de las Artes; por Gonzalo Vásquez, Director de Enseñanza Artística; Augusto Pugliese, Director General de Imagen y Comunicación y artistas integrantes de la Cuadrilla del Arte: Mario Damiani, Jorge Sorge y Jorge Esteco.

Sin dudas, de todos los artistas que integran la Cuadrilla del Arte, el más prolifero es Augusto Pugliese. Además de desempeñarse actualmente en el cargo de Director

General de Imagen y Comunicación del Municipio, realizó en la ciudad de Avellaneda la mayor cantidad de propuestas visuales en las paredes, sin contar la enorme cantidad de esculturas de metal que se encuentran emplazadas en plazas, plazoletas, o veredas de distintas localidades, como así también las esculturas de su autoría que se exhiben en el C.M.A. Centro Municipal de Arte de Avellaneda, inaugurado a fines de 2015. El resto de los artistas plásticos que forman parte del equipo de trabajo de la Cuadrilla del Arte, gozan ciertamente de menor visibilidad. En ese momento, los cinco integrantes que conformaban la Cuadrilla del Arte de forma estable eran Mario Héctor Damiani, Jorge Sorge, Jorge Alejandro Esteco, Eduardo Fabián Leyes y Graciela Comesaña.

Pero estos artistas no eran los únicos que realizaban murales. Por fuera del organismo municipal, otros grupos también iban interviniendo las paredes, ocupando un lugar en el espacio público y logrando cierto reconocimiento.

En ese sentido, este trabajo, intenta analizar en tres murales en soporte pared, realizados por artistas de Avellaneda, los rasgos temáticos, retóricos y enunciativos.

Las imágenes que se han seleccionado para este fin son en primer lugar, el mural “Mujeres Latinoamericanas” de la Cuadrilla Muralista Takuara, ubicada en la plazoleta “Victoria Ocampo” de Sarandí. En segundo lugar, el mural sobre “La Historia de la Universidad Nacional de Avellaneda” realizado por la Cuadrilla de Arte Municipal, en conjunto con estudiantes de la Universidad de Avellaneda, realizado en el mes de abril del año 2013. Y por último, en tercer lugar, el mural ejecutado en el muro lateral de la Fábrica SIAM, con motivo de su reinauguración, durante el año 2013.

Capítulo 1

LA GESTIÓN CULTURAL Y LOS MODELOS DE INTERVENCIÓN.

Nos pareció pertinente, incluir en este trabajo de investigación un capítulo que se enfocara fundamentalmente en la gestión cultural.

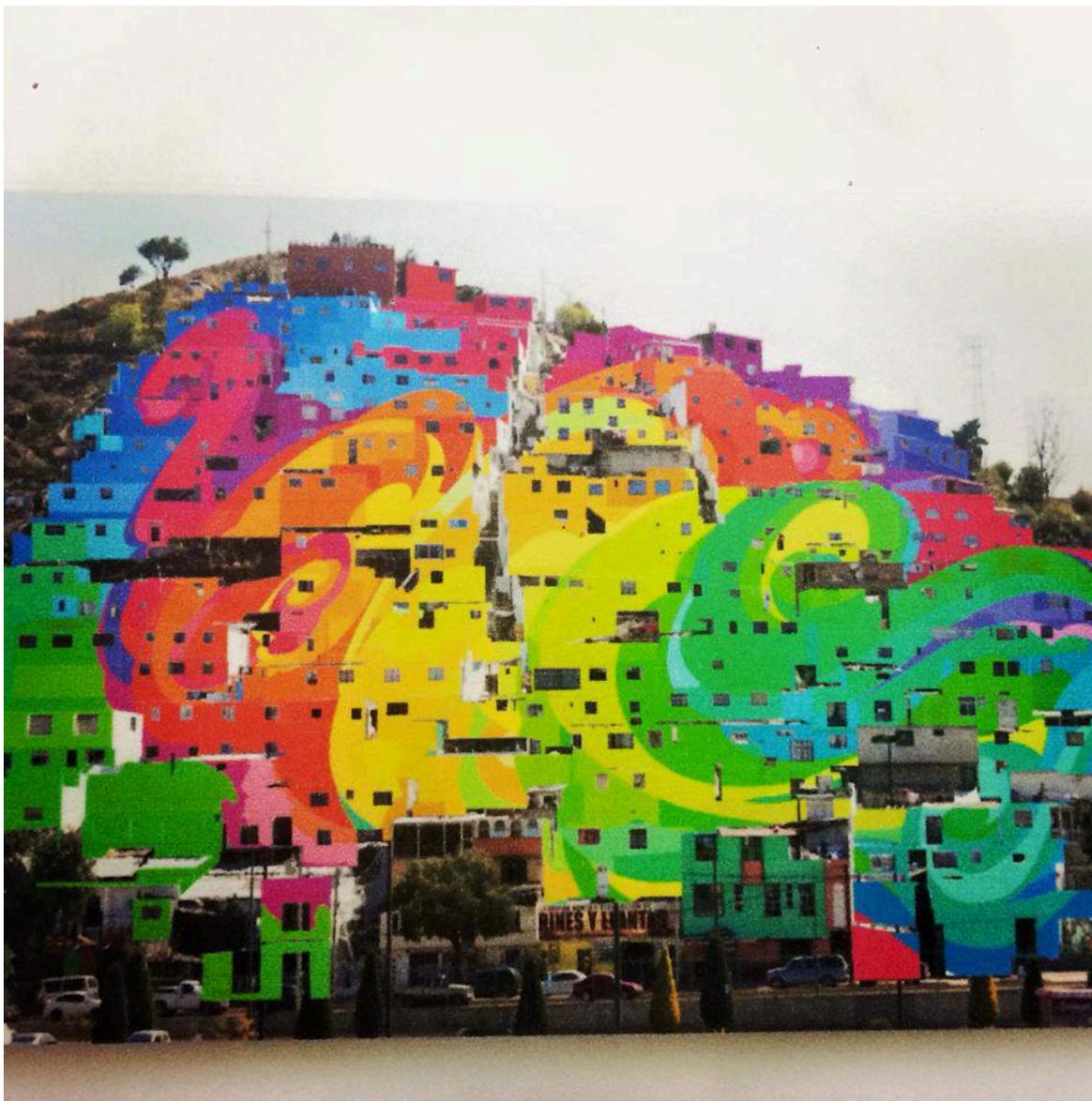
Decidimos introducir, además de los tres principales casos locales, desarrollados y analizados minuciosamente a lo largo de este estudio, a otros tres modelos de gestión de propuestas visuales, pertenecientes a distintos contextos socio- culturales.

Los criterios que se tuvieron en cuenta para su selección e incorporación se fundamentan en las políticas culturales implementadas en México, Bolivia y en la Isla Maciel, del distrito de Avellaneda, Argentina.

Para ello, focalizamos en estas experiencias, privilegiando la estructura desde donde se desprenden, la metodología que aplican, el estilo que los caracteriza, haciendo hincapié por sobre todo, en el tipo de intervención cultural, en el impacto que producen y en la función social de cada uno cumple.

En este sentido, resulta interesante conocer y comprender de qué forma se pone en práctica e implementan otros proyectos sociales, vinculados a los lenguajes visuales, desde la gestión cultural.

Presentación del Proyecto “Pachuca se Pinta”.



Un ejemplo de gestión cultural interesante sobre producción de murales⁴, se dio en México.

La Secretaría de Gobernación (México) a través del programa Nos Mueve la Paz impulsa acciones de prevención social de la violencia, promoviendo prácticas para el rescate de espacios públicos, recuperación de barrios y colonias.

⁴ Respetaremos la definición emanada por sus hacedores y utilizada por la comunidad, las autoridades políticas y los medios de comunicación.

A partir del resultado de un estudio que llevó a cabo Programa Nacional de Prevención Social de la Violencia y la Delincuencia (PNPSVD) junto a la Universidad Nacional Autónoma de México⁵ (UNAM) e investigadores; informe que luego presentaron en el SEGOB⁶, se pensó la propuesta original para el rescate de un barrio en el cerro de Cubitos, en la ciudad mexicana Pachuca de Soto, del Estado de Hidalgo. Finalmente, el proyecto se realizó en Palmitas, perteneciente a la zona de los barrios altos de Pachuca.

La gestión del proyecto comunitario en Colonia Palmitas, permitió que un mural se realizara sobre un soporte a gran escala. Este soporte no fue una pared de enormes dimensiones, ni un muro, sino que fueron las paredes de todo un barrio.

Un grupo de artistas, llamado Germen Colectivo, se dedicó durante catorce meses a transformar con un gigantesco y colorido mural, el barrio Las Palmitas. Su privilegiada ubicación, le permite ser admirado desde varios ángulos.

El colectivo artístico Germen Cultural, nació en Guadalajara durante el año 2012, y para este ambicioso proyecto, fueron contactados por el ayuntamiento⁷ de Pachuca, desde el Programa Nacional de Prevención Social de la Violencia y la Delincuencia: *“Pachuca se Pinta”*.

En principio este grupo de artistas trabajó en el diseño y en la composición del mural. Luego, se apoyaron en el “capital social” de la comunidad. A los jóvenes que viven en Palmitas, se les dio empleo, a fin de generar un sentimiento de pertenencia con el proyecto. Pero en realidad, participaron todos los habitantes del barrio pintando las fachadas de doscientas nueve casas, y los niños integrando distintos talleres artísticos.

En este sentido Rivas Herrera (2008) se refiere a la categoría de capital social de este modo:

“El capital social tiene un rol de gran importancia al estimular la solidaridad para así superar las fallas del mercado al propiciar acciones colectivas y el uso en común de los recursos, en contextos sociales participativos” RIVAS HERRERA (2008: 2)

⁵ Es la Universidad pública mexicana, más grande del país y con el mayor reconocimiento en América Latina e Iberoamérica.

⁶ <http://www.gob.mx/segob#acciones>

⁷ El ayuntamiento es el órgano político desde donde se gobierna a ese territorio conocido como municipio. En algunos lugares de Latinoamérica al ayuntamiento también se lo conoce como municipalidad, en otros como intendencia. En el ayuntamiento por lo general reside el gobernador, intendente, alcalde o aquel que cumple el cargo ejecutivo superior. <http://www.definicionabc.com/politica/ayuntamiento.php>

Al apreciarse a la distancia, Las Palmitas se transforma en una integrada obra abstracta, de colores violetas, naranjas, verdes, celestes y amarillos.

Este trabajo se destacó por la particularidad de lograr que todas las paredes exteriores de los hogares se convirtieran en un macro mural⁸, con el fin de cambiar la imagen de este barrio, considerado poco atractivo y estigmatizado, desde adentro hacia afuera y viceversa, como violento.

Lo interesante de este proyecto, que constó de varias etapas, fue que para la producción de la propuesta, se requirió del capital social de cada uno de los habitantes del barrio. Sin la participación de la ciudadanía el proyecto hubiese sido inviable.

El colectivo artístico, a través de actividades y de prácticas de sensibilización, fue vinculando e integrando a todos los vecinos. Además, les explicaron en qué consistía el proyecto y cuál sería el objetivo final del macro mural, para que no lo interpretaran como una imposición de aquellos que detectan el “saber”.

La primera etapa del proyecto consistió en pintar todas las casas de blanco, con la intención de propiciar un sentido identitario, generar igualdad e integración. Trabajaron cuatrocientas cincuenta y dos (452) familias del barrio junto al grupo Germen, los tres órdenes de gobierno y el sector privado.

A la segunda etapa se la denominó la “Etapa del color”, con el sentido de que las viviendas formaran parte de un todo y no fueran elementos fragmentados. Para esto, con la idea de unificar el lugar, en la composición se usaron líneas rectas, curvas y sinuosas.

La tercera etapa consistió en plasmar distintos murales en los andadores y corredores⁹ de la colonia.

Este macro mural tiene alrededor de veinte mil (20000) metros cuadrados y se transformó en el más grande de México y único en la región.

Presupuesto el PNPSVD destinó para este proyecto cinco millones de pesos.

Esta modalidad de gestión, por un lado, nos permite fundamentar que la inversión del Estado en Programas de Prevención vinculados con la cultura, es primordial y decisiva. Con “*Pachuca se pinta*”, las estadísticas oficiales terminaron demostrando que la

⁸ Denominación empleada por los medios de comunicación.

⁹ Pasillos, pasajes.

implementación de este tipo de propuestas comunitarias y artísticas; la reducción del 78% de los índices de violencia, es un porcentaje posible.

El Proyecto “*Pachuca se Pinta*” permitiría investigar cómo se ven positivamente afectadas el área personal – social, el área familiar y el área comunitaria, tanto en términos de impacto como de la función social.

Desde las políticas públicas de prevención, se entiende al espacio público como un detonador de la cohesión comunitaria, como un lugar que favorece la sana convivencia y previene situaciones propias del contexto.¹⁰ Esta definición del espacio público desde el plan nacional de prevención posibilita que las autoridades políticas, académicas y artistas potencien un proyecto ambicioso.

Desde la gestión cultural, el gestor o la gestora cultural es una pieza clave dentro del proyecto. De acuerdo al caso presentado, el/la gestor/a puede desarrollar su función como parte de un equipo de trabajo en un organismo del Estado o en el ámbito universitario, desempeñando el rol correspondiente a cada área.

Por el otro, desde la perspectiva de nuestro estudio, los enunciados son los habitantes de Colonia Las Palmitas. Con el macro mural barrial, en primer lugar se comunican entre sí y en segundo lugar, les hablan a todos los que desconocen el lugar, ya que tienen formado un preconcepto sobre el territorio y por ende, sobre sus habitantes.

Desde el enunciado, le comunican a los ‘otros’, la necesidad urgente de dejar de mirar a ‘su barrio’ como un lugar desagradable, carente de estética, violento o formador de pandilleros. Pero para obtener una respuesta, el enunciado se dirige directamente hacia ‘ellos’, sus propios habitantes, que deben empezar a modificar ciertos aspectos relacionados con la convivencia y el cuidado del entorno. Se intenta con el enunciado potenciar la integración, generando un nivel de cohesión social y de pertenencia.

Todo indica que no tenemos solo un enunciado, sino una enunciación planificada y que a largo plazo cumple su cometido. Enunciado es contenido y enunciación es un todo integrado. Este es un buen punto desde donde el/la gestor/a cultural puede empezar a posicionarse, con la intencionalidad de potenciar distintas propuestas culturales-comunitarias, a través de una cuidada intervención que respete el espacio de inserción.

¹⁰<http://www.gob.mx/segob/prensa/el-programa-nacional-de-prevencion-lleva-a-cabo-el-proyecto-pachuca-se-pinta>

“No cabe duda que dentro de las variables de potenciación y desarrollo de cada sociedad, la creatividad y la actividad cultural y artística constituyen factores determinantes para enfrentar con solvencia las tensiones civilizatorias que prorrumpen en este siglo XXI que recién se inicia, y que hoy nos presionan desde el futuro” RIVAS HERRERA (2008:4)

En síntesis, podemos decir que este modelo de gestión cultural es flexible, abierto y democrático. Propicia la adaptación al contexto en donde se implementa, con sus propias particularidades e idiosincrasias, estimula la participación de niños, jóvenes y adultos, genera un empleo temporal entre los habitantes del lugar, los vincula con actividades artísticas y creativas desde un acercamiento contextualizado, que potencia la pertenencia de los sujetos.

“La gestión se configura, por ello, como una estrategia de anexar, poner en circulación, dialogar y abrir nuevas eventualidades al interior de las dinámicas sociales. Si bien es una gran metodología de circulación- acción, también impele a quienes la impulsan adquirir conocimientos administrativos, estéticos, económicos, legales y de comunicación social.” RIVAS HERRERA (2008:5)

Presentación del Proyecto Mega Murales de Mamani.

Otro ejemplo de gestión cultural, es la que se llevó a cabo en Bolivia. En la zona de Villa Mercedario, de la ciudad El Alto, que se encuentra a 4000 metros de altitud. El reconocido artista Roberto Mamani¹¹, trazo en ese espacio una serie de Mega murales, según la definición de los medios de prensa.

En los siete edificios, de doce (12) pisos cada uno y que albergan trescientos treinta y seis (36) departamentos, Mamani pintó catorce (14) murales, junto con la colaboración de cuarenta (40) personas que participaron en el proyecto.

¹¹ Roberto Mamani Mamani, nació el 6/12/1962, es un artista plástico autodidacta, de descendencia quechua y Aymara, que en sus obras se inspira en la cultura ancestral del occidente del país.



La construcción de viviendas, fue una obra pública realizada por el Estado, con el objetivo de favorecer el acceso al “techo propio” a las personas de menores recursos y a las parejas jóvenes, que no tenían una casa propia.

Allí se inauguraron, en febrero del 2016, esta serie de murales, que reflejan desde el soporte de los edificios, la cosmovisión andina.

En una de las fachadas, el artista dibujó la bandera de los Wiphala, cuyo diseño ajedrezado identifica a la comunidad de Aymaras. También pintó a la Pachamama, collas, sabios, cóndores y *chacha-warmis*¹². Estas entidades se dirigen a la comunidad de Wiphala y también los habitantes indígenas de Bolivia, más ligados e identificados con una cosmovisión que se mantiene y perdura a lo largo del tiempo. No les hablan a todos los ciudadanos, porque en Bolivia, como en la mayoría de los países de Latinoamérica, siguen existiendo fuertes tensiones entre las diferentes clases sociales, entre los de arriba y los de abajo. Paradójicamente, en Bolivia, arriba, en el altiplano: está el indígena. Abajo, quienes

¹² Significado de la palabra quechua: matrimonios aymaras

quizás estén más desarraigados de la cultura originaria de esta tierra, como bien lo narra la película boliviana, “Zona Sur”¹³ (2009) de Juan Carlos Valdivia.

Hete aquí, que los enunciados de los murales comunican desde la simbología andina “estos somos nosotros”, “está es nuestra historia e identidad”, “está es nuestra visión del mundo”. De algún modo, semejante al tiempo circular del almanaque al que se refería Verón. Allí hay un enunciado al que pueden recurrir, porque este los define y representa.

Desde la gestión cultural, podemos apreciar cómo se evidencia en las producciones, un nítido respeto a los valores culturales ancestrales que en las comunidades bolivianas mantienen un necesario y fuerte sentido de pertenencia.

Héctor Ariel Olmos, en Políticas Culturales en inclusión plantea que además de las Políticas Culturales del tipo Patrimonialista, Difusionista y Democrática, existe un nueva categoría.

“Finalmente existe una nueva tendencia orientada hacia el reconocimiento de la necesidad de tomar en cuenta la dimensión cultural de todos los aspectos de las políticas de desarrollo. Enunciado de una manera más ajustada: las distintas políticas de desarrollo son aspectos del desarrollo cultural” OLMOS (2004:7)

El autor rescata la importancia de observar que sucede con las identidades nacionales, atravesadas por la globalización que las desdibuja, o que por el contrario obvia que son dinámicas y conflictivas, pretenden cristalizarlas y encerrarlas, conduciéndolas a los fundamentalismos.

Consideramos que este caso, es parte de un modelo de gestión abierto, porque los objetivos de una estrategia de política y gestión cultural promueven alternativas sociales de la región y expresan identidades.

Sería descabellado imaginar apelar al cliché en el soporte. Sería descontextualizado ver pintada en la pared del edificio, la imagen de una mujer rubia de tacos altos, con cartera y hablando por su celular, o la de un hombre tomando mate y comiendo un asado, pues tendría más relación con las costumbres locales de los habitantes en Argentina.

¹³ Link de la película “Zona Sur” de Juan Carlos Valdivia
<https://www.youtube.com/watch?v=nHJltz6nkbA&feature=share>

“La consideración de las identidades y sus dinámicas da luz sobre ese conjunto de rasgos que caracterizan históricamente ya sea a un individuo, a una comunidad o a un país.

Dar relevancia a la problemática de la identidad significa tener presente que en el conocimiento y el respeto de las diversas forma de estar siendo en el mundo podría hallarse la llave de la democracia cultural.” OLMOS (:9)

Esta tarea es encomendada a un artista local, con trascendencia mundial, pero que no ha perdido la conexión con sus raíces ancestrales. Mamani logra junto con los habitantes que intervinieron en la propuesta, a través de un concepto estético e identitario, que se destaca por el uso de colores vibrantes, visibilizar a un barrio sencillo y a su gente, que ahora puede poner en la agenda otros pedidos urgentes como la instalación y conexión de redes de agua potable.

“La cultura no vale porque la crean los individuos, o porque haya obras, sino porque la absorbe la comunidad, en tanto ésta ve en aquella una especial significación”

KUSCH (1976:116)

Presentación del Proyecto Social de Arte Urbano en la Isla Maciel:

“Pintó la Isla”

Y en la Isla Maciel, de Dock Sud, Avellaneda, en la provincia de Buenos Aires, se viene dando un fenómeno particular desde el año 2014.

Gerardo Montes de Oca, profesor de artes visuales y docente de Artística de la Escuela secundaria N° 24, creó el Proyecto Social de Arte Urbano “Pintó La Isla”¹⁴

Surge con el objetivo de pintar todo el barrio de la Isla Maciel y armar un circuito de Arte Urbano, con la finalidad de romper con el estigma del lugar como barrio peligroso.

¹⁴<http://pintolaisla.wixsite.com/proyectosocial>

Este profesor junto a sus alumnos, desde sus inicios salen a recorrer el territorio de la Isla Maciel, le transmiten a los vecinos de que se trata el proyecto y los consultan, para saber si les gustaría o desean que en la pared de su vivienda les pinten un mural. Luego toman las dimensiones del soporte, se trate de una pared, un muro o la fachada de un edificio. Preparan la superficie del soporte para la producción, y finalmente, un artista realiza el diseño y los alumnos pintan el mural.

Al proyecto, se le han sumado hasta la fecha más integrantes con quienes han conformado un equipo de trabajo.

Es un verdadero trabajo colectivo, que nace en la propia comunidad y del cual todos sus habitantes forman parte. Desde el blog que han creado se puede leer: *“Pintó La Isla se propone intervenir las paredes del barrio con murales creando una gran galería pública de pintura urbana, revalorizando el espacio público y fomentando su apropiación e identidad por parte de los vecinos. También queremos realizar talleres de pintura urbana para capacitar gratuitamente a todo vecino que desee participar. Pintó La Isla no es un festival de arte urbano, sino un proyecto social de pintura urbana que prefiere un mate con un vecino al “me gusta” en Facebook.”*

Por un lado, observamos que con este proyecto social, La Isla Maciel, se va llenando poco a poco de Arte y de colores. Desde la gestión cultural, se evidencia una importante trabajo que parte de lo artístico, para generar mayor integración social y comunitaria. Todos los actores barriales son tenidos en cuenta, incluso aquel que se acerca con un mate. Esa cercanía marca la diferencia, porque lo que se privilegia y está en juego es el contacto real con los otros, el vínculo directo.

Entendemos que la mayor dificultad que tiene el proyecto es el financiamiento, se lleva a cabo, sin presupuesto ni subsidios, “a pulmón” y a “puro corazón”, como dicen sus integrantes. Hasta el momento tienen solo un Sponsor, Pinturas Kuwait.

El trabajo que vienen desarrollado en la Isla, está alcanzando un poco más de visibilidad. La participación de Alejandra Leston, Teresa Pérez y Xona Villalba, tres fotógrafas de la Isla, con diferentes miradas estéticas, dejan ver en el Centro Municipal de Arte (CMA) varios aspectos del espacio y su gente. Esta nueva exposición se realizó en el mes de junio de 2016 y propició un mayor conocimiento de la realidad de la Isla Maciel y de la propuesta que continúan realizando sus hacedores.

Por otro lado, desde el interés específico de este estudio, el enunciado y la enunciación, que es el tema central que intentamos sustentar con la base y desarrollo de este trabajo, podrán ser de utilidad al momento de pensar la gestión cultural desde el abordaje y la implementación de las políticas públicas, tanto para futuras planificaciones sobre proyectos culturales como para reflexionar sobre los criterios que se emplean y definen a la hora de ponerlos en marcha.

Cuestionarnos sobre quiénes son los que pintan, ¿es un artista? , ¿son los actores sociales de un barrio?, ¿es un colectivo artístico? ¿Una cuadrilla? No es importante en sí mismo sino se sostiene a través de un proceso de integración cultural.

También creemos que es necesario indagar sobre las imágenes que pintan y sobre lo que comunican desde los murales.

“Es obvio que apuntamos desde una gestión cultural a realizar un aporte en función de componer una totalidad significativa a partir de historias y experiencias originariamente diversas y en apariencia inconexas y apuntando a la concreción de un desarrollo humano y social completo, en el sentido de que sea capaz de satisfacer las necesidades físicas, emocionales y mentales de las mayorías y de las minorías”¹⁵ OLMOS (:10)

Por sobre todo, permitírnos reflexionar e intentar dilucidar a quienes les hablan o pretenden hablarles desde los distintos soportes. Y más aún, si estos proyectos son llevados adelante con recursos públicos.

En los murales de “Pintó La Isla” las entidades enunciativas son los actores barriales. Pero ¿Cómo es esto posible?, podrá alguno decir. Los chicos y chicas que participan del proyecto social, son, en algunos casos, quienes aparecen. Las figuras de sus rostros y de sus cuerpos se hacen literalmente presentes en el soporte pared. Martín Agazzi retrato a los integrantes más pequeños de este proyecto.

En otros casos un graffíti de la frase” los pibes de la plaza”, un mural de flores que deja leer: “Siempre hay flores para quienes quieren verlas”

¹⁵ Héctor Ariel Olmos Políticas Culturales en Inclusión. PP 10



Mural de Leticia Bonetti en la Isla Maciel Proyecto “Pinto La Isla”

Leticia Bonetti realizó una obra, en donde las entidades enunciativas, son dos mujeres que sueñan dormidas y despiertas. En otro mural, representa a una familia; a sus cuatro integrantes se los observa felices.

En los murales abundan las imágenes de niños, de algunos perros ‘sin raza’, un grupo de bomberos saliendo en llamas como verdaderos héroes territoriales, esqueletos portando un arma, ancianos y hasta un homenaje, ubicado al lado de un santuario del Gauchito Gil que refiere a dos pibes que fallecieron.

Estos enunciados, se integran como partes en una enunciación que nos habla a todos de la realidad de la localidad Isla Maciel, fragmentada, estigmatizada y con identidades máculas. Desde el enunciado nos dicen cuál es la realidad de La Isla, nos comunican quienes viven allí, cuáles son sus costumbres, sus creencias, los actores sociales heroicos, su cultura.

Visibilizan un territorio, y por ende las necesidades del lugar y su gente, considerada desde el prejuicio y la generalidad como “violenta y peligrosa”, y nos muestran que en el barrio hay mujeres, niños y ancianos que pueden soñar con un mundo mejor y ser felices, a pesar de las condiciones de desigualdad que afrontan en la vida cotidiana y la marginalidad que se les atribuye a aquellos que viven en los márgenes.

Para ir terminando este capítulo, expresamos que las presentaciones de México, Bolivia y Argentina, que preceden este apartado, reflejan la complejidad del trabajo con y en la comunidad. Evidentemente, fueron seleccionadas por nosotros porque sentimos que desde los diferentes estilos de gestión cultural que plantean, encierran una dinámica democrática, participativa, respetuosa, estética, en donde las prácticas de sentido prevalecen a partir del trabajo con sus habitantes y el contexto. Además han considerado y tenido en cuenta la importancia del '*capital social*' y la participación de distintos actores sociales, para emprender un proyecto de tamaño envergadura, y nos animamos a arriesgar, que es por esta razón que su realización cobra mayor dimensión y sentido.

Para que esto suceda, es elemental la función del gestor cultural, tanto como director de un proyecto, ya sea, integrando un equipo de trabajo de un área cultural de organismo nacional, municipal, privado, del tercer sector, o bien, como coordinador de la preproducción y post-producción de las distintas propuestas visuales, por mencionar solo algunas. En cada caso, será el ejercicio mismo de su función lo que defina su rol.

De acuerdo a como el gestor cultural desempeñe su función, y a otros factores situacionales (conocimiento, experiencia, investigación), puede potenciar en artistas y colaboradores, la inclusión de los distintos enunciados, con la voz lo suficientemente poderosa, como para hacerlos escuchar. Teniendo en cuenta el fundamental aporte de los otros, el capital social inherente a la democracia cultural

El trabajo en conjunto, de esta forma, no caería en un lugar simplista ni unidireccional, desde donde se considera que ser partícipe de determinadas propuestas colectivas, es solo acompañar la tarea, pero no considera precisamente a las intervenciones, elecciones y decisiones de todos los que se suman y de los que además se puede invitar a participar. Especialistas, historiadores, vecinos, y demás referentes sociales, tendrían de esta forma, la posibilidad de reunirse para brindar sus puntos de vista, su visión de mundo, su opinión.

A partir del siguiente capítulo, nos introduciremos con los tres casos murales de la ciudad de Avellaneda seleccionados para este trabajo de tesina final.

Capítulo 2

LA UNIDAD TEMÁTICA EN LOS MURALES.

En este capítulo trataremos una de las propiedades que constituyen el género: la unidad temática. Por lo tanto, intentaremos identificar el/los motivos temáticos en los murales de Avellaneda como género urbano.

Para ello, partiremos del concepto de rasgos temáticos que nos proporciona Oscar Steimberg, que define a la dimensión temática como *“acciones y situaciones según esquemas de representabilidad históricamente elaborados y relacionados, previos al texto”* (1991:44)

Según el autor, el tema tiene un carácter exterior al texto porque se circunscribe a cada cultura y se diferencia de su contenido específico, precisamente por esa característica de exterioridad.

Para responder a este interés elegimos tres murales del distrito de Avellaneda realizados por las respectivas cuadrillas o colectivos de muralistas de la ciudad.

Los casos de análisis son en primer lugar el mural titulado “Mujeres Latinoamericanas”, a cargo de la Cuadrilla Muralista Takuara, bajo la coordinación de Carla Petrone.

En segundo lugar, el mural “La universidad Nacional de Avellaneda” realizado por la Cuadrilla de Arte Municipal, en conjunto con estudiantes de la Universidad de Avellaneda, realizado en el mes de abril del año 2013.

Y por último, en tercer lugar, el mural llevado a cabo en el muro lateral de la fábrica SIAM, reinaugurada durante el año 2013.

La finalidad en este capítulo es dar con los temas o rasgos temáticos que poseen estos murales.

Entendemos que los **rasgos temáticos** son aquellas actividades y circunstancias, que se caracterizan principalmente por preceder al texto icónico-lingüístico y que se definen a partir de la proyección, vinculación y realización de ciertos trazados de representaciones históricas. Estas actividades previas, estarían relacionadas con las decisiones y determinaciones que se toman antes de la producción de un texto icónico,

indefectiblemente atravesados por la historia del pasado, enmarcados en un contexto presente, en proyección al futuro.

La cuadrilla Muralista Takuara.

El rasgo temático en el mural “Mujeres Latinoamericanas”



Vista panorámica del mural “Mujeres Latinoamericanas”

Los retratos de seis personalidades pertenecientes al ámbito de la cultura, el arte y la política parecen observarnos fijamente desde las paredes, como si nos interpelaran con sus miradas. La Gaitana, Raquel Forner, Frida Khalo, Lélia González, Celia Sánchez y Violeta Parra, se hicieron presencia desde el muro.

Estas seis mujeres no han sido elegidas por los artistas al azar. En la elección del tema no existe la arbitrariedad decisiva e individual de un integrante, sino que por el

contrario, es producto de un accionar colectivo. El lugar que cada mujer ocupa en el soporte¹⁶, es la consecuencia de una serie de preguntas y cuestionamientos que los integrantes de la cuadrilla debieron responderse con anterioridad, para definir la realización del trabajo.

A partir de entrevistas informales con la coordinadora del mural¹⁷, pudimos saber que el trabajo de pre-producción comienza con conversaciones y discusiones sobre lo que se va a representar. En este caso, a primera vista parecería que el tema evidente es la mujer en vínculo con el contexto de circulación, el Paseo Mujeres Argentinas, inaugurado en el año 2011, que se extiende sobre la calle del mismo nombre, entre las avenidas General Güemes y Bartolomé Mitre. Sin embargo, hay que abandonar esta mirada literal; al ir adentrándonos en un análisis de rasgos más minucioso podremos identificar el tema de este mural.

Una primera decisión fue diferenciarse del circuito cercano, donde se homenajean con otros murales o esculturas, a mujeres como a Evita, las Madres de Plaza de Mayo, María Elena Walsh, Mercedes Sosa, Lola Mora, Juana Azurduy, Lolita Torres, Tita Merello, María Remedios del Valle, Alejandra Pizarnik, Azucena Villaflor, y Raquel Forner. Como se ve, fluyen los nombres de personalidades que han logrado una impresionante popularidad a nivel global, sobre todo por su obra, prestigio y trayectoria artística. Pero, la intencionalidad de la cuadrilla, gira entorno a la idea de incluir en la propuesta, a otras mujeres.

“La idea era un poco rescatar a mujeres que tenía Latinoamérica, y que siempre habían estado relegadas tanto de los libros de historia, como hasta en imágenes mismas”.

Entrevista a P.C. 18/04/2016 en Pp. 7

El desafío que se plantearon, consistió en hacer visibles a aquellas mujeres, que precisamente no alcanzaron a lo largo de la historia, un elevado grado de notoriedad pública. Son poco conocidas, sus vidas estuvieron más relacionadas con la participación política, social y artística, que con el mundo del espectáculo, por lo tanto, los medios de comunicación dirigidos a las grandes masas, no se han interesado en estas figuras, ni demuestran interés por darlas a conocer.

¹⁶ La pared funciona como una especie de tela donde se plasman los dibujos.

¹⁷ En este caso respetamos la denominación dada por el nativo.

“Y queríamos que esas mujeres estuvieran relacionadas con el arte, con la política, porque esos lugares siempre estuvieron cercenados para las mujeres” Entrevista a P.C. 18/04/2016 en Pp. 8.

En principio, iniciaron un proceso de intensa investigación sobre aquellas mujeres importantes, pero invisibilizadas por la historia.

Estos hallazgos generaron nuevos intereses, surgieron diferentes personalidades, desconocidas para la gran mayoría de las personas, inclusive para los propios integrantes de la cuadrilla. De esas alternativas tuvieron que seleccionar sólo algunas de ellas, por sobre otras. Frida Khalo, fue un caso excepcional al ser elegida por consenso unánime del grupo artístico.

“Cuando empezamos a seleccionar, obviamente había muchísimas mujeres. Dejamos muchísimas afuera y muchísimas muy importantes. Pero bueno, fue toda una discusión. La única que no discutimos fue Frida.”

Entrevista a P.C. 18/04/2016 en Pp. 8.

Luego buscaron bibliografía y otras fuentes disponibles; que incluyen libros, discursos, entrevistas, biografías, videos, documentales, con el interés centrado en privilegiar las propias frases de estas mujeres en vida; sus palabras en primera persona.

Una vez determinadas las seis personalidades que serían incluidas en el mural, una nueva búsqueda se iniciaría. El desafío fue encontrar la imagen que las represente en su magnitud. Para ello recurrieron a las fotografías que se pueden hallar en internet. Frida Khalo y Violeta Parra, en este sentido, no significaron una dificultad, las imágenes de sus rostros; a esta altura son prácticamente icónicas. No es así el caso de la artista plástica Argentina, Raquel Forner. Un nombre encriptado en los circuitos de las Artes con A mayúscula. Paradójicamente, en Argentina es más popular Khalo, de origen Mexicano que Forner que es oriunda de estos pagos.

El reto, fue tal vez encontrar una imagen, que aunque no sea capaz por sus propios medios de llegar a convertirse en un símbolo, logre generar cierta curiosidad en una parte de la sociedad.

Queda claro al menos desde las propias palabras de los hacedores la sustancia artística que pretenden establecer, en tal sentido podemos recordar las palabras de Ticio Escobar quien al referirse a las ‘minorías productoras de cultura’, enuncia:

“Desde sus lugares dispersos y sus inventivas plurales pueden, una vez más, lanzarse apuestas anticipadoras, aunque estas no pretendan ya salvar la historia, ni

señalar su rumbo verdadero, sino mantener abiertos espacios de pregunta y de suspenso que promuevan jugadas (contingentes) de sentido”. ESCOBAR (2015:104)

Brindar otras imágenes, por fuera de lo establecido, sería como sacarlas de la clandestinidad; de aquellos espacios ocultos del relato histórico, que no les permitieron emerger. Su incorporación en el soporte o, como plantea Escobar, sería de algún modo como apostar a la pregunta; dejar un lugar para la interrogación, aunque tan solo sea, sobre la relevancia o la intrascendencia de estas presencias, fomentando la elaboración de sentidos. La Gaitana, Léila González y Celia Sánchez no son precisamente, personalidades fáciles de reconocer.

Aunque todas estas mujeres tienen mucho en común, o al menos, los puntos de encuentro que comparten, las reúnen en este mural. Son más las similitudes que las agrupan que las diferencias. Es muy probable que ellas nunca se hayan encontrado personalmente. Es casi seguro que jamás mantuvieron correspondencia entre sí.

Es que la representación de imágenes alberga en su contenido la facultad intrínseca de narrar una historia, de apelar a la memoria, de brindar utopías que permitan soñar que otras realidades son posibles, de denunciar injusticias, de subvertir prácticas. Las imágenes plásticas también pueden invitarnos como espectadores a ingresar en un código iconográfico que nos lleve a la interpelación, a transformar nuestras ideas, creencias, preconcepciones o a una multiplicidad de interpretaciones cargadas de subjetividad.

El mural “Mujeres Latinoamericanas” transgrede esos límites tempo-espaciales, y finalmente, las junta para compartir al mismo tiempo un único espacio. El espacio exterior, el espacio de la calle, del afuera, el espacio de un muro público. Y para la mujer, es precisamente ese lugar, el del espacio público, un punto de tensión y conflicto permanente, constitutivo de su lucha histórica por ocuparlo, o al menos, de formar parte, de manera cada vez más igualitaria.

Todas son mujeres. Todas son oriundas de un país perteneciente al continente Americano. Y es en este sentido, que el rasgo temático se manifiesta en su ‘*exterioridad*’, ya que se aboca a la cultura de América. Lo indígena, la negritud, lo popular, lo amerindio, ligado a las luchas que se inician con la conquista española, atravesadas por el folclore y demás producciones artísticas, en un contexto donde el mundo se debatía entre el

Comunismo vs. Capitalismo, pero que con estas mujeres se ciñe a la matriz revolucionaria de Latinoamérica.

Estas personalidades entendieron la revolución de manera distinta, y cada una de ellas, con su estilo personal, impregnó su particularísima impronta en la historia de Latinoamérica. Todas fueron políticamente muy activas y tuvieron algún tipo de participación durante la revolución comunista. Algunas le pusieron la voz, otras las manos, otras la mirada, pero todas le pusieron el cuerpo. Sus acciones siempre estuvieron cargadas por un fuerte compromiso político, social, cultural, artístico, que se desprendió de sus propias raigambres.

Estamos ante la presencia de quienes se han manifestado explícitamente en el espacio exterior, su libertad de expresión, su capacidad creativa o inventiva, o bien, han hecho visible su posición a favor de la defensa por los derechos de las personas, de su cultura, de una definida afiliación partidaria y de sus ideales.

Por ello, a esta altura, estamos en condiciones de plantear que el tema del mural es *“mujeres revolucionarias invisibilizadas”*.

Además del rasgo temático, es posible reconocer al interior de los retratos, los motivos temáticos. Steimberg (1991:44) distingue el tema, del contenido y del motivo.

“El tema se diferencia del contenido específico y puntual de un texto por ese carácter exterior a él, ya circunscripto a la cultura, y se diferencia del motivo (en el sentido que suele adjudicarse a los motivos literarios y pictóricos), entre otros aspectos, porque el motivo, si bien puede caracterizarse por una relación de exterioridad similar, solo se relaciona con los sentidos generales del texto por su inclusión en un tema, y porque el tema (inversamente a lo que ocurre con el motivo, que es reconocible en el fragmento) solo puede definirse en función de los sentidos del texto en su globalidad.”

En cada uno de estos rostros vamos a identificar y describir los motivos temáticos específicos, que únicamente se vinculan con la interpretación general del texto icónico-lingüístico por su inserción en el tema *“mujeres revolucionarias invisibilizadas”*.



1° cuadro del mural: La Gaitana. Fotografía tomada el 09/04/2016.

‘La Gaitana’ fue una mujer cacique, líder del pueblo indígena de Timaná, situado en los Andes colombianos, durante la primera mitad del siglo XVI. Este personaje femenino, forma parte de los relatos populares en donde se describe su rol heroico y libertador de los indios Timanaés, Yalcones y Apiramas, constituyendo finalmente el mito de la Heroína del pueblo colombiano.

Si bien, el eje movilizador de la Gaitana se gesta a través de un sentimiento de venganza, por la cruel muerte de su hijo en manos del conquistador español, Pedro de Añasco, es posible identificar en el relato mitológico colombiano, la indignación de un pueblo ante la violencia y la crueldad ejercida por los españoles, especialmente por el grado de penetración militar y cultural que supo tener la primera conquista española en el continente Americano y la que término aniquilando en gran parte las tradiciones, los saberes y contribuyo en la pérdida del idioma.

Entonces, podemos plantear que los pueblos indígenas de América, encabezados por un líder, se revelan ante el intento de sometimiento, control y dominio de sus recursos naturales y de sus cuerpos, tanto como de los modos de vida y en defensa de sus estructuras

jerárquicas. Fueron de alguna manera, los primeros ‘actos revolucionarios’ emprendidos por la población originaria de América, entendiendo a este término como a las acciones tendientes a los cambios en las estructuras de poder.

Los pueblos indígenas, de acuerdo a sus posibilidades y a su propia idiosincrasia, resistieron con coraje, en mayor o menor medida, a los avances despiadados de los conquistadores que invadieron y pretendieron dominarlos, al punto de exterminar a gran parte de las poblaciones.

Y es aquí, en donde podemos establecer un vínculo entre el motivo temático en relación con el tema del mural. La figura de La Gaitana, que luchó junto al apoyo de su gente ante el avasallamiento de los colonizadores, es lo que nos permite identificar como motivo temático a la “*heroína indígena del siglo XVI*”, considerándola como una mujer revolucionaria, por los actos que emprendió, organizando a los grupos de indígenas para expulsar a los españoles de las tierras que habitaron desde su nacimiento. Pero además, porque la historia no le otorgó el lugar de relevancia que sin embargo sí supieron tener los hombres libertadores del siglo XIX, hecho que también la incluye en el grupo de mujeres invisibilizadas.



2º Cuadro del mural: Raquel Forner. Fotografía tomada el 09/04/2016

En el retrato de Raquel Forner, dentro del tema entendemos que el motivo temático sería la “*Ruptura pictórica de la artista plástica argentina más destacada del siglo XX*”, por ser ella, la primera mujer que rompe con el clasicismo, creando su propia estética, que es defenestrada por el canon artístico dominante en ese momento.

Esa ruptura estilista puede ser interpretada como una acción revolucionaria en el ámbito del arte en la Argentina, y toma especial relevancia al ser un acto encarnado por una mujer, en un espacio donde era minoritario el lugar que ocupaban. La artista plástica se atreve a modificar lo establecido en la pintura de caballete. Esta acción innovadora nos permite establecer un vínculo con el tema de la revolución, palabra cuyo término en latín ‘*revolutum*’ significa “dar vueltas” lo establecido, ya sea, en el ámbito político, social, religioso, cultural, etc.

Forner paso de la producción estilista con tinte clásico, como se puede observar, en la obra de óleo sobre tela titulada ‘*Ritmo*’ (1934), en donde se refleja la evocación de la Antigüedad Clásica a través de la representación de templos derruidos y elementos del pasado pagano como peces, ofrendas frutales, ramos de espigas o figuras femeninas convertidas en escultura, a revolucionar la pintura hacia finales de la década del 50’ con el comienzo de las series que refieren a la relación con el hombre y el cosmos. En esta producción se refleja la intensidad de los colores, la incorporación de texturas y la aparición de grafismos, con un estilo más cercano al Informalismo y a la Nueva figuración.¹⁸

A pesar de su vasta producción artística, la obra de Raquel Forner es poco conocida, y la historia del Arte con mayúscula suele dedicarle injustamente unas breves líneas.

Resulta poco accesible dar con sus obras, y aunque es posible hallar biografías sobre la artista, estas se centran más en su participación junto al grupo de pintores argentinos, que se incorporan a la llamada Escuela de París, conformando el denominado Grupo de París, que estaría integrado por artistas como Butler, Badi, Spilimbergo, Basaldúa, Pizarro, Morera, Berni y Bigatti; siendo Raquel Forner, la única mujer que formará parte del mismo. O dicho de otro modo, su figura se encuentra más asociada a los artistas; hombres destacados del arte. Por lo antedicho, estamos en condiciones de afirmar el vínculo del motivo con el rasgo temático “mujeres revolucionarias invisibilizadas”.

¹⁸<http://www.museocastagnino.org.ar/coleccion/forner.html>



3° cuadro del mural: retrato de Frida Kahlo. Fotografía tomada el 09/04/2016

En Frida Kahlo, el motivo temático es la “*sublimación pictórica del padecimiento*” de una artista que supo construirse a sí misma y transformar el dolor a través del arte. A quien el reconocimiento le llegó, pero un poco tarde.

Nos resulta sorprendente a nosotros mismos permitirnos plantear la sublimación del dolor como un mero acto revolucionario, pero como mencionamos en los párrafos que anteceden, si el concepto revolución significa ‘dar vuelta lo establecido’, ante la destrucción del cuerpo, las lesiones de distintos miembros vitales para el desenvolvimiento autónomo o el daño irreparable del órgano femenino por excelencia, como lo es el aparato reproductor, producto del accidente que le cambió drásticamente la vida y que le imposibilitaría engendrar hijos propios, Frida invierte el sufrimiento.

Hacer que la temprana cercanía a la muerte y la relación constante con el dolor se transformasen en una vasta producción de obras artísticas; es un cambio de posición ante el mundo; poniéndolo de cabeza.

¿Por qué soportar el dolor sería un acto revolucionario en sí? No fue ni será el único ser humano que padeció o padece dolencias en el mundo. Nos atrevemos a pensar que su posición podría haber sido cómoda al respeto, dejándose recibir los cuidados y atenciones elementales, dignas de otorgar a cualquier persona postrada en una cama. Sin embargo, Frida elige salirse de un lugar común e improductivo; paradójicamente va a parir un hijo tras otro, sus obras, pasando de la condición de infertilidad a la fertilidad absoluta.

Subvertirá con acciones varios sentidos: de la infertilidad pasará a la fertilidad, lo imposible lo transformará en posible; el dolor se convertirá en placer mediante el acto de creación, así aquella pertenencia exclusiva del padecimiento interiorizado se exteriorizará a través de la representación figurativa desgarrada; el artista, observador agudo de la realidad de los otros, dará un giro hacia la mirada más profunda e introspectiva de su propio yo.

En el caso de Frida Khalo, si bien su biografía ha sido representada tanto en documentales como en películas ficcionales, en su tiempo su figura rompía con la posición femenina, más teniendo en cuenta una sociedad tan misógina como la mexicana.

Fuentes de su padeceres espirituales y físicos fueron ocasionadas por la obligación social de ocupar un lugar al que se resistía. Su vida que estuvo a la sombra de la de Diego Riviera, pareciera ser unos de los elemento principales de su inclusión en el soporte analizado.



4° cuadro del mural: retrato de Leila González. Fotografía tomada el 09/04/2016

Con el retrato de Lélia González el motivo temático sería la “*activista defensora de los derechos de los negros y de las minorías marginadas*”. Esta mujer negra, intelectual, política, profesora y antropóloga brasileña, permaneció hasta el final de su vida, comprometida con el activismo político.

Es importante tener en cuenta como antecedente a las luchas de Lélia, el contexto nacional y global en el que se encontraba. Quienes habían sido pasivos comienzan a manifestarse públicamente. Durante los años 60', en los Estados Unidos, nace el hipismo. Este movimiento, integrado en su mayoría por grupos de jóvenes, luchaba de manera pacífica y colectiva, por distintas causas, expresaron abiertamente reclamos por la igualdad, la justicia y el racismo, sumado a las peticiones por la paz mundial y al cuidado del medioambiente.

Lélia González emprendió en ese momento histórico-político, social y cultural, distintas acciones, que aunque fueron atravesadas por el Golpe de Estado en Brasil, desde el 31 de marzo de 1964, y que duro hasta la elección de Tancredo Neves, en 1985. Ella siguió

adelante permaneciendo firme a sus convicciones. En los 70' convirtió sus clases de Filosofía en un espacio de resistencia, de discusión social y política.

En 1974 se despierta su interés por contenido político de cuestión racial; participa de discusiones y procura analizar la historia de la subordinación de los negros de Brasil. Combatir el racismo se transforma en su tarea principal. En 1978 contribuye en la fundación del Movimiento Negro Unificado (MNU), con el que intentarían conquistar espacios políticos, aunque este termina perdiendo el impulso inicial por la falta de instrumentos de trabajo. Fue la militante negra que más participo de seminarios y congresos fuera de Brasil, siempre con un discurso fuerte, provocativo y emocionado sobre la política racial brasileira. Además brego por generar reflexiones sobre otras formas de entender la diáspora africana en América.

Lélia se ocupó principalmente de aquéllas minorías no visibles. Las mujeres, los negros, los pobres. Sus investigaciones estuvieron dedicadas a las relaciones entre género, etnia y clase, y desde allí fundamentó y practicó el activismo político.

Para definir el motivo temático, en este caso en particular, nos apoyamos en los datos biográficos, pero sobretudo, en los estudios académicos ¹⁹ que dejo como legado para el desarrollo de futuras de investigaciones científicas. La elección de los temas en sus tesis y ensayos, permite verificar la credibilidad y compromiso político de Lélia González. Por lo expresado, estamos en condiciones de señalar sin dificultad argumentativa, como el motivo temático mencionado en el primer párrafo, se traduce en pensamientos y acciones revolucionarias de una mujer que defendió a las minorías no visibles de Brasil y por esta razón lo vinculamos con el tema “mujeres revolucionarias invisibilizadas.

¹⁹<http://www.leliagonzalez.org.br/>



5° cuadro del mural: retrato de Celia Sánchez. Fotografía tomada el 09/04/2016

En el retrato de Celia Sánchez entendemos que el motivo temático “*combatiente revolucionaria*” es el aspecto que se vincula con el tema “*Mujeres revolucionarias invisibilizadas*”.

La figura de Sánchez se relaciona con la revolución cubana por su participación activa. Formó parte del Movimiento 26 de julio durante la Guerra de Liberación Nacional de Cuba (1956-1958), su fundador, Manuel Echeverría la puso en contacto con Frank País y bajo su directiva, Celia organizó la red clandestina de campesinos, una agrupación elemental para la supervivencia de la guerrilla. Quedó de esta forma integrada al movimiento dirigido por Fidel Castro. Tuvo un nombre de guerra, Norma, siendo la primera mujer que ocupó la posición de soldado combatiente en las filas del Ejército Rebelde. Fue una de las primeras mujeres revolucionarias, en tanto tomó las armas y organizó el 4 de septiembre de 1958 el pelotón femenino Mariana. Pero, tras el triunfo de la Revolución Cubana en 1959, Celia no pasó a la inactividad, por el contrario, tuvo un rol

fundamental en las primeras décadas del periodo revolucionario, desempeñando tareas de enorme responsabilidad, encargándose de los programas de alfabetización.

Dadas las características de esta personalidad, quizás este demás mencionar que fue miembro del Partido Comunista de Cuba desde su creación hasta su fallecimiento, el 11 de enero de 1980. Por su labor, Celia Sánchez es conocida como la Flor autóctona²⁰ de la Revolución²¹. Al intentar despegarnos de la imagen literal de la mujer revolucionaria armada, podremos ver su transparencia intelectual, como si observáramos a través de una filmina. Surgirá su pensamiento revolucionario consistente, expresado en la convicción de sus ideas sobre la educación y la alfabetización, como también desde las investigaciones emprendidas.

A pesar de su compromiso político, su figura no es tan conocida como la de Fidel Castro y el Che Guevara. Esta realidad concreta nos permite establecer una relación directa con el aspecto temático de las mujeres invisibilizadas.

La vacancia de estudios sobre esta personalidad relevante es llamativa. A penas algunas publicaciones editoriales. Julio M. LLanes escribió el primer libro sobre Celia Sánchez en Cuba, y fue publicado en forma masiva en el año 1986 con el título “Celia nuestra y de las flores”; luego Adelaida Béquer editó el ensayo biográfico “Celia. La flor más autóctona de la revolución” (1999); posteriormente se publicó “CELIA ensayo para una biografía” de Pedro Álvarez Tabío (2003). Y hace poco tiempo, el 1 de abril del 2013 salió a la venta el libro “Un día de diciembre: Celia Sánchez y la Revolución cubana” de Nancy Stout, una biografía ficcional que llega para hacerle justicia a su nombre, del que aun hoy, no abunda en la bibliografía.

Por el contrario, es masiva edición de libros, películas y documentales sobre Fidel Castro por no mencionar la cantidad de merchandising que reproduce el rostro de Ernesto Guevara, “El Che”.

²⁰ Si bien no es un asunto a resolver en esta tesis no deja de ser llamativamente estigmatizante el término “flor” que remite a un universo cursivamente femenino.

²¹ http://www.ecured.cu/Categor%C3%ADa:Personajes_de_la_Historia_de_Cuba



6° cuadro del mural: retrato de Violeta Parra. Fotografía tomada el 09/04/2016

Por último, abordaremos el retrato de Violeta del Carmen Parra Sandoval, más conocida como Violeta Parra, el motivo temático sería *“la precursora de canciones revolucionarias”*, su primer paso marcaría el camino a seguir en artistas como Quilapayún, Inti Illimani, Víctor Jara, Rolando Alarcón, el Gitano Rodríguez, entre tantos otros. Las canciones revolucionarias de Violeta Parra fueron transformándose en la nueva canción chilena, formando parte de un movimiento musical con un fuerte compromiso en la lucha política.

No obstante, hacia el final de su carrera instala una gran carpa con el plan de convertirla en un importante centro de cultura folclórica, pese a su sueño la respuesta no fue muy motivadora y el público no la apoyo. Esto sumado a problemas sentimentales termina de crear las condiciones que habilitaron su suicidio, justamente en dicha carpa.

A pesar de lo expresado, en donde es posible apreciar que su imagen fuerza un poco este aspecto de invisibilidad contenido en el tema, sería en la figura de Frida Khalo y en la multifacética de Violeta Parra. Si bien ambas alcanzaron en el mundo un reconocimiento

póstumo, durante sus vidas, ninguna de las dos fue vista como ‘la mujer’ por aquel hombre que adoraron, ni tampoco consiguieron tener de ellos la exclusividad amorosa que deseaban. Son conocidos los engaños e infidelidades reiteradas de Diego Rivera, y el abandono de Gilbert Favre que sufrió Violeta, hecho que llevó a vincularlo como el responsable indirecto de los repetidos intentos de suicidios, que finalmente desembocó en su muerte.

Es posible establecer otro vínculo con el rasgo temático de lo no visible. Las canciones que Violeta Parra popularizó pertenecían al campo, por lo tanto no eran en su mayoría ni las letras ni los autores conocidos en el momento.

Fue esta artista, quien se ocupó de rescatar las canciones del campo chileno y de otras manifestaciones del folclore popular, le puso su voz y por medio de la divulgación que emprendió, las hizo trascender al punto de transformarlas en temas musicales reconocidos y sus acciones respecto de las minorías artísticas invisibilizadas, como un ejemplo a seguir.

Cuadrilla del Arte Municipal.

El rasgo temático en “La historia de la Universidad Nacional de Avellaneda”

La figura de fondo, es la imagen de la esquina en perspectiva de una edificación de antaño. Esta esquina, sería similar a la esquina de cualquier construcción edilicia perteneciente al entramado urbano de Barracas al Sud, en la actualidad, conocida como ciudad de Avellaneda, si no fuera porque precisamente se trata de una esquina particular, la de una obra arquitectónica de fines del siglo XIX.

Este edificio, desde el año 1887 fue uno de los polos de desarrollo más importante del distrito. Allí, sobre la calle Colón, funcionó el viejo Mercado de Abasto de Avellaneda.

Sus enormes portones de color marrón y las amplias ventanas que supo tener, son una señal de la preservación arquitectónica que se llevó a cabo mediante trabajos de restauración y reciclado, para transformarlo en el espacio donde actualmente funciona la principal sede de la Universidad Nacional de Avellaneda, reconocida como la sede de España.

A primera vista, se puede apreciar que el rasgo temático del mural es la historia, cuyo tema remite a tres etapas históricas sobre el funcionamiento del edificio en relación con su contexto y la comunidad.

Entonces, observándolo de izquierda a derecha, siguiendo a las convenciones tradicionales de nuestro sistema de escritura y lectura, es posible distinguir en este mural, el tiempo pasado, el presente y el futuro, en tres planos.



1° escena del mural “La Historia de la Universidad de Avellaneda”. Foto tomada el 25/02/2017

En el primer plano se representa el trabajo rural, el relato se inicia con imágenes campestres, un tractor se dirige hacia la derecha, cuatro figuras principales, en distintas posiciones, están presentes en esta escena. Una mujer de perfil, sentada en sus talones, sobre los surcos de tierra arada, realiza tareas de siembra, alzando un pico con ambas manos. Otra figura femenina, en posición frontal, ubicada sobre el pasto, con las piernas y brazos cruzados, sugiere un estado de meditación. Detrás de ellas, se encuentra pastando

una vaca. Un hombre camina hacia la derecha, mientras con una mano esparce semillas sobre el terreno fértil para el cultivo. Por medio de este conjunto de imágenes, se alude al trabajo llevado adelante por agricultores y cosechadores.

Este primer plano se compone de un relato que exterioriza el tema de la actividad campestre; refiere al primer eslabón en la cadena de producción agropecuaria.

El tiempo se delimita espacialmente con la finalización de la representación de las tierras y el comienzo de la calle de adoquines, en perspectiva lindante con la vereda que contiene las puertas enormes del viejo Mercado de Abasto.

Podemos ingresar en la historia del viejo mercado a través de la figura de un muchacho, que nos da la espalda mientras se dirige hacia la entrada del primer portón. Este personaje opera como un facilitador de la lectura histórica, con su carrito nos conduce al origen del edificio y su funcionamiento, el comienzo de una jornada de actividad laboral.

Sus brazos por detrás arrastran un carrito con un cajón de madera repleto de verduras y una bolsa de papas. Esta imagen es una intersección de espacio- temporal, las dos ruedas traseras, están apoyadas sobre el pasto y las dos delanteras, sobre el empedrado.



2° escena del mural “La historia de la UNDAV”. Foto tomada el 25/02/2017

En el segundo plano, la figura central de un enorme reloj de arena sugiere el paso del tiempo, sustituyendo la arena por tierra fértil. A un lado del reloj, se ubica la imagen del rostro de perfil de un hombre entrado en años, que dirige su mirada hacia el lado izquierdo desde la posición del espectador, tiene una abundante barba blanca al igual que sus cabellos; en cambio, al otro lado del reloj de tierra, se ubica la figura de un rostro de perfil mucho más joven teniendo en cuenta el color oscuro de su cabellera y barba, cuya mirada se direcciona hacia la derecha, en donde se destaca la figura de una mujer con un pañuelo blanco sobre la cabeza, símbolo emblemático de las madres de Plaza de Mayo, que originariamente supo ser un pañal de tela. Su rostro está repleto de arrugas y no está ubicado completamente de perfil, el cabello gris asoma sobre su frente y por debajo de pañuelo, y su mirada se dirige parcialmente hacia delante con una inclinación hacia el lado izquierdo. Esta direccionalidad nos habla de un eje que necesita centrarse en el presente, pero mirando siempre el pasado. La mirada parece un poco cansada, con los parpados algo

caídos, nos transmite un estado triste, pero sólido. Su mano izquierda en alza sostiene un libro trascendental para la historia de la Argentina, el “Nunca más”, contiene el informe final realizado por la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas CONADEP, un valiosísimo documento utilizado para el Juicio a la Juntas en el año 1985.

En esta composición la exterioridad se manifiesta a través de los hechos relevantes de la historia de la Universidad, que alberga relatos de vida de la comunidad en vínculo con la historia del lugar, tanto como aspectos patrimoniales de la ciudad, la relación de la Universidad con las abuelas de Plaza de Mayo, con los DD.HH. y con la memoria.

Ubicada por encima del libro “*Nunca más*”, parada sobre sus hojas, se encuentra la imagen de un símbolo universal de la paz y la libertad. Es una paloma blanca de perfil, con sus alas abiertas, da señales de estar aleteando para emprender vuelo. Su vista se dirige hacia el lado derecho, como mirando hacia el futuro por venir. Con la paloma ingresamos en la última etapa.



3° escena del mural “La historia de la Universidad de Avellaneda” 25/02/2017

En el tercer plano en toda su composición plástica se alude al futuro. La figura principal corresponde a un adulto de piel negra, que sonríe mirando al frente con los ojos bien abiertos. La imagen de una niña ubicada por delante, sugiere parentesco, podría ser su hija, eleva la mirada hacia alguien que la antecede, del que solo vemos el antebrazo y una mano que aprieta un papel blanco enrollado con el logo de la UNDAV y la bandera Argentina. Esta última figura salió del soporte.

Esta representación, pretende dar cuenta de la inclusión de la comunidad, de la posibilidad de acceso que tuvieron los estudiantes a la educación, desde principios del año 2011 y del egreso de la universidad con un título secundario, como técnico universitario o de una carrera de grado.

Por un lado, la población estudiantil de la UNDAV se caracteriza por su gran heterogeneidad, a esta altura constituye la identidad y el perfil de los alumnos. Por otro lado, la negritud de los personajes de la propuesta, podrían revelar la afluencia de alumnos provenientes de las comunidades caboverdianas de Dock Sud o de afro descendientes, tanto como de alumnos extranjeros que vienen a Buenos Aires a estudiar y se inscriben para iniciar una carrera o de aquellos que a través de Cooperación Internacional, participan de programas de intercambio estudiantil.

A partir de esta lectura, estamos en condiciones de expresar que este mural, compone un relato en el campo plástico apelando a una multiplicidad de elementos, que para su mejor comprensión se han analizado en tres planos de representación o “cuadros” que conforman un tríptico fijo.

Los elementos que han sido descriptos minuciosamente, permitieron identificar como rasgo temático a las tres generaciones ²²de “*Derechos humanos*”, por impregnar el texto icónico lingüístico de manera interconectada. En el caso del primer cuadro, el motivo temático sería “*derecho al trabajo*”, en el caso del segundo cuadro el “*derecho a la memoria, la verdad, justicia y libertad*”, y finalmente el tercer cuadro, plantea el motivo del “*derecho a la educación*”.

Por lo tanto, los motivos temáticos de los tres planos se enlazan con el rasgo temático de los DD.HH., especialmente por remitirse a los derechos de primera generación;

²² Garín, Javier A. (2012) “Manual popular de los Derechos Humanos”. Ediciones CICCUS propone una sistematización de las tres generaciones de derechos humanos desde un criterio histórico para entender la realidad social en la que nacen y su evolución hacia otras formas de protección y contenidos más amplios.

refieren a los derechos que proclaman la “libertad”, nacen en la segunda mitad del siglo XVIII, y se los puede clasificar en derechos civiles y derechos políticos. Y a los derechos de segunda generación; proclaman la “igualdad”, surgen a los efectos de proteger a los sectores sociales más desfavorecidos, como forma de enmendar los efectos de las desigualdades desde la equidad y la justicia social, institucionalizándose en la primera mitad del siglo XX.

De la misma forma, también son posibles otros ingresos a la obra. Si bien puede parecer arbitrario el análisis, elegimos introducirnos en la propuesta a partir de un modo de lectura tradicional, a fin de intentar un análisis que facilite la comprensión, por ser este, un método con el que culturalmente estamos familiarizados. Esta decisión, no significa bajo ningún punto de vista, que los ingresos no se puedan dar por otras vías, desde el futuro hacia el pasado o a partir del presente, si nos enfocamos en la temporalidad o de la derecha hacia la izquierda, o incluso a partir de un simple signo. El espectador está sujeto al libre albedrío de encontrar el umbral por donde elija introducirse.

El colectivo de artistas.

El rasgo temático en la fábrica SIAM de Avellaneda.

Como planteamos al inicio de este capítulo, todo rasgo temático se define a partir de una serie de actividades y/o circunstancias, que se caracterizan por preceder al texto icónico-lingüístico.

Para ello, tomaremos en esta oportunidad, el mural realizado en la fábrica SIAM de Avellaneda y nos focalizaremos en identificar por medio de qué tipo de acciones y a través de que situaciones se puso en marcha dicha intervención plástica, desde el soporte de su muro lateral.

Teniendo en consideración que tanto las acciones y las situaciones, se definen a partir de la proyección, vinculación y realización de ciertos trazados de representaciones históricas. O, expresado en otras palabras, el trabajo en el campo plástico deviene de las imágenes que los artistas callejeros tienen interés en proyectar, relacionándolas con un

bagaje de representaciones culturales disponibles, desde lo individual y que se manifiesta en la realización de una producción colectiva.

Por empezar, el 30 de abril de año 2014, se reinaugararía la planta industrial de heladeras en Avellaneda. Este acto estaría presidido por la presidenta Cristina Fernández de Kirchner, junto al intendente de Avellaneda, ingeniero Jorge Ferraresi y al gobernador de la provincia de Buenos Aires, Daniel Scioli. En esta obra de recuperación y reconstrucción, se invirtieron 35 millones de dólares. El objetivo principal se centró en poner en condiciones el predio, para reiniciar una nueva etapa en la historia de una de las empresas más emblemáticas de la industria nacional.

Con este marco, la realización del mural tendría otro significado y repercusiones.

Si bien el grupo de artistas está integrado por personas adultas, que abarcan una franja de edades de entre treinta a cincuenta años, aproximadamente; y conocerán algo de SIAM, por su propia relación con los objetos y su historia, a través de sus padres o de sus abuelos, esto no alcanzará para determinar por si solo que representar.

En principio, previo al texto icono- lingüístico, la primera acción para determinar el tema consistiría en indagar en la historia del surgimiento de SIAM que se fundó en el año 1910.

A partir de esa investigación/es individual y/o grupal en archivos, relatos, documentos, se definirá el tema del mural en relación con ciertas representaciones históricas que ya pudieran tener los artistas, es decir, con sus propios conocimientos previos, o mejor aún, con los que fueron reelaborados o adquiridos con la lectura de sus hallazgos, como resultado de la nueva información obtenida. Estas actividades serán determinantes ya que atravesaran las decisiones sobre el tema a componer.

Para poder identificar la unidad temática en el mural de la fábrica SIAM, en primer término, fue prioritario observar el campo plástico en su totalidad, como una representación indivisible. En segundo término, para facilitar el análisis fue imprescindible segmentar la totalidad del texto-iconográfico, dividiéndolo en tres escenas o cuadros independientes.

Este tipo de lectura dio por resultado la posibilidad de dilucidar el rasgo temático con mayor nitidez.

El trabajo previo de los artistas, se enfocó en una serie de bocetos con sus respectivas cuadrículas para posteriormente llevarlo a escala sobre la pared. En su

composición se destacan principalmente dos imágenes figurativas. Son dos escenas con cierta independencia, pero que se integra una con otra, constituyendo un mismo relato.



Boceto en cuadrícula del 1º cuadro para el mural fábrica SIAM. Imágenes extraídas de Facebook

En la primera escena una serie de símbolos de la industria SIAM de Avellaneda, remiten a un pasado lejano. Por un lado, es posible identificar el clásico auto Siam Di Tella 1500, la moto “siambretta” y una icónica heladera familiar con el diseño original de la manija con bolitas.

Tres elementos que nos hablan de un tiempo pasado, con intensa producción de la industria nacional y valorizada por gran parte de la sociedad, pero al mismo tiempo, erosionada de forma ininterrumpida durante los 70’, desmembrada en los 80’ y finalmente asistimos a su derrumbe total durante los 90’.

Desde unas ruinas emerge la imagen de un operario, que con su puño convoca a participar en la recuperación de la fábrica. La figura tiene semejanza con el rostro de Néstor Carlos Kirchner, expresidente de la Nación Argentina (2003-2007).

Es posible cotejar la modificación de la figura en el campo plástico. En el boceto original se trataba de un rostro sin entidad. Un obrero corriente, que durante el proceso de dibujo en el muro, se le modifican paulatinamente las facciones, hasta llegar a transformarse en el mandatario de Argentina. Finalmente es un obrero anónimo.

La primera impresión nos lleva a pensar que el rasgo temático, en esta escena, parecería ser el homenaje. Un tributo a la historia de la industria SIAM, al presidente fallecido el 27 de octubre de 2010, a la fabricación de productos de alta calidad de industria nacional.



Boceto en cuadrícula del segundo cuadro del mural de la Fábrica SIAM

En la siguiente escena el operario da cuenta de serlo a partir de tres signos que permiten significar su trabajo, a saber, el casco, los protectores de oídos, un guante.

A modo de fondo, la superficie se completa con elementos en serie de tonalidades semejantes al acero. Heladeras, lavavajillas, lavarropas dan cuenta de un presente.

Parecería ser nuevamente el homenaje el rasgo relevante, solo que en este caso refiere a un nuevo momento histórico, en donde la recuperación de la planta SIAM de Avellaneda es todo un símbolo de la recuperación de la industria nacional desde la lógica del ensamblaje.

Pero al dar un salto más allá, que permita superar esa impresión inicial, y buscando hondar en una lectura más profunda de las imágenes del campo plástico, podemos expresar que el rasgo temático, es el “*Trabajo*”.

En este caso, como en los murales analizadas anteriormente, el motivo temático de la primera escena sería “*la industria nacional de producción local*” que vincula con el tema el trabajo, en otro contexto mundial, a partir de la forma de producción de cada pieza por operarios del país, hecho que favorecía el aumento de industrias en Argentina y por ende de mano de obra. En la segunda escena, por lo tanto el motivo temático sería “*La industria nacional*”.

Capítulo 3

LA UNIDAD RETÓRICA EN LOS MURALES.

En este tercer capítulo nos enfocaremos en precisar los elementos retóricos distintivos de los murales.

En el estudio “Semiótica de los medios masivos”, Steimberg define el rasgo retóricotomando las palabras de C. Bremond (1974) “no como un ornamento del discurso, sino como una dimensión esencial a todo acto de significación”.

Bajtín refiriéndose a las características del enunciado, nos brinda desde la perspectiva de Steimberg, otro modo de conceptualizar lo retórico, definiéndolo como aquellas “formas típicas, genéricas y estructurales de conclusión” que le pertenecen a todos los enunciados.

“En términos generales puede postularse que los géneros pictóricos (paisaje, naturaleza muerta, desnudo, “pintura histórica” ...) acotan...un componente retórico, abarcando en la noción tanto las “categorías formales” como los tratamientos de la representación que no pueden abandonarse sin quebrar las expectativas de reconocimiento (por ejemplo, la relación espacial entre los elementos de una naturaleza muerta, y la preponderancia o el aislamiento de la figura en el retrato)”

STEIMBERG (1991:49).

En línea con esta definición, podemos postular que en el género mural, el componente retórico se puede apreciar en los cuidados manifiestos y en el acento puesto, al momento de representar determinadas imágenes dentro del campo plástico.

En un primer momento pensamos apoyarnos en los determinados valores que supo aportar Chuhurra, como los ritmos lineales, formales o cromáticos; la relación espacial; el ajuste y el equilibrio; en la preponderancia o el aislamiento de la figura en el soporte al momento de componer. Es decir, en los valores específicamente plásticos.

“Esos valores son los que importan; ellos hacen visible la imagen significativa que se satisface en su irremplazable unidad. Esta integración – que no conoce jerarquías – de vibraciones concordantes en un equilibrio y en una armonía, mantiene oculta la verdad del ente que es la obra de arte.” CHUHURRA (1971:138)

En un texto icónico-lingüístico como el mural, los **rasgos retóricos** se circunscriben a sus efectos enunciativos. El empleo de determinados colores, dimensiones, contrastes, posiciones espaciales, figuras, y demás elementos que hacen a la composición, construyen una imagen de la emisión y también una imagen de la recepción. Esta combinación de rasgos distintivos permite que el texto icónico- lingüístico sea diferenciable de otros.

Es por ello, que al analizar los rasgos temáticos en los tres casos murales de Avellaneda seleccionados para este estudio, nos centramos en ciertos elementos “universales” del lenguaje plástico.

Con la intencionalidad de que la comprensión de los rasgos retóricos identificados en los murales exceda el ámbito académico, intentaremos definir los elementos plásticos del mural de un modo accesible al lector.

Pero ¿qué entendemos por elementos plásticos? Llamaremos elementos plásticos a los componentes de una obra pictórica que destacan y permiten identificar los significantes de una imagen. Los componentes, como partes segmentadas integran la totalidad del campo plástico, constituyendo una unidad con cierto orden.

Para emprender el análisis de los rasgos retóricos correspondientes a este capítulo, nos valdremos teóricamente de una serie de elementos plásticos y de su uso para la composición. En los murales callejeros, como en toda obra artística, cada elemento plástico tiene su propio peso e importancia. Y del ordenamiento de estos elementos nacerá la composición.

Los elementos a tener en cuenta serán: la preponderancia de un **plano pictórico limpio o saturado**; el **uso de las líneas**; **la luz y las sombras**; **el volumen**; los aspectos **armónicos y disarmónicos**; **la iconografía**; **el estilo**.

En la mayoría de estudios sobre la composición pictórica, sus autores suelen recurrir para su análisis, a la tradicional analogía de la composición utilizando el vocabulario musical.

Intentaremos corrernos de este lugar, porque consideramos que no es solo el lenguaje musical el que abre estas posibilidades comparativas, más si tenemos en cuenta que tanto en el lenguaje audiovisual, el literario o en el escénico, los artistas se encargan de “componer obras”. El cineasta compone con imágenes, tomas y planos; el escritor con palabras con las que juega a partir de los distintos recursos literarios; el director de una obra

teatral compone escenas dramáticas valiéndose del lenguaje de la representación escénica y gestual, para el caso, lo mismo ocurre con la danza. Es por ello que a esta última mención decidimos utilizarla como metáfora de la pintura y no a la música.

Si una obra pictórica fuera una formación de danza, y nos apropiáramos de su vocabulario, estos elementos, así como los bailarines, encontrarían un lugar determinado en los diferentes planos del espacio escénico, seguirían ordenadamente las trayectorias de los esquemas con un determinado ritmo y coordinarían cada movimiento en función de componer una coreografía armónica y coherente para el espectador.

El plano sería aquel espacio imaginario y vacío, que a diferencia de la danza, donde es horizontal, en la pintura se encuentra en posición vertical si se trata de una pintura de caballete o en un muro, pero invertido si la representación se realiza en una cúpula.

En los planos se representa el campo visual del espectador, por lo tanto se trate de un escenario, una pared, una tela o una cúpula siempre tendrá ancho, alto y profundidad.

Ese espacio imaginario puede estar **saturado o limpio**. Si fuera el cuadro de una escena dancística el plano escénico estaría saturado por un número excesivo de bailarines, figuras y movimientos simultáneos y diversos. En cambio, el plano pictórico saturado sería válido para expresar en qué medida el campo plástico se encuentra atiborrado de elementos en las imágenes y por el contrario, el plano limpio estaría conformado por una cantidad moderada de éstos.

Al mencionar a la **línea**, estamos hablando del elemento plástico esencial y de mayor presencia en las obras plásticas, por lo tanto debemos detenernos en sus características, propiedades y expresividad.

La línea está colmada de energía en oposición al estatismo del punto. La línea se desliza, juega, se extiende o se contrae, grafica ondulaciones y pendientes, de ahí deviene la capacidad de crear dinamismo y tensión.

En la danza como en la pintura, las líneas comienzan siempre en un punto referencial, aunque en la primera, la línea es imaginaria y son los bailarines/as quienes la dibujan sobre el escenario con cada paso de baile e incluso con la totalidad del cuerpo, marcando recorridos de diferentes distancias y en variadas direcciones. En la pintura, a las líneas se le suman otras propiedades, pues varían de grosor, los trazos pueden ser gruesos o delgados; de intensidad, dependiendo si son fuertes o débiles; de longitud, trazos

largos y constantes o cortos e intermitentes, sin embargo, está relación entre el grosor y la longitud -delgado/corto o grueso/largo- no debe sobrepasar una proporción determinada, pues si ella se desarrolla se convierte en superficie.

Al igual que en la danza, siempre dependiendo de su direccionalidad en el campo, escénico o plástico podremos identificar a esas líneas trazadas según sus formas rectas, curvas o mixtas, que combinadas originarán una multiplicidad de líneas que podrán ser sinuosas, segmentadas, zigzagueantes o espiraladas. Por medio de ellas se delimita el espacio y se originan variedades de formas para constituirse inicialmente en las figuras básicas como el círculo, cuadrado y rectángulo y luego en figuras complejas.

La sombra es la resultante de la proyección **de luz** sobre determinados objetos. El efecto será distinto según su origen, si se trata de luz natural o artificial, y esta, como todo signo visual, nos permitirá encontrar significantes que pueden tener que ver con las sensaciones térmicas, como el frío o el calor; con sensaciones emocionales, menor cantidad de luz probablemente se traducirá como un estado de miedo, desasosiego, tristeza y por el contrario a mayor luz, en seguridad, calma, alegría. También con el clímax que es posible crear, estados de angustia, de suspenso, silencios o por el contrario, transmitir el sentido del bienestar, tanto como permitimos imaginar mayor cinestesia y sonidos. La luz y la sombra sobre los objetos, figuras e incluso proyectadas en los bailarines, también puede ser un recurso que permita connotar del momento del día en que transcurre la escena o de acentuar o atenuar cierto estado anímico.

En el escenario la iluminación suele ser artificial. A través de las luces que generan los reflectores manejados hábilmente por el iluminador, los efectos se irán modificando de acuerdo al sentido de la obra. En el campo plástico, la utilización de este elemento no solo dependerá de lo que desean contarnos los artistas sino de la intencionalidad que busca este efecto, es decir como la luz está representada en el mural.

Al hablar del **volumen**, estamos haciendo referencia al espacio ocupado por un determinado cuerpo.

Creando una tercera dimensión, el bailarín va apelando corporalmente a variaciones de velocidades y movimientos que desplegará sobre el plano escénico, permitiéndonos percibir como lleno o vacío el espacio imaginario. En otras palabras, con la intensidad de los movimientos del propio cuerpo creará figuras voluminosas.

De aquí que podemos decir que el volumen es aquella dimensión imaginaria que le otorga profundidad a las imágenes, tanto a las creadas por el cuerpo humano como a las abstractas o figurativas que realizan los artistas plásticos. Pero estas últimas, dependerán de la mayor o menor intensidad de luz que el artista le otorgue al objeto, porque solo las intensidades de luz permitirán lograr que una forma plana se transforme en una forma más o menos voluminosa, mediante el efecto de las sombras.

Aludimos a los aspectos **armónicos o disarmónicos** para describir como la conjunción, articulación, proporción de los elementos plásticos, juegan un papel fundamental en la totalidad del campo plástico, generando estas sensaciones.

Si la armonía la buscáramos en una pintura, podríamos encontrarnos con dos tipos de equilibrio visual. El **equilibrio por simetría y por asimetría**.

En uno, como si fuera una antigua balanza de precisión, sentiríamos el peso exacto distribuido en las mismas cantidades. En el otro, identificaríamos el peso visual, las direcciones y fuerzas visuales, también el centro de interés áureo.

Es común encontrar en las iconografías temáticas, personificaciones, emblemas, símbolos y figuras.

Para este trabajo utilizaremos la **iconografía**, aunque no la consideraremos como un elemento único e imprescindible en la composición de los murales, que permita contextualizar su utilidad, tendremos en cuenta su uso, en tanto formas de reminiscencias de los aspectos socio-culturales que han influido en el/los artistas.

Por la dificultad intrínseca del concepto **estilo**, elegimos dejarlo para el final, ya que es uno de los elementos más complejos con el que nos encontramos al momento de definir.

Bhartes, refiriéndose a la escritura, describe al estilo como una forma sin objetivo, como el producto de un empuje que funciona a modo de una necesidad.

Consideramos que las ideas del autor de “El grado cero de la escritura” son válidas para describir el estilo del lenguaje icónico –lingüístico. Entonces el estilo, sería aquel elemento vital, que está atravesado por la historia y el cuerpo del artista. Y que se va a imponer por fuera de la reglas de la pintura academicista, generando la necesidad constante de expresar una idea en los continuos murales, un signo total, que constituirá la identidad del artista plástico o del colectivo de muralistas.

Orozco, Rivera y Siqueiros aunque se expresaron en el mismo tiempo histórico, utilizaron imágenes y técnicas completamente distintas. Los divide los colores que utilizaron, la saturación de los planos, los trazados de las líneas, el logro de las figuras, las imágenes que crearon y sus disposiciones en el plano pictórico, tanto como las ideas que cada uno plasmó. En otras palabras el estilo sería la capacidad del decir propio, de decir con la pintura.

Si bien sus creaciones son diferentes, gran parte de ellas compartieron el mismo momento histórico, sobre todo las obras realizadas bajo el gobierno de Vasconcelos, a partir del año 1920, cuando este los reunió.

Esto determina el hecho de que se las pueda comparar, porque nacieron bajo un mismo movimiento. De todas maneras, si la pintura mural está desfasada con el tiempo, seguramente va a tener un sentido.

Respetando el criterio de orden utilizado en el resto de los capítulos, comenzaremos por analizar los rasgos retóricos del mural “Mujeres Argentinas”, luego el de “La historia de la Universidad de Avellaneda”, para finalizar con el mural en la fábrica “SIAM”.

Cuadrilla Muralista Takuara.

Los rasgos retóricos en el Mural “Mujeres Latinoamericanas”

La cuadrilla muralista Takuara está a la búsqueda de su propia identidad y a juzgar por las imágenes y la necesidad continua de expresar por medio de los múltiples murales callejeros que vienen realizando desde la década del 90'; este colectivo artístico, parece estar lográndolo.

Respecto al estilo, Carta Petrone dice:

“Entonces, creo que somos un grupo que estamos en busca de una identidad también, porque hemos hecho cosas bastantes diferentes, si nos ponemos a ver todas la historia de... obviamente quizás es mucho más conocido los dos murales los “500 años de historia” y “Mujeres Latinoamericanas” pero hemos hecho muchas cosas.”

Entrevista a Carla P. Pregunta 1 en Pp.1 18/04/2016

La coordinadora de los últimos murales más identificados por la gente, reconoce la disimilitud de los trabajos realizados anteriormente, en cierta forma, tiene un registro de que los primeros abordajes en el espacio público pudieron ser leídos por los espectadores cautivos, como producciones plasmadas en los soportes por diferentes grupos artísticos. Pero al mismo tiempo hace referencia al camino que están recorriendo para encontrar su propia “identidad”.

Esta mención identitaria, da cuenta del estilo muralístico que se está originando. Por alguna razón estilística “500 años de historia” y “Mujeres Latinoamericanas” se leen como obras pertenecientes al mismo grupo.

Más adelante agrega:

“...tenemos una formación que nos da un compañero, así que cada tanto nos juntamos y vemos cuestiones que hacen a la creación de la imagen y a la creación de esa propiedad identidad, ya que estamos en búsqueda de eso”

Entrevista a Carla P. Pregunta 2, en Pp.2 18/04/2016

Comencemos por analizar los rasgos retóricos en el mural “Mujeres Latinoamericanas” a partir de los elementos mencionados al principio de este capítulo - la preponderancia de un **plano pictórico limpio o saturado**; la aplicación de **las líneas**; **la luz y las sombras**; **el volumen**; los aspectos **armónicos y disarmónicos**; **la iconografía**; **el estilo**-.

En el mural, el **plano pictórico** se observa saturado por la cantidad de colores aplicados en el fondo, el uso de algunas frases, los nombres y apellidos de cada personalidad escritos en letras de imprenta, también por la cantidad y la dimensión de estos retratos; los rostros ocupan casi la totalidad del plano. El uso excesivo de iconografía específica para cada uno de ellos, que remite a la personalidad o al lugar de origen de estas mujeres, acentúa la saturación del plano por la variedad de motivos, que incluyen figuras y formas.

Sobre el soporte se destacan con claridad seis imágenes figurativas acromáticas sobre fondo cromático, exceptuando a la figura central de Frida Khalo, cuyo fondo es totalmente negro.

Como ocupando sobre el plano escénico, el lugar de la primera bailarina, su rostro parece situarse en el centro de interés áureo.

Siguiendo el recorrido de la obra, uno de los elementos plásticos que se destaca es el uso de las **líneas**. Los artistas callejeros apelan a las **líneas rectas** con direccionalidad vertical, manteniendo un ritmo constante y simultáneo, que va desde la izquierda hacia la derecha, para señalar el comienzo de un cuadro y su finalización.

El mural está compuesto por cuadros como fragmentos, dentro de la totalidad del cuadro-mural. Este se inicia con líneas rectas visibles, que van confiriendo a lo largo del soporte una sensación de equilibrio, simpleza e inmediatez. Sin embargo, la división entre el cuadro de La Gaitana y el de Raquel Forner, está dada por la constitución de líneas curvas de color, que confiere una mayor sensación de dinamismo. En cambio, entre el de Forner y el de Khalo, las líneas curvas confluyen; las formas y los colores de los “seres mutantes” encajan en los intersticios con la guarda vertical de flores que acompaña a Frida.

Sin llegar a fundirse entre sí, transmiten una sensación de continuidad con un movimiento entre caótico y definido.

Es lógico y coherente la utilización de estas líneas curvas para representar la presencia de la naturaleza, en donde las curvas son frecuentes; curvo es el universo en su magnitud. Recordemos el ballet del Lago de los Cisnes, en donde las posiciones corporales consolidan figuras curvas, a fin de representar las aves de la obra. Apelando al movimiento de brazos y manos, para intensificar el dinamismo del aleteo, del vuelo e incluso de la curvatura en el cuello del animal.

Desde el centro de interés áureo, los artistas, con el empleo de distintas líneas logran generar mayor movimiento hacia la izquierda que hacia la derecha.

En la composición de las imágenes figurativas de los rostros, el trazo de las líneas se aplica en los cabellos a modo de aumentar o disminuir su grosor y largo, produciendo diferentes sensaciones visuales y táctiles.

Por ejemplo, en La Gaitana, la abundancia de paralelas líneas delgadas, a modo de rectas, con leves movimientos en caída hacia abajo, logra crear un cabello lacio, de textura fina y quebradiza, visualmente repleto de canas. En Forner, líneas curvas con gran movimiento dan aspecto de cabello voluminoso, ondulado y brillante. En Kahlo, la cantidad empleada de finas líneas curvas y en dirección hacia atrás, genera un efecto de abundante cabellera, recogida de manera compacta. Lélia reúne en su cabellera un conjunto de líneas sinuosas y ondulantes, para acentuar el tupido aspecto afro del cabello rizado. Sánchez tiene líneas curvas en un ceñido rodete, por último en Parra abundan las líneas curvas en dirección descendente, transmitiendo la sensación de un cabello levemente ondulado, natural y con cierta textura grasa.

Si nos enfocamos en las caras, la aplicación de distintas líneas sobre el rostro acentúan las expresiones de agotamiento, el nivel de decisión y el sentir de estas mujeres.

Volvamos con La Gaitana, nuestros ojos se detienen sobre las marcadas líneas horizontales y paralelas de su frente. Se respeta proporcionalmente la longitud y el grosor en el trazado. De su ojo visible descienden como agua de cascada una cantidad de líneas curvas y finas hasta la mejilla para encontrarnos con una intensa línea delgada que marca en profundidad la expresión de su boca.

El volumen se expresa en las líneas profundas del sombreado que van desde su pómulo hasta su mentón formando tramas, de esta forma, el rostro se observa famélico, avejentado, agotado. Transmite una sensación táctil; la textura de efecto rugoso en su piel.

En las demás, las líneas cortas y descendientes, enmarcan la expresión gestual de la boca y su mirada. En Forner, tendrá un aspecto melancólico y algo triste; Kahlo denotará el dolor y la fuerza; en Lélia transmitirá la seguridad y en Sánchez la convicción decisiva.

Para no hacer extensivo el análisis de las líneas, ya que como bien señalamos al comenzar, es el elemento gráfico clave del dibujo y el más utilizado en el arte visual. Concluiremos expresando que el mural “Mujeres Latinoamericanas”, ante la ausencia de

color en las seis figuras de las personalidades destacadas, se aplica al uso abundante de las líneas a fin de generar un conjunto de posibilidades: crear volumen profundizando a los rasgos, gestos, partes del rostro y cantidad de cabello; generar distintas texturas, en el cabello, la piel, o las telas de las prendas de vestir de estas mujeres, para expresar tanto el movimiento como la quietud.

En cuanto a la **luz**, es sabido que transforma el aspecto de las formas. De acuerdo a la dirección que se le dé, la apariencia será distinta.

La cuadrilla Takuara utiliza en las figuras de las mujeres latinoamericanas la técnica pictórica del claroscuro, que consiste en la utilización de contrastes en la gama que va del negro transitando por el gris hasta el blanco y viceversa.

Estos contrastes se reconocen fácilmente en algunas zonas, ciertas partes del rostro son más iluminadas mientras que otras partes generan sombras.

La fuente de luz está ausente en el mural; su presencia semeja más el efecto de un reflector enfocado en distintas direccionalidades, para acentuar las expresiones de realismo sobre las facciones de los personajes de cada retrato.

El efecto de iluminación logrado en la representación realizada por los artistas callejeros se acerca más a la emanada por la luz artificial que a la luz natural.

En este sentido, el primer cuadro es el único caso que parecería romper la regla. Se puede apreciar la luz de una puesta de sol de fondo a la figura de cuerpo entero de La Gaitana, pero a pesar que se presenta una representación natural de un atardecer, este por sí solo no alcanza a para lograr una iluminación adecuada sobre dicha figura, que debería ser bastante oscura por el efecto de la luz sobre la “imaginaria parte trasera” de su cuerpo, al punto de que su torso frontal se transformase en una sombra.

Por el contrario, la luz natural del sol esta por detrás mientras la iluminación proviene proyectada desde el frente y por afuera del mural, como en el resto de las figuras, por esta razón, tampoco escapa a la regla empleada en todas las demás.

Nos parece importante señalar que esta luz, al igual que en la danza, es ajena al campo plástico, originando en este caso, sobre los rostros, enfoques con diferentes direccionalidades.

En el cuerpo entero y en la mitad visible del rostro de La Gaitana la fuente de luz viene desde el **lateral**, enfocándose hacia la derecha del motivo iluminado. Esta ubicación intensifica la textura de la piel y al mismo tiempo genera dramatismo en la expresión.

Podemos identificar una luz en posición **cenital** ubicada justo por encima de la figura de Forner produciendo un efecto visual de tranquilidad con acentuado realismo.

Sobre el rostro de Frida la fuente de luz, situada por delante va dirigida en dirección **frontal**, enfocando la totalidad de su cara. Esta direccionalidad nos permite percibir cierta suavidad en las formas, y la textura de la piel da un aspecto terso y sedoso. En el cuello la sombra ofrece un fuerte contraste que demarcará aún más las arrugas.

Para ir cerrando el análisis de este elemento plástico, solo agregaremos que los efectos se repiten en el resto de las personalidades provocando a partir del contraste la sensación de mayor o menor volumen.

Al principio de este capítulo, planteamos que el lenguaje de la representación escénica y gestual requiere, refiriéndonos a la danza, de la reunión de una serie de elementos coordinados de forma ordenada. El modo en que cada uno de los bailarines está ubicado en el espacio que le corresponde, permitirá componer una coreografía, es decir, una unidad con sentido, capaz de ser perceptible por el observador.

Se compone música, letras de canciones, películas, poemas, coreografías y también se compone desde las artes plásticas. Partiendo de estos dos principios: orden y la unidad, se desprenderá la armonía.

A esta altura, podemos plantear que el mural tiene la medida justa de elementos plásticos necesarios para integrar una **composición**, ofreciendo un efecto de unidad compositiva. Diferenciamos esta cuestión, ya que no se refiere a la mera suma de una totalidad de elementos colocados sobre el campo plástico. Todos los seleccionados para estar allí, tienen la finalidad de componer una unidad de sentido, no por el solo hecho de estar, sino para permitirnos significar. Imaginemos por unos instantes cierto número de bailarines parados sobre el escenario, en donde cada uno se encargará de emprender diferentes acciones descoordinadas. Observaríamos a un primer bailarín caminando desde fondo del escenario sobre una imaginaria línea recta inclinada; a un segundo de pie, ubicado en el centro de la escena, recibiendo una intensa iluminación; a un tercero generando una figura voluminosa junto a su "*partenaire*" y a otros tantos, parados en

distantes puntos del espacio, excepto que se tratará de una libre improvisación, la ausencia de relación entre ellos, aún presentes en un espacio compartido, no terminaría por crear vínculo. Así como la simple reunión de variados elementos dancísticos no alcanza para componer una unidad total, en las artes plásticas se obtiene el mismo y desafortunado resultado.

Observando con detenimiento el mural de “Mujeres Latinoamericanas” es posible dar con aquellos elementos plásticos que hacen de la composición un conjunto armónico.

Para generar **armonía**, es indispensable el **equilibrio**. Este se puede lograr por simetría, aplicando **la ley de la balanza**, el punto de atención está en el centro, pero lejos de generar autonomía visual, logra precisamente todo lo contrario, ya que cada elemento pierde su independencia, con la intención de favorecer una fácil y ordenada lectura. O por **asimetría**.

Este mural consigue un equilibrio **asimétrico** a través del peso visual, las direcciones, fuerzas visuales y el interés áureo. Al principio mencionamos que la figura de Frida Kahlo ocupa el **centro de interés áureo**. Su imagen acromática, al igual que las demás, se destaca por dos características bien identificables. En primer lugar, es el único fondo completamente negro presente en el mural, dando un resultado estático y profundo. Y en segundo lugar es la única imagen cuyo contorno está resaltado por un halo de luz.

El peso visual se reconoce a ambos extremos del plano pictórico del mural, en el inicio y al final, la figura de cuerpo entero de dos mujeres ubicadas respectivamente en los laterales, por su disposición otorgan un efecto de contrapeso, que intensifica la percepción armónica del espectador.

La **repetición acromática** de las imágenes figurativas realizadas en cada cuadro que integra el mural, ofrecen algo de equilibrio dinámico.

A su vez, la **proporción**, se da de manera equitativa, por medio de líneas que dividen en partes iguales el espacio que tiene cada una. Así, cada mujer ocupa en proporciones semejantes el setenta y cinco por ciento del campo plástico.

Además, los retratos de las mujeres revolucionarias equilibran con el uso del recurso monocromático la saturación del plano pictórico. Sin embargo en el fondo no existe la simetría compositiva, por eso el resultado es más dinámico.

Finalizando nos detendremos en el último elemento plástico: la **iconografía**.

Una guarda vertical de tres rombos con diseños indígenas en el color rosa pálido, celeste claro y delineados en celeste oscuro, no indica, como un señalador de páginas de algún libro, la puerta de ingreso al primer retrato del mural. Esta iconografía indígena o precolombina acompaña a la Gaitana.



Sobre el fondo de Forner se plantea la reproducción de la innovadora iconografía creada por la artista plástica, desde donde presenta un tratamiento diferente del color. Lo terrestre y sus habitantes aparecen en negro, grises y blanco, en cambio, los seres astrales o mutantes se representan con los colores primarios, rojo, azul y amarillo. La iconografía es artística.



Una enredadera de flores de distintos colores y tamaños enmarca el principio del tercer retrato, perteneciente a la artista plástica mexicana Frida Kahlo desde una iconografía de la naturaleza, un recurso usual en sus obras.

En el borde derecho inferior una figura de dos calacas amarillas tocando el violín, llevan sobre el cráneo un sombrero charro, el clásico usado por los mexicanos y popularizado por los mariachis, se ve el delineado en rojo y su interior está relleno negro.

En este caso toda la iconografía remite a la cultura mexicana, incluso las figuras y formas de una guarda aztecas en negro sobre un fondo rosa como culminación del mural de Frida.

¿Es posible hablar de iconografía precolombina, azteca o incaica en un mural contemporáneo? Efectivamente las reminiscencias de la cultura americana influyen a los artistas de la cuadrilla Takuara a la hora de crear los murales callejeros. Apropiándose de símbolos, formas y motivos, reivindican el modo de hacer propio de estos pueblos y por ende, al incluirlos revalorizan de algún modo el sentido de pertenencia identitaria.

La consolidación de un estilo propio dependerá del contexto histórico y de las necesidades comunicativas de los realizadores. De acuerdo a como mantengan, transformen o incorporen nuevos elementos plásticos a sus continuas producciones muralistas, les permitirán a los observadores identificar estos valores compositivos, registrar su continuidad o cambios, y al mismo tiempo establecer comparaciones sobre los rasgos temáticos compartidos entre un mural y otro, definiendo paulatinamente el estilo de estos muralistas.

La cuadrilla de Arte Municipal. Los rasgos retóricos en el mural: “La Historia de la Universidad Nacional de Avellaneda”

Cuando hablamos de los rasgos retóricos, como bien expresamos al principio de este capítulo, nos estamos refiriendo a un espacio que permite significar y no a las simples ‘piezas decorativas’ que conforman e integran el discurso.

En línea con el análisis anterior, de la misma manera, en esta oportunidad nos dedicaremos a identificar los rasgos retóricos en el mural “*La Historia de la Universidad*”, realizado por la Cuadrilla de Arte Municipal de Avellaneda en conjunto con parte de la comunidad estudiantil de la Universidad Nacional de Avellaneda (UNDAV)

Aunque suene reiterativo, tengamos presente para el análisis los elementos plásticos conceptualizados, a fin de posibilitar actos de significación. A saber, la preponderancia de un **plano pictórico limpio o saturado**; la aplicación de **las líneas**; los efectos de **la luz y las sombras**; **el volumen**; los aspectos **armónicos y disarmónicos**; la **iconografía**; el **estilo**.

Comencemos por el **plano pictórico**. Haciendo uso de una mirada panorámica sobre la totalidad del mural, nos encontraremos con un espacio despejado, en donde no sobreabundan las imágenes figurativas ni las formas abstractas. El color tampoco indica un grado de saturación. Se distribuyen sobre el plano paletas de colores fríos y cálidos con la misma proporción e intensidad.

Tampoco se ve abundancia en demasía de grafías que incluyan frases, nombres o textos. Sobre la imagen del libro “*Nunca Más*” es portadora de texto en su tapa, su título está presente.

Apreciamos un plano pictórico limpio, que facilita la lectura y comprensión del texto icónico lingüístico. Al estar inserto en el espacio público de una comunidad heterogénea, esta elección definiría de alguna manera la intencionalidad de los artistas y de sus colaboradores. Esta característica del plano despojado brinda accesibilidad a los espectadores cautivos y la posibilidad de significar el mural a partir de un bagaje de recursos personales.



Planteamos la importancia que tiene en toda obra plástica la aplicación de **líneas**. En este mural la perspectiva es predominante. En este sentido, la utilización de las líneas oblicuas y paralelas, tiene fuerte presencia en el espacio a fin de otorgar profundidad a la composición.

En la imagen del edificio del viejo Mercado, está compuesto de abundantes líneas rectas. Verticales y horizontales se emplean para la separación de espacios. Están en cada una de las columnas y de las ventanas de la estructura edilicia. Su uso está aplicado para darle estabilidad a la imagen equilibrando en su justa medida la sensación de simpleza con la de tranquilidad.

En el mismo diseño se ven líneas curvas. Una cantidad significativa en algunas ocasiones, sobre todo las líneas curvas muy cerradas, están aplicadas con la finalidad de otorgar profundidad y potencia a los objetos, en otras, se aplica para dar volumen y movimiento, como por ejemplo en las nubes, en las ruedas, el reloj de arena, los cuerpos de los personajes o el follaje, ramas y troncos de los árboles. Se observa su utilización en los cuerpos de los personajes dándoles un efecto dinámico, el cosechero se observa en movimiento, también el personaje que ingresa al mercado con el carro.

Los artistas de la Cuadrilla de Arte Municipal han representado a la **luz** de manera natural, como si a media mañana, el sol que está ausente en el mural, desde su posición por fuera del mural, ilumina los espacios de cada escena provocando con su enfoque sobre las cosas la proyección de distintas sombras. Es un recurso que se observa con claridad especialmente sobre los árboles del campo, permitiéndonos ver las hojas brillantes de algunas ramas en contraste con otras más opacas, se entiende, por la ausencia de iluminación. El juego de la luz natural proyecta también distintas sombras de la arboleda sobre la vereda de la universidad actual.

La luz se puede observar representada desde la gradación de los valores del color (claroscuro) y mediante el cambio de colores usando la gama cálida para las áreas de mayor iluminación y la fría para las zonas en sombra.

La profundidad de las formas se logra en las ventanas con una paleta de color más clara y sobre el antiguo empedrado con negro entre los intersticios. Brindándole a los objetos un volumen dinámico que se acentúa por el uso de líneas curvas en las piedras y en el borde superior de los ventanales.

En todos estos casos las distintas calidades de iluminación transforman la apariencia visual de los objetos otorgándoles un efecto voluminoso a las imágenes.

Veamos ahora algunos aspectos de la composición, es decir si los objetos están ubicados en el lugar que les correspondería, si se integran en una conformación perceptible y con sentido, provocando armonía.

En el mural, que en adelante llamaremos “*La Historia de la Universidad*” se aprecia una correcta distribución de los pesos influyendo positivamente en el equilibrio del trabajo realizado por los muralistas.

Este colectivo aplica el equilibrio por asimetría. El centro de interés áureo está ocupado por un enorme “reloj de arena” que abarca el setenta y cinco por ciento del campo plástico.

Esta representación se encuentra ubicada sobre una línea recta vertical, que de manera virtual, divide exactamente a la mitad el portón del galpón utilizado como soporte del mural. Es importante señalar que este elemento plástico, demarca en la imagen, la esquina en perspectiva del edificio de la actual Universidad.

Por detrás, la luz destellante del sol captura la atención del ojo del observador, aún sin atravesar lumínicamente al reloj.

Si bien en esa imagen podemos identificar un grado particular de simetría, pues a ambos lados del objeto dos perfiles de semejantes medidas se asoman desde atrás. Un rostro mira hacia la izquierda y otro hacia la derecha. Cada parte de la cara está situada en la misma línea de altura.

Sin embargo a pesar de que excepcionalmente logran reunir en esa representación del tiempo, el uso del concepto de simetría, el resto del mural responde a todos los valores utilizados por la asimetría. La composición visual adquiere cierto efecto de contrapeso.

A la derecha del reloj de arena el peso otorgado es mayor. La figura de la madre de Plaza de Mayo con el libro “*Nunca Más*” sostenido en su mano, las dos palomas blancas y el padre y la niña que miran al hipotético espectador cautivo, junto con la mano del personaje ausente del cuadro, que sostiene en diploma de la UNDAV, potencian una natural inclinación de la mirada hacia este lateral que conecta el tiempo presente con el futuro.

Para referirnos al estilo, solo diremos que la producción específica de este objeto cultural realizado por la Cuadrilla de Arte Municipal, es singular con respecto a los murales plasmados desde el inicio de su trabajo hasta la actualidad, en los muros y paredes de la ciudad de Avellaneda.

Se preguntaran porque razón decimos que este mural es singular con respecto a la gran producción que tiene realizada la cuadrilla en el distrito. Una amplia producción que además se encuentra registrada en un libro sobre los murales de Avellaneda.

El mural "*La Historia de la Universidad*" en comparación con lo producido por ellos, es casi una rareza. La cuadrilla Municipal de Arte tiene un objetivo principal que sin lugar a dudas han cumplido con esmero.

Su búsqueda apunta claramente al embellecimiento de la ciudad, objetivo que lleva implícita la idea de recuperación de las paredes deterioradas en el espacio público. Entre los murales que se pueden encontrar al efectuar un pequeño recorrido por el área más céntrica, se destaca el trabajo de Augusto Pugliese, pues se transformó en el transcurso de poco tiempo, prácticamente en una marca local. El estilo de sus obras se caracteriza por incluir motivos con aves. Formas y figuras de pájaros o lechuzas son recurrentes en sus obras. Se pueden observar el mural de Plaza Mezzadra, en Mujeres Argentinas y Salta; en la serie de esculturas metálicas sobre diferentes pájaros emplazadas sobre la Avenida Galicia, también ha realizado El pájaro en el espacio Plaza Lolita Torres realizado junto a Gustavo Peón y en el quiosco de diarios del Hospital Fiorito, sobre la Avenida Belgrano e Italia desde donde reitera aves de formas antropomorfas.

Otro motivo recurrente son las imágenes figurativas de Geishas monocromáticas. Las podemos encontrar en la Tintorería Tokio o en el paredón de Carrefour, sobre Avenida Belgrano y España, que realizó junto a Mario Damiani. Por la ubicación del soporte en donde se encuentran estas producciones, parecería estar más conectado con un arte publicitario que con el arte social.

Abundan los murales abstractos y aquellos que contienen diseños arabescos, como el realizado nuevamente por Pugliese en la 9 de Julio y Avenida Belgrano.

En cambio, Joe Sorge, otro integrante de la cuadrilla se expresa en las paredes con una estética que remite más al movimiento surrealista.

Por la breve descripción realizada hasta el momento, es simple notar que esta Cuadrilla de Arte Municipal de Avellaneda se manifiesta más como la expresión de una serie de individualidades artísticas en la búsqueda de su estilo propio, que como un colectivo artístico. Por esa razón el mural "*La historia de la Universidad de Avellaneda*" no le permite al espectador identificarlo con la cuadrilla.

Nos animamos a arriesgar que probablemente el hecho de haber compartido esa producción en conjunto con los estudiantes de la universidad Nacional de Avellaneda haya modificado el ‘estilo de la cuadrilla’, o al menos, el modo de concebir el trabajo, ya que la producción de murales se caracterizó hasta ese momento, más por su realización individual o con la pareja artística que a través de un grupo.

O mejor dicho, es posible que a partir de este encuentro, por primera vez la cuadrilla elabore un modo de producción con verdadera participación colectiva, desde el cual podrán originar un reconocible estilo propio, principalmente a partir de la conjunción de variados estilos individuales que confluyan desde una identidad conjunta.

Colectivo de artistas

Los rasgos retóricos en la Fábrica SIAM de Avellaneda.

Al momento nos convoca el análisis de los rasgos retóricos del mural realizado en la Fábrica SIAM por un colectivo de artistas de Avellaneda.

Con este último análisis finalizaremos el presente capítulo. Demás está expresar que identificaremos la unidad retórica del mural de la Fábrica SIAM valiéndonos de los elementos plásticos seleccionados en las anteriores presentaciones.

A saber, los elementos del lenguaje visual a utilizar seguirán siendo - **el plano pictórico; las líneas**; la representación de **la luz y las sombras; el volumen**; los aspectos compositivos que favorecen o entorpecen la **armonía**; la aplicación **iconografía** y finalmente **el estilo**.

Antes de comenzar nos parece importante aclarar que para identificar la unidad retórica, separaremos a la composición de este mural en dos cuadros bien divisibles, capaces de ser identificados por la imagen figurativa que sobresale en cada uno de ellos, para finalmente describir el ‘espacio de interconexión’, que liga el primer cuadro con el segundo. Este sistema, tiene precisamente la intención de propiciar una interpretación metódica de cada escena, a fin de lograr una mirada que nos permita evidenciar el mural como lo que es, una totalidad a significar de forma global e integrada.

En el **primer cuadro** una enorme mano²³ con la palma no del todo cerrada y ubicada hacia arriba transmite la sensación de salirse del soporte, es la representación figurativa que reúne mayor fuerza y presencia dentro de la escena.

Abajo en la esquina izquierda, la parte delantera una moto “Siambretta” cubre los nudillos del dedo índice y pulgar.

Ocupando la misma proporción del espacio pero con lateralidad inversa, el frente un auto Di Tella 1500 se destaca a la derecha dando la impresión de “venirse encima”.

El campo plástico se completa con las dos figuras de las innovadoras creaciones de Di Tella. La antigua panificadora industrial con dos brazos, la mítica heladera SIAM, conocida popularmente por el diseño de la manija con bolita, un antiguo ventilador de mesa.

La superficie del fondo se completa con un arcoíris en la gama de los colores cálidos.

Si bien las imágenes figurativas son de importantes proporciones, al punto de abarcar gran parte del **plano pictórico**, estas condiciones no alcanzan para saturarlo.

Reiteramos en varias oportunidades que el empleo de la línea es fundamental en los lenguajes artísticos, pero se prioriza su utilización en el arte visual.

El mural de la Fábrica SIAM es un caso que nos permitirá ejemplificar en que forma y hasta qué grado las **líneas** forman un lugar primordial desde la génesis del trabajo, durante su desarrollo y finalmente en su culminación.

Las imágenes de las bailarinas podrán acompañarnos nuevamente. Solas o en grupo partirán de un punto imaginario, recorrerán diferentes trayectorias en el espacio, dibujarán formas y figuras con cada movimiento hasta terminar el cuadro coreográfico.

En este mural ocurre algo similar. Los artistas del colectivo muralista, como coreógrafos, crean movimientos para los pinceles.

Una representación mental. De la abstracción a la materialización. La idea de la composición los impulsa a plasmar en un esquema gráfico, las secuencias de pasos, los delineados de las trayectorias espaciales, los movimientos y figuras, de la manera más verosímil posible.

²³ Ver anexo en página 120. Se puede apreciar en el boceto original, la mano pertenecía al ex-presidente de Argentina, Néstor Kirchner, representado en las vestiduras de un operario metalúrgico.



Bocetos para ser transferidos al soporte pared

Con igual intención, el artista plástico requiere registrar la estructura de su obra en un boceto. Ese boceto previo de pequeña dimensión, permitirá realizar la obra definitiva en una superficie mayor tamaño.

Este colectivo de muralistas, en principio, utiliza las líneas rectas verticales y horizontales en el boceto, para organizar el plano pictórico. El uso de las líneas apunta a trazar la cuadrícula en el soporte pared. Precisamente porque el objetivo de la cuadrícula es reproducir aquel original pequeño en una superficie mayor, cambiando la escala y la proporción para que la resultante sea igual al modelo original.

De esta forma, trasladan la cuadrícula al muro. Valiéndose de ella, realizan los trazados de la figura principal que extiende un brazo hacia delante con la palma de la mano entre cerrada hacia arriba, mientras el otro brazo en alza sostiene una llave inglesa. Por detrás de esta figura asoma la mitad visible de la heladera.

A partir de la décima columna de la cuadrícula, de la mitad central hacia abajo, las líneas zigzagueantes de diferentes alturas, esbozan unas ruinas de escombros en descenso sobre el plano del espacio inferior.

Hasta el momento, todos los aspectos señalados refieren al uso de la línea para el trazado del espacio de la composición. La génesis del trabajo.

Al detenernos en las imágenes identificamos la aplicación de líneas curvas en las falanges de los dedos y uñas, en la muñeca, en la musculatura del brazo y en general en todo el cuerpo del personaje, con la intención de acentuar el movimiento.

La curvilínea cerrada forma las figuras circulares en las ruedas de la Siambretta y en el Di Tella 1500, también en los paragolpes y luces.

Exacerban las líneas curvas, el movimiento de las aspas del antiguo ventilador de mesa; pinceladas cortas siguen la dirección giratoria del artefacto denotando el funcionamiento y la vigencia de su calidad. La luz amarilla del centro del arcoíris se filtra de forma dinámica, atravesándolo el objeto hasta generar nuevas tonalidades.

El desmoronamiento de las rocas y las piedras se enfatiza con el manejo de las líneas curvas estimulando el dinamismo en la composición plástica.

Su utilización sumada al color delinea un arco iris que cubre toda la superficie del fondo del mural ausente de otras representaciones figurativas. El efecto incita a centrar la atención en la imagen áurea.

El trabajo culmina con el empleo de líneas negras de diferentes grosos para demarcar los contornos, detalles y generar profundidad.

Al mismo tiempo intensifica particularmente el escorzo de la mano en posición oblicua a nuestro nivel visual, produciendo una especie de deformación del objeto representado. Lo mismo sucede con el automóvil Di Tella 1500, aunque el escorzo es más acusado y logra como resultado un punto de vista difícil.

La llave inglesa realizada en posición oblicua deforma con el escorzo sus proporciones, tornándose más grande y pesada que el vehículo.

En el manejo de las líneas realiza el efecto de las **luces y las sombras**. Por ejemplo en la moto Siambretta a través de las líneas aplicadas en una tonalidad más clara da la sensación de ver una rueda con textura.

Los pedazos de roca cobran volumen por medio de la aplicación de las distintas tonalidades de la gama del gris. La luz, representada desde arriba genera reflejos en los bordes y la proyección de sus propias sombras sobre otras piedras.

La luz principal en la imagen del sol, en intenso color amarillo, se integra con el espacio pictórico del trazado del arcoíris; colores cálidos que van del amarillo al rojo intenso provocando la sensación de profundidad en la totalidad del cuadro mural al tiempo que destaca a las figuras principales por la percepción bien visible del contraste.

Sin embargo la iluminación en las figuras se simboliza la luz proveniente del afuera, del lado del observador.

Los dedos de la mano en escorzo y el hueco de la palma tienen efectos de luz y sombra que profundiza su fuerza, volumen y pliegues.

La máquina panificadora refleja la sombra de los dos brazos de amasado. En la heladera se intensifica el brillo en la puerta, lo mismo ocurre con él para golpe delantero, la parrilla y los dos focos altos del auto. Esta luz también da brillo a algunas partes del rostro y del brazo que sostiene la llave inglesa. El efecto de la luz se logra mediante la aplicación del blanco para realzar ciertos sectores y puntos fuertes del mural.

En el plano, el mayor peso pareciera estar del lado izquierdo, la cantidad de figuras y su distribución a simple viste causan ese impacto, pero las rocas que caen formando un sendero por el que asciende el auto Di Tella 1500 genera un gran contrapeso.

Los artistas componen este cuadro apelando a tres principios: equilibrio asimétrico, la perspectiva en escorzo y el color en contraste. Esos son los recursos de mayor presencia en la obra.

En cuanto al estilo, por ahora lo dejaremos para el final del análisis, entendiendo que la composición mural logra conjugar en su magnitud un único estilo.

Continuemos con el **segundo cuadro**²⁴. Los artistas reiteran el uso de la cuadrícula en la pared, apoyándose en el boceto previo con la intención de reproducirlo con exactitud, pero flexibilizando la representación de algunos objetos.

Como sucedió con la llave inglesa presente en el boceto original sustituida más tarde por otra herramienta: el destornillador. O como el agregado del amortiguador de ruido para proteger los oídos, cuando antes las orejas estaban despejadas.

²⁴ Ver anexo en página 121. Boceto y obra finalizada.



Dibujo transferido a la cuadrícula realizada en el soporte pared

La figura principal ocupa el ochenta por ciento del plano pictórico. La imagen de un operario de gran dimensión y con el brazo izquierdo en escorzo, da una perspectiva desproporcionada. Se retoma otra vez la idea de provocarle al espectador la sensación de estar saliéndose de la pared.

Por detrás del brazo izquierdo, en línea oblicua, la mano derecha del operario señala una hilera de lavarropas con tapa frontal. Por debajo, ubicados sobre una línea sinuosa una multitudinaria serie lava secarropas salen del segundo cuadro para invadir el tercero. Sobre el hombro izquierdo una secuencia de heladeras, realizadas en una línea de perspectiva imaginaria, permanece suspendida en el aire, mientras por debajo de ellas, siguiendo igual trayectoria, ubican una hilera de lavarropas. Ambos electrodomésticos se imponen visualmente por un logrado color acero que junto a los efectos de la luz representada, los realza como objetos de última generación.

Heladeras y lavarropas modernos semejan salir de una tercera dimensión, representada por el centro celeste del arcoíris. Cuanto más cerca se encuentran de este, mayor es el nivel de iluminación, logrado a partir de la paleta del gris.

Esta particular perspectiva flotante de los objetos nos permite apreciar el volumen representado en toda su dimensión, en una especie de plano fotográfico de picado y contrapicado. Por ejemplo, en las heladeras es posible ver su base inferior, un lateral y el frente. En cambio en los lavarropas, son las bases superiores, los laterales y en menor medida los frentes.

Con la disposición de los objetos en estado de nirvana, los artistas subvierten por completo los efectos de las líneas rectas verticales, usadas históricamente para brindar cierta estabilidad y a la vez para causar la impresión de una imagen estática. Por el contrario desde esa posición en el campo plástico, consiguen generar un dinamismo particular.

La utilización de líneas curvas para cubrir la superficie del fondo, como en el primer cuadro, también se reitera. Es la gama de color lo que se modifica. Se emplean tonalidades frías, que parten del celeste claro en el centro, hasta el azul intenso. Nuevamente, el contraste incide en que se destaquen aún más las figuras.

Las líneas ondeadas, empleadas en el uniforme y en el par de guantes del operario, van a dar volumen al destacar los pliegues y las texturas, lograrán según el caso, un efecto arrugado, holgado o adherente. En el casco el uso de las líneas rectas transmiten dureza y las curvas del protector auditivo denotan movilidad.



Boceto de guarda industrial de transición

Al iniciar la descripción de este mural mencionamos la presencia del “espacio de interconexión” o tercer cuadro, que viene a cumplir el rol de intermediario. La relación espacial que establece entre el primero y el segundo nos permite vincularlos.



En esta parte del plano transicional, la luz juega un papel esencial que encuentra en la representación el efecto buscado, enfatizando sobre sectores puntuales la proyección lumínica. Líneas, formas simples y complejas; bidimensionales y volumétricas; formas figurativas que resaltan como si fueran auténticas chapas de acero. La luminosidad alcanzada denota el brillo característico del material y crea textura con los diminutos óvalos realizados sobre la superficie, dando sensación tridimensional.

De igual manera la forma volumétrica del cono que acompaña el final del área, aparenta una lámina de acero despegada que nos permite adentrarnos hacia el interior de la fábrica. La profundidad se agudiza por la consistencia de las sombras.



Sobre un fuerte fondo cálido, formas esféricas y voluminosas cumplen la función de ‘codos’ que van ligando a las cañerías. Hay una que se destaca por el escorzo realizado en perspectiva, dos caños se unen en la esquina por medio de una esfera de gran tamaño a la cual se le incrementa el volumen por la luz que refleja en el centro.

Además la repetición de cañerías horizontales y paralelas provoca profundidad en el área.



A continuación aparece la sigla de la empresa sobre una forma rectangular, reproduce con similitud una chapa amurada por dos tornillos, de un gris intenso que por el contraste del fondo amarillo cobra más volumen, además la gama de grises realzan las grafías y obtienen un efecto verosímil con la marca real que se indexada a los antiguos artefactos.

Formas simples triangulares, circulares y ovaladas. Cuerpos geométricos tridimensionales en colores primarios. La integración de los elementos plásticos utilizados completan el área del campo representacional.

Podríamos argumentar que en este espacio de interconexión los artistas componen plásticamente una innovadora guarda con iconografía industrial: caños, cañerías, tuberías, tornillos, mangueras, rodillos y chapas son fácilmente reconocibles. Arriesgaremos conceptualizarla como nueva iconografía urbana.

Por último, para ir culminado este segundo capítulo, nos referiremos al estilo del mural “Fábrica SIAM”, apoyándonos en la definición del concepto expresada al comienzo del análisis retórico.

A esta altura del trabajo, nos vemos de alguna manera exigidos a mencionarlo rompiendo el estereotipo de la individualidad, a pesar de resultarnos un desafío teórico.

Y se preguntarán ¿por qué resulta un desafío analizar el estilo de este mural?

La historia nos indica que cuando sentimos o escuchamos hablar del “estilo”, automáticamente viene a nuestra mente la imagen o el nombre de un determinado artista, que se diferencia claramente del otro por ser poseedor de esa singularidad potenciada.

Hete aquí, a un colectivo de muralistas que está conformado por varios artistas. Todos, tienen identidades plásticas totalmente disímiles entre sí. Cada uno de estos integrantes fue adquiriendo en la continuidad de la práctica y con el transcurso de los años, un estilo particular. Tan particulares y definidas son cada una de sus producciones en el espacio público del contexto de Avellaneda, que no se requiere de un ojo experto, ni de una mirada sagaz o especializada, para saber, incluso desconociendo a quien le pertenece la autoría o sus nombres, que cada obra fue creada a partir de necesidades expresivas diferentes.

Entonces bien, tenemos a un grupo de artistas de Avellaneda reunidos en torno a la realización del mural “Fábrica SIAM” autorizándonos a arriesgar un análisis sobre el estilo del mural.

Podemos conjeturar que esos talentos particulares, es decir, esos recursos plásticos disponibles detentados por cada uno de los integrantes, se potencian en el trabajo en conjunto.

Descubriremos al que sobresale representando la figura humana, a otro que se destaca por el estudio preciso del rostro, aquél que se especializa en las formas volumétricas, en el uso de luces y sombras; o a quien que trabaja la perspectiva como ninguno.

En ese encuentro de habilidades, de acuerdo al nivel vincular, organizativo, comunicativo y ejecutivo que logren establecer como grupo y a partir de la aplicación sistematizada y continua de este tipo de manifestaciones en las paredes, derivará en un

estilo colectivo propio, con mayor definición compositiva que dé al espectador la posibilidad de reconocerlos como cuadrilla.

Por lo pronto, las necesidades artísticas de estos muralistas, parece consolidarse en una única necesidad pictórica, en donde los estilos particulares aparecen subrepticamente generando un estilo grupal.

Aunque este mural remite a las formas de representación de Carpani, queremos señalar que sin embargo lo mayor originalidad reside en la guarda urbana tridimensional de estilo industrial, como algo localmente nunca visto.

En vísperas de un mural que perfila a consolidar estilo, celebramos la producción de esta producción, a la espera de muchos otros.

Capítulo 4

LA UNIDAD ENUNCIATIVA EN LOS MURALES

Para emprender el análisis de la Unidad Enunciativa, en este cuarto capítulo tuvimos en cuenta, en qué medida los resultados enunciativos se alcanzan por la información que los rasgos temáticos y retóricos terminan brindándole.

Estos fundamentos permiten explicar y argumentar la decisión de someterlos a un orden secuenciado que parte de la unidad temática, continua con la unidad retórica, y finaliza con esta unidad, la enunciativa. No es en ningún caso, una decisión estrictamente arbitraria, sino por el contrario, se enfatiza en el orden de conceptos, en razón de su sentido metodológico.

En el párrafo final del apartado anterior, dimos cuenta que el tratamiento del estilo -que no es excluyente de los rasgos retóricos- se llevaría a cabo mediante el análisis de los rasgos enunciativos, al cual debe circunscribirse, si tenemos en cuenta que el género mural, excede el campo de lo estrictamente lingüístico.

Los rasgos distintivos de los elementos temáticos como retóricos, tienen cierta independencia entre sí, pero, de todos modos, no llegan a establecer un procedimiento de descarte.

En el texto icónico-lingüístico, la unidad temática y la retórica, tienen que limitarse a la finalidad enunciativa. En los rasgos retóricos, identificamos la combinación de elementos plásticos utilizados para la composición, expresados en la saturación del plano; en el uso de las líneas; en el empleo de diferentes técnicas pictóricas, por mencionar solo algunos. En cambio, en los rasgos temáticos, identificamos los motivos temáticos.

Tomemos para el caso, el efecto que produce una determinada composición, esta crea una imagen de enunciador y destinatario, que no sería lo mismo que hablar de emisor y receptor.

A tal efecto, profundizaremos en el ‘estilo’ de los rasgos enunciativos de los tres murales elegidos para el presente trabajo.

Este elemento, constitutivo de la enunciación, nos proporcionará la estructura esclarecedora del acto de creación.

Steimberg refiriéndose a las descripciones de estilo dice:

“...- organizadas en torno a la descripción de un hacer - el componente enunciativo suele ocupar el primer lugar, entre conjuntos de rasgos que, cuando no se trata de grandes y distantes estilos históricos, pueden aparecer vaga o conflictivamente especificados” VERÓN (1998:43)

Estamos constantemente permeados por enunciados. Se da una noticia, se declara un hecho, se asevera una información, se expresa una sencilla idea, se publica un pensamiento en Twitter, se comparte un estado en Facebook. Estos enunciados nos llegan - muchas veces de forma arbitraria- mediante el acto de escuchar, o al leer.

Pero, ¿qué entendemos por enunciación? Steimberg, parte el concepto de Verón (1986) y Maingueneau (1976) para re- conceptualizar la dimensión enunciativa.

“Se define como ‘enunciación’ al efecto de sentido de los procesos de semiotización por los que en un texto se construye una situación comunicacional, a través de dispositivos que podrán ser o no de carácter lingüístico. La definición de esa situación puede incluir la de la relación entre un “emisor” y un “receptor” implícitos, no necesariamente personalizables” en VERÓN (1998: 44)

Gastón Cingolani, plantea que un discurso, más allá del tipo de materialidad significativa en el que se presente, es simplemente un fragmento de algo construido, que es necesario reconstruir. Ese discurso, se logra por medio de operaciones, no solo con intenciones, significados o códigos.

*“En este punto, la teoría de la enunciación hizo emerger en el campo del lenguaje el concepto clave de **operación**. La operación es lo que produce que algo tenga sentido: por sí mismo, un mensaje, un objeto cualquiera, no significan nada. Para que ello suceda, los individuos deberán producir operaciones mentales que son las que finalmente atribuirán algún(os) sentido(os) a ese objeto inerte.”* CINGOLANI(2011:6)

Podemos llamarlos procesos u operaciones, lo importante, es que configuran la significación constituida de acciones, reglas, sentimientos, etc., más allá del soporte en donde se materialice el texto o discurso, sea este lingüístico o no lingüístico.

Entonces, ¿a qué alude la mención de los rasgos enunciativos en el soporte mural? Hablar de **rasgos enunciativos** en el soporte mural, refiere a los procesos que determinan que un texto icónico-lingüístico, se transforme, en una situación comunicativa con sentido.

En los murales, la figura del ‘enunciador’ no se limita exclusivamente a la del artista o colectivo artístico que materializó la obra, ni tampoco a la figura de un ‘destinatario’ fehaciente, ya que ambos, además de que pueden ser omitidos, no aluden necesariamente a una persona.

De esta forma, la/s imagen/es por sí mismas se construyen, como el enunciador no implícito de un destinatario hipotético.

Por lo tanto, el mural, reúne tres elementos de enunciación, que son fundamentales para comprender la situación comunicacional que se elabora.

El primer elemento de enunciación es **el soporte**. El género mural es inherente al soporte. No se lo puede pensar sino está en la pared, en el muro, o interviniendo una abertura (ventanal, puerta, portón).

El segundo elemento de enunciación es **el espacio**. El contexto en donde se encuentra el mural incide en lo que se quiere comunicar. Analizar los rasgos enunciativos en el género mural implica no desvincularlo del contexto.

“Comprender el contexto social en el que algo se dice, permite explicar que hay una vinculación estrecha entre texto lingüístico y la situación de interacción o, más ampliamente el mundo de referencia.” CINGOLANI (2011:4)

El tercer elemento de enunciación es **el tiempo**. Enunciativamente hay una dimensión temporal.

Comenzaremos por este tercer elemento de enunciación. Para ello, será el estudio sobre las dimensiones temporales en los enunciados, realizado por Eliseo Verón (2011), un aporte valioso, que nos proporcionara herramientas útiles para analizar cuál es la dimensión temporal en el género mural.

Verón da cuenta, de cómo hasta la invención de la imprenta, el códice, era el soporte central de materialización de los textos, que operó en la dimensión de la temporalidad, por oposición al tiempo histórico, económico, político.

Como depositario ‘de las verdades universales de la filosofía o la religión, la discursividad de los códigos no estaba contextualizada en el presente de su enunciación’, como por ejemplo, en **La sagradas escrituras**.

Durante el tiempo de escritura manuscrita, había otras textualidades asociadas más directamente al presente de su enunciación. Circularon variadas interpretaciones de Las Sagradas Escrituras, textos satíricos, polémicos, breves, anuncios, conmemoraciones, proclamas institucionales, leídos muchas veces en voz alta en los espacios públicos. Pero esas lecturas y reinterpretaciones trascendían el tiempo presente del contrato enunciativo.

La invención de la imprenta en el año 1440, causó el surgimiento de nuevas materialidades discursivas. Según Verón, algunos de ellos fueron los antecedentes de los medios informativos de la actualidad, que luego se conocieron como periodismo. (2011: 289)

El libelo, el panfleto, el *tract*, la *brochure*, el *broadside*, es decir, aquellos textos más breves que un libro, para el autor, representaron “el vivo y directo” de la primera modernidad y esto trajo aparejado la modificación en las formas de circulación de los textos.

Un hito importante son las famosas noventa y cinco tesis sobre el poder y la eficacia de la indulgencia, escrita por Martín Lutero en 1517, en VERON (2011: 290) de las cuales se imprimieron, en el mismo año, tres ediciones separadas del panfleto.

Circuló con tanta velocidad, que la imprenta empezó a ser identificada como un nuevo poder, y además surgió la publicidad.

Estas nuevas discursividades, desde el punto de vista enunciativo, cumplen con dos funciones clave, la función de *legitimar* y la de *captar el interés* del lector.

Verón, en el libro “*Papeles en el tiempo*”, refiriéndose a la operación de la dimensión temporal en los dispositivos textuales, plantea que:

“El acto de enunciación, asociado a un presente más o menos próximo, se justifica esencialmente por el contenido en el que tiene su origen: por la importancia, gravedad, dignidad o indignidad, de aquello que se relata. En ese contrato enunciativo el tiempo interviene bajo la figura de la urgencia, y esta urgencia modaliza el acto de enunciación en el sentido que lo califica de indispensable...” VERON (2011: 294)

La **primera dimensión temporal** es la del tiempo presente. En la **discursividad del bando**, la *urgencia*, como figura del tiempo presente, tiene sentido de acuerdo a la implicancia de su contenido.

Si este contenido es relevante, significativo, alerta sobre peligros, o requiere de compromisos inmediatos, el acto enunciativo, amerita tratarse en el aquí y ahora.

En dispositivos de textualidades, como el bando, o el panfleto, el acto de enunciación opera en la dimensión de la temporalidad presente, como acción apremiante e impostergable, que expresa la exigencia de *‘intervenir en la polémica de los hechos, decisiones o puntos de vista de los cuales se habla’*.

Una vez que la *urgencia* es saciada por medio de la publicación del bando, el acto enunciativo se diluye, aunque puede generar una serie de ‘denuncias, réplicas y contrarréplicas’.

Estos actos enunciativos tienen sentido, porque devienen de la situación inicial que los causó, por eso el tiempo es un instante, no una dimensión.

“Esta secuencia sigue articulada al hecho que la provocó, pues es este el que le da sentido.

*Podemos decir entonces que el tiempo, en este caso, tiene un carácter puntual, está presente en el contrato enunciativo como **instante** y no como **dimensión**”*

VERÓN (2011:294)

Una **segunda dimensión temporal** es la del *tiempo cíclico*.

Este tiempo cíclico se materializa en la discursividad del género del almanaque. Distintos autores postulan que el primer almanaque impreso lo llevó a cabo Gutenberg.

“Se trata de publicaciones anuales que, además del calendario del año, contenían distintas combinaciones de una cantidad de elementos: pronósticos del tiempo, datos sobre la salida y puesta del sol y la luna, sobre los eclipses, informaciones y consejos sobre las distintas prácticas agrícolas, pronósticos y consejos sobre la salud, calendario de fiestas y celebraciones, eventualmente horóscopos y astrología, proverbios y otras observaciones relativas a la sabiduría popular, historias humorísticas, etcétera.”

VERÓN (2011: 295)

Para la sociedad, el almanaque significó la primera producción discursiva periódica, que se articuló con la vida cotidiana, en especial, con la actividad de los trabajadores agricultores. Iban a su encuentro interesados por consultar o buscar información, leer los consejos sobre las prácticas agrícolas o a fin de tener en cuenta los pronósticos del tiempo para las diferentes cosechas a lo largo del año. El almanaque de publicación anual sería algo así como el antecesor de la revista anual.

Y como este representa desde su materialidad, repetición de un ciclo natural (el inicio y la culminación de cada año, y su recomenzar), el discurso textual quedaba legitimado sin mayores tensiones a través de la figura de la *reiteración*.

Una **tercera dimensión temporal** es: *el tiempo periódico*.

La periodicidad se manifestó a través de los *newspapers* o de sus equivalentes modernos, en la discursividad de los diarios de noticias. Estos, en un comienzo, se caracterizaron por ligar el compromiso de la periodicidad con la forma de enunciación de los panfletos (denuncia, defensa de un determinado punto de vista con respecto al relato de una situación).

Pero, la textualidad del diario de noticias termina encerrando una ‘paradoja contractual’, porque su publicación, por primera vez en la historia, establece un vínculo de comunicación exclusivamente basado en su condición periódica. Su contrato enunciativo se acredita solo a partir del tiempo y no, por los contenidos de la noticias.

“Como si el contrato dijera: ‘Me comprometo a hablarte una vez por mes (o por semana, o por día) pero no sé qué te voy a decir la próxima vez, no puedo saber de qué te voy a hablar’” VERÓN (2011: 297)

Si antes, estas materialidades discursivas estaban legitimadas por la importancia de los contenidos a comunicar en determinado momento, de manera radical, el contrato enunciativo se transformó contradictoriamente en un panfleto periódico.

La contradicción de la enunciación del panfleto periódico, se evidenció en que solo la emergencia de un hecho (su denuncia o su defensa) justificaba la reacción a través de un

bando, o panfleto, y estos hechos, por su carácter de urgentes, no resultaba posibles de anticipar, pues surgían en la inmediatez.

Es por eso que los diarios de noticias, tuvieron un contrato de enunciación inestable, hasta que lograron estabilizarlo, a partir de la lógica de los actores políticos y en la lógica comercial.

“La estabilidad de semejante contrato llegó por dos caminos, que en distintos momentos se cruzaron y finalmente convergieron.

*Por un lado, la lógica de la política, orientada por la estrategia de los actores, que por definición iban más allá de tal o cual episodio más o menos escandaloso”*VERON (2011: 298)

“El otro camino de estabilización del contrato de periodicidad de los papeles de noticias fue la lógica comercial. Desde este punto de vista, los papeles de noticias se volvieron estables cuando se transformaron, de manera clara y definitiva, en un negocio.” VERON (2011: 299)

Ahora bien, ¿Son aplicables las discursividades del bando, el almanaque, y el diario de noticias en el género mural? o, dicho de otra manera, ¿la urgencia, la reiteración, o la periodicidad, son dimensiones temporales válidas para analizar la unidad enunciativa del género mural?

LA TEMPORALIDAD DEL STREET ART AL GÉNERO MURAL.

FIGURA 1



Palomas Negras, de Banksy

Si pensamos en los trabajos de arte callejero o *Street Art* del artista Banksy²⁵, y tomamos para el caso, una obra como *Palomas Negras*, en el que se podía ver, -antes de ser destruido por el ayuntamiento de la localidad británica de Clacton-on-Sea-, a cinco

²⁵Banksy es el seudónimo del grafitero británico, más conocido en el mundo y más cotizado también. Poco se sabe de él fuera de su obra. Mantiene su identidad en un anonimato total, de manera que no se deja fotografiar y son contadas las entrevistas que concede. Esta buscado por la policía de muchas de las ciudades en donde ha plasmado su trabajos, acusado de vandalismo y de atentar contra la propiedad pública.

Su obra, es una irónica y mordaz crítica al sistema. La técnica de Banksy consiste en el uso de estenciles. Se usan varias plantillas con las figuras recortadas, por donde se rocía la pintura de aerosoles. La técnica empleada, es similar a la utilizada por Bleck le Rat en París, al final de la década del 70' y a principios de los 80'.

Además, ha publicado varios libros (*"Banksy Monkey Revolution"* (2016) *"Freedom Through Football: The Story Of The Easton Cowboys & Cowgirls"* (2012), *"Wall and piece"*(2005), *"Cut it Out"* (2004), *Existencilism* (2002), *"Banging your head against a brick wal"* (2001)| , ha dirigido un documental titulado *"Exit Through the gift shop"* (2011) Banksy ha llevado el arte urbano de la calle a las galerías y ha conseguido que el graffiti pase de ser considerado como algo molesto, a ser visto como una obra de arte.
<https://www.youtube.com/watch?v=Q4ZJl4m4Jps>

palomas negras paradas sobre un alambre, sosteniendo varias pancartas conteniendo lemas antinmigración, frente a un pequeño periquito verde africano que lee:

“Los inmigrantes no son bienvenidos”, “Regresen a África” y “Manténgase lejos de nuestros gusanos”.

Es evidente que el enunciado de esta obra es la denuncia. Las palomas, representan al creciente sector de la sociedad inglesa, en donde se incubaba la xenofobia y un emergente odio hacia el inmigrante. Son voluminosas y negras, estableciendo un doble juego discursivo, la alteración del símbolo que sustituye a las blancas palomas de la paz por las negras palomas de la guerra?

El estencil está apelando a una necesidad comunicativa, cuya inmediatez, se relaciona con los hechos que acontecen, en torno a las medidas políticas aplicadas por los gobiernos conservadores.

Vale la pena aclarar que la ciudad de Clacton, es uno de los lugares por los que se llega a Reino Unido desde el puerto Francés de Calais. En este puerto, a partir del mes de septiembre del año 2014, se vivió una importante crisis por el arribo de cientos de inmigrantes, provocando diversas tensiones políticas, a tal punto que Douglas Carswell²⁶, renunció a su cargo y al partido conservador.

Más allá de los pormenores políticos, y de la situación particular que se dio en la ciudad, el tiempo enunciativo de este estencil callejero es sin lugar a dudas la *urgencia*, la dimensión del presente.

Como actualmente la circulación de imágenes se ha transformado de manera radical, en especial con la llegada de las nuevas tecnologías a partir de la década del 90', a pesar de haber sido borrada de la pared, esta obra sigue enunciado desde otros dispositivos tecnológicos, a través de internet. Se la puede encontrar con el buscador más utilizado en el mundo, google, tanto como puede compartirse desde distintas redes sociales, por medio de Facebook, en la plataforma de Twitter, o en unas más recientes como Instagram o Snapchat.

Vale la pena hacer una aclaración, en mayor o menor medida todos disponemos de cierta información sobre la crisis de migración. Es un tema vigente y preocupante en toda

²⁶Douglas Carswell (nacido el 3 de mayo de 1971) es un político británico. Fue diputado (MP) del Partido de la Independencia del Reino Unido (UKIP) por Clacton. Cargo al que finalmente renunció.

Europa y la Unión Europea (UE). Comenzó con la llegada de miles de refugiados africanos, cuya mayor parte provenía de Somalia (1,1 millones), pero luego se reactualizó con la llegada de otra inmigración. De la cantidad de refugiados e inmigrantes, la mayoría proviene de Siria (4,9 millones) y después con los de Afganistán (2,7 millones) De aquí, que la temporalidad sigue siendo el hoy.

El estencil de las *Palomas Negras*, como discursividad no lingüística que se materializa en un soporte, cumple con las dos funciones básicas que tuvieron el panfleto, o bando.

Observamos el periquito, en posición de retirada y dándoles la ‘espalda’ a las palomas negras, mientras voltea la cabeza, con la intención de leer los carteles que ellas sostienen. Esta imagen, construye un enunciador, el periquito denunciante, que logra legitimar con su ‘cuerpo’ el pedido de todos los inmigrantes y refugiados “de ser acogidos como seres humanos”, al mismo tiempo devela la gravedad de las situaciones que padecen, (atravesar el mar Mediterráneo con un bote, dormir hacinados en los refugios, pasar hambre y frío, enfermarse por las condiciones de insalubridad y falta de higiene etc.), la vulnerabilidad de sus derechos, indiferencia en el mejor de los casos, y en el peor, el despertar de la xenofobia, siempre en estado latente. Es decir, la necesidad emergente construye un enunciado actual.

Las diferencias en las dimensiones, cantidades y tonalidades entre las imágenes de las cinco palomas y un solo periquito, nos hablan de un considerable nivel de desigualdad.

A través de la figura del periquito, se logra un acto comunicativo. Habla en nombre de todos los otros ‘periquitos rechazados’. El periquito es la figura que porta la voz de aquellos que han perdido casi todo, de los que no tienen nada, ni siquiera la palabra.

Es la figura de la *urgencia*, porque las vidas de estas personas no pueden esperar muchas más discusiones, definiciones ni decisiones políticas. Diagraman una situación que parece necesitar una respuesta inmediata.

Por un lado, las cinco “palomas negras” también construyen un enunciado violento y xenofóbico en tiempo presente. Son la voz de un sector, de un grupo, aunque, una bandada no representa a la totalidad de las palomas.

Por otro lado, cumple con la función de captar la atención. Como mencionamos al comienzo y en línea con el análisis de Verón, una vez publicado el bando, el enunciado se diluye.

La xenofobia emergente va en crescendo. Ante la llegada impredecible de nuevos inmigrantes/refugiados, comienza a masificarse un rechazo profundo por los ‘otros’, y esto se manifiesta a través de los comportamientos violentos, que expresa una buena parte de la sociedad europea. En algunos países como Gran Bretaña, Francia y Alemania, las políticas de Estado implementadas al respecto, y expresadas en los discursos de sus gobernantes, se traduce en decisiones políticas, cuyas medidas radicales, probablemente traiga aparejado, el hecho de que, una gran parte de la ciudadanía, reproduzca una serie de conductas xenofóbicas, y reitere inconscientemente los discursos que escuchan a través de los medios de comunicación, hasta el punto de instaurarlos con las prácticas en la vida cotidiana.

Por eso, el mural de las palomas negras intenta responder a la urgencia de una situación de suma gravedad, apela a un tiempo presente para comunicar con la mayor rapidez posible.

Una vez que la ‘urgencia’ del mural es saciada, y con esto queremos expresar, que es la dimensión temporal del mural lo que se ha saturado y no la problemática en sí, el efecto inmediato que provoca, tanto en los espectadores de la obra ‘en vivo’ como en la opinión pública que se genera, por el impacto en los medios de comunicación y de las TIC, sobre todo, si el mural es noticia, por un suceso colateral que acontece, como ocurrió en este caso, con los pobladores de Clacton-on-Sea. Finalmente lo que sucede, es que el enunciado emergente se disipa.

A partir de allí, podrán surgir nuevas materialidades, las cuales se desencadenarán de esta primera discursividad iconográfica, como por ejemplo, otros murales, textos o noticias que hablen sobre el grafiti. La visibilidad del artista hace que no solo sea tema el inmigrante/ refugiado sino “una provocación de Banksy”.

De esta manera, van transformándose en desprendimientos del acto originario enunciativo, de la dimensión de tiempo de la urgencia.

Estos desprendimientos cobran sentido, porque son devenires de la situación enunciativa inicial que los causó, pero no pertenecen a la dimensión de la urgencia, sino al instante.

Sería factible que al mural, luego de ser plasmado en el soporte pared, le sucediera lo mismo que al bando, ya que el enunciado, una vez que ha sido materializado se emulsiona y puede crear o no, la necesidad de generar otras discursividades, hasta que la situación se resuelva, como por ejemplo, con otros murales.

Entonces, tomemos el caso de género mural local de “Mujeres Latinoamericanas”, con la intención de establecer una comparación de discursividades con respecto al estencil de Banksy, que nos permita identificar la temporalidad enunciativa.

FIGURA 2



Mujeres Latinoamericanas, Cuadrilla Muralista Takuara.

El mural muestra a seis mujeres de origen Latinoamericano. En el capítulo dos, dedicado a los rasgos temáticos, concluimos que el tema de este género mural, era las “mujeres revolucionarias invisibilizadas”, en vínculo, con los motivos temáticos de cada retrato.

El enunciado de este mural, aunque no parece estar ligado a la denuncia, ¿instala un tema que no puede esperar?, si efectivamente es así ¿qué motivos temáticos instala? y ¿porque decimos que no pueden esperar?

En principio, el enunciado de este mural parece plantear la necesidad de una discusión pendiente, como lo es la problemática del género femenino, en tanto definición/es sobre los roles que ocupan y/o pueden ocupar las mujeres en la sociedad actual.

Instala la noción de revolución, alterando el sentido convencional del término. Este concepto, desde el soporte sufre un desplazamiento. La asociación automática de la palabra y su equivalente “revolución = violencia”, por medio de distintas ‘operaciones mentales’ puede sustituirse por “revolución = transformación”.

Al reconstruir el significante del mural, el enunciado iconográfico puede generar diferentes lecturas.

Revolución=Convocatoria. Una convocatoria que - les habla a las mujeres invisibilizadas en la vida cotidiana -un comunicado o una llamada, a romper con lo instituido, con las convenciones.

Podemos conjeturar que lo instituido, podría estar vinculado a los roles tradicionales establecidos, a aquellas funciones que históricamente se le asignaron a las mujeres y a las que culturalmente, siguiendo los mandatos sociales, respondieron acatando y reproduciendo hasta el cansancio. Aquello ‘implícito’ que deben cumplir para lograr constituirse, “ser una de verdad”. Por ejemplo, el papel de la maternidad, como el súmmum de la consagración femenina.

También el enunciado podría estar hablando de un llamamiento a la libertad, convocándolas a lograr la realización personal, ofreciendo desde el soporte la posibilidad de combinar varios roles entre sí, inclusive, la maternidad. Ellas nos dicen, que unos y otros, no son excluyentes.

Frida pudo ser hija, hermana, esposa, militante comunista y también artista plástica. Raquel Forner fue esposa y artista plástica. Celia Sánchez fue una revolucionaria cubana, alfabetizadora y funcionaria del estado.

De todas las mujeres presentes en el mural, las únicas que tuvieron hijos biológicos fueron Violeta Parra, que combinó su profesión de cantante con la maternidad y La Gaitana, cuyo asesinato del hijo, según el mito, despertó en ella la sed de venganza.

Revolución=Ruptura. Una mostración, cuya discursividad les habla a las mujeres de cómo pasar de la monarquía solitaria del espacio privado a la ocupación del espacio público como un territorio de pertenencia que les es válido. Del hogar a la calle.

Revolución=Conquista. Un reclamo, un pedido de justicia sobre los derechos vulnerados.

Revolución=igualdad. Igualdad de puestos de trabajos en cargos jerárquicos, de sueldos, de derechos y obligaciones.

Al establecer un contrato enunciativo, basado en las problemáticas actuales que tiene la mujer, independientemente del sector social al que pertenezca, el texto iconográfico resignifica un instante del tiempo presente, pero no llega a constituirse en una dimensión.

El discurso, se desprende de otros enunciados sobre la problemática del género. No se origina para responder a distintos reclamos, sino que por el contrario, son estos los que le dan sentido al enunciado del mural.

Entonces ¿a quienes les hablan desde el soporte? En principio, al estatuto de lo femenino. La construcción de la mujer se da por sustitución de motivos.

Este mural remite a una enciclopedia ilustrada de actores sociales. Las definiciones sobre el término enciclopedia nos dicen al respecto *“es una obra en la que se expone el conjunto de los conocimientos generales del ser humano o de los referentes a una materia específica”*. En este mural, se expone a una serie de referentes, con conocimientos variados en arte, política, filosofía, historia, música, aunque en el soporte pared se distribuyen los retratos sin un orden cronológico o alfabético aparente.

Esta enciclopedia en su dimensión temporal tiene un componente pedagógico: visibilizar a las artistas, investigadoras, alfabetizadoras, profesoras, militantes, madres, cantantes, como actores sociales o como referentes de un área de conocimiento específica.

Es por esto que podemos decir, que el mural dialoga con el presente, pero no necesariamente significa que tenga que ver con el tiempo de la urgencia.

Desde el soporte pared, sus rostros nos miran. El enunciador y destinatario son enunciativamente simétricos, ya que la mirada del retratado establece un puente imaginario con el hipotético transeúnte.

Este concepto, es tomado desde las reflexiones que Eliseo Verón²⁷ ha realizado en torno a los noticieros televisivos. Como los dispositivos son marcadamente diferentes, la

²⁷ VERÓN, Eliseo (1983): “Esta ahí, lo veo, me habla”, en Communications, Nº 38. Paris: Seuil. Traducción de María Rosa del Coto. Disponible: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/656151.pdf>

operación que en este caso no se repite, es la de “simulación de contacto”. Sin embargo se podría trabajar el eje de la mirada, ya que la mirada de ese rostro dibujado, nos interpela, nos incluye y se transforma en el espacio por el que es permitido ingresar, por lo tanto a la mirada la denominaremos ‘umbral de ingreso’.

Somos invitados a compartir la franqueza de sus ojos, frente a frente, cara a cara. Permanecen inmóviles, con la mirada fija en un horizonte imaginario, están allí, esperando abrir el juego, un espacio de interpelación e integración para el transeúnte habitual o esporádico, que circula por la plaza Victoria Ocampo. Un llamamiento a ese ‘*espectador cautivo*’, según palabras de Hugo Arámburu, en tanto destinatario hipotético.

El mural se inicia con la imagen de La Gaitana, ocupa la primera ubicación en el campo plástico. Ella observa de frente. Su ojo izquierdo, como el lente de una cámara, me enfoca y nos enfoca, desde una enorme pupila dilatada. Simultáneamente, nosotros hacemos foco en una mirada parcial, que se percibe triste y agotada.

Su mirada puesta en un punto exterior, es la que abre el dialogo.

De todas las mujeres, en su papel inaugural, ella tiene la prioridad de permitir que él/los espectador/es hipotético/s penetren por el ‘umbral de ingreso’. Su único ojo visible, logra que (yo), la espectadora del mural “Mujeres Latinoamericanas”, me sienta observada. Desde ese instante, la mirada de La Gaitana, pasa a organizar la lectura del mural, Está a cargo de la primera enunciación.

Por el lugar que ocupa en el soporte, y con su mirada a medias, nos anuncia la participación y presencia de otras protagonistas. Pero no nos adelanta demasiado. La sucede Raquel Forner, (ella) desvía el eje de su mirada del espectador (yo-nosotros). En ese breve instante deja de mirarme/nos.

Efectivamente, la formulación que aporta el autor, nos resulta útil para explicar cómo la direccionalidad de las miradas logra ocupar el lugar de conector.

Está conexión con el espectador (yo-nosotros) o con las otras imágenes de mujeres (ellas), que se suceden en el mural, se establece a partir de las miradas de sus protagonistas, las encargadas de mostrar la transición que opera entre una y otra.

Parece haber cierta intencionalidad, de parte de los artistas de la cuadrilla Takuara, en la ordenación secuenciada de estas personalidades.

En la imagen de Forner, por el lugar que ocupa en el plano y desde el eje de su mirada hacia la derecha, los muralistas intentan alertarnos, sobre cada una de las personalidades seleccionadas que la sucederán, al tiempo que hacen hincapié, en los aspectos terrenales de estas mujeres.

Que Raquel Forner sea quien sucede al enunciación de La Gaitana, no es arbitrario, sino el producto de la misma transición.

Un enunciado interesante se desprende del retrato de Forner. Esta versión es la réplica del cuadro original, pintado al óleo, titulado *El encuentro* (1975) de la artista en cuestión, fue realizado en esta ocasión por la cuadrilla, como fondo de su retrato. Esta situación comunicativa, se percibe un llamamiento a la humanidad para que desarrolle una mayor sensibilidad por los otros.

La transición ahora se produce con el eje de la mirada de Forner hacia Frida Khalo. Verón plantea que la mirada es una bisagra entre el orden metonímico de un cuerpo significativo y el orden analógico de la imagen. Si bien Verón habla de imágenes en vivo y en movimiento (televisación) nosotros podemos tomar como referencia nominal este concepto: la mirada como un operador de desplazamientos.

*“Por lo tanto, la mirada es una bisagra entre el orden metonímico del cuerpo significativo y el orden analógico de la imagen: la mirada es a la vez un operador de formas y un operador de desplazamientos. Y para el sujeto plenamente constituido, soporte del orden simbólico, la imagen de un cuerpo es a la vez un icono investido por significaciones analógicas y una red de reenvíos metonímicos, un haz de relaciones que definen el contacto.”*VERÓN (2003:11)

La imagen del rostro iluminado de Frida Khalo se destaca de manera profunda por el contraste de un fondo negro. Este juego de luces -blanco – negro- o de dualidades, nos hace saber algo sobre su intensa personalidad.

El mentón levemente en alza y la mirada que lo acompaña, nos transmiten desde el gesto cierta actitud de altivez.

Frida está ubicada frente a nosotros. Su retrato es frontal, pero aun así, no nos mira. De reojo, por encima de su hombro, el eje de sus ojos se desplaza hacia la derecha. Su mirada soslayada enuncia que ella que no va a prestarnos atención directamente.

Con el uso de este eje, los artistas han tenido la intención de comunicarnos que la decisión de Frida es la de ignorarnos, tratando de minimizar el grado de importancia que nosotros tenemos como espectadores.

Entonces, el rasgo enunciativo queda develado con la operación del rostro y en especial, de los ojos. El sentido comunicacional conlleva una decisión: ‘la determinación consciente de soslayar al espectador’

El retrato de Leila González se diferencia de todo el resto, por ser la única que nos mira de frente. Su sonrisa convincente y su mirada profunda, transmiten confianza en los espectadores. Desde el enunciado, se percibe la sensación de animar a las mujeres en ser ellas mismas y de ir para delante.

Una frase liga la enunciación entre Leila y Celia Sánchez: “*Sin mujeres no hay revolución*”. Celia Sánchez, mira hacia su izquierda por sobre el hombro y deja lugar a la artista popular chilena. Violeta Parra con guitarra en mano, observa desde una posición destacada a todas las mujeres representadas en el soporte, como dedicándoles la canción.

El mural concluye con una frase de su autoría: “*No toco la guitarra para que me aplaudan, canto la diferencia que hay entre lo verdadero y lo falso, sino no canto*”

Estas mujeres emblemáticas, como referentes sociales, artísticos, políticos propician y favorecen la operación de identificación, especialmente, de las espectadoras. Es a ellas a quienes se les está hablando.

FIGURA 3



No todos vamos en el mismo barco, Banksy.

Este mural realizado con un estencil de pequeña dimensión, nos deja ver una balsa con más de una docena de personas pidiendo auxilio en el medio del océano.

La propuesta de Banksy, hace referencia a los migrantes en Calais, pero está basada en la obra titulada *La balsa de la medusa*, una pintura al óleo, realizada por el pintor y litógrafo francés del romanticismo, Théodore Géricault, en 1818.

En esta versión, Banksy sustituye la embarcación francesa de Argos con un Ferry. La pintura original, que en un primer momento fue censurada, narra la historia de los sobrevivientes del naufragio del barco La medusa, el 17 de julio de 1816.

La escena, muestra el momento en que se aleja el barco de la marina francesa, Argos, haciendo caso omiso a los pedidos de auxilio de los ciento cuarenta y nueve naufragos del barco La Medusa, quienes en principio lograron salvaguardarse, gracias a la balsa que formaron con los restos del navío. Después de veintisiete días de navegar sin rumbo, solo quince personas sobrevivieron, al ser rescatados por un buque carguero.

La obra artística original, de 4,91 metros de altura 7,16 metros de largo, actualmente, se encuentra en el Museo del Louvre de París, Francia y fue realizada con la intención de denunciar, más que un hecho terrible como el naufragio, a los comportamientos humanos, los sentimientos y los valores éticos sobre la vida ajena. La pintura de Géricault denuncia la indiferencia, la falta de solidaridad, la insensibilidad y el egoísmo con respecto a los otros.

En este caso, el dramatismo del estencil de Banksy se acentúa por estar realizado en un pequeño tamaño, -algo casi excepcional para el artista-, en contraste, con las grandes dimensiones de la obra original de Géricault. El tamaño del mural pareciera alertarnos e intentar dar cuenta, de cómo se ve reflejada la situación coyuntural que atraviesan diariamente los inmigrantes.

Los naufragos avistan la fragata francesa que jamás los rescataría. Entre sus personajes, se destaca la expresión de desesperación del anciano, dándole la espalda al barco, convencido de que ya nada merece la pena. Una actitud opuesta es la del muchacho que agita con tenacidad su camisa, en intento de ser visto, al igual que un grupo de hombres que lo acompañan entusiasmados, tratando de llamar la atención de la embarcación que divisan. Una mujer de rodillas tendida hacia delante nos muestra la desesperanza y la rendición en la que se ha sumido.

Cada uno de los personajes nos habla tanto de la vulnerabilidad como de la indiferencia humana en vínculo con el prójimo.

Banksy por medio de la técnica del estencil, resignifica el problema, reactualizando la situación de un hecho pasado. Se apropia de la obra original de Géricault y a partir de su propio estilo artístico, consigue darle un nuevo sentido.

Valiéndose de la operación de sustitución, que se alcanza al cambiar la embarcación francesa “Argos” por un ferry, logra que el enunciado se modifique. Aquel acontecimiento del pasado, que supo generar controversias e indignación, se convierte en un problema actual: la llegada de inmigrantes y refugiados al puerto de Calais, en Francia. Por lo tanto, aparecen nuevas controversias, discusiones y tensiones sobre las decisiones a tomar.

Construye un enunciado para el gobierno de Francia, que da muestras de una aguda insensibilidad con los refugiados asentados en el Puerto de Calais. Pero al mismo tiempo,

les habla a los gobernantes del resto de los países poniendo en la mira el conflicto mundial por las fronteras.

Los personajes del estencil son los portadores de otras voces, aunque sean figurativamente similares a los de la obra original. Ellos enuncian el drama actual, el de los inmigrantes africanos, el de los refugiados de Siria y Afganistán, que cruzan el mar exponiendo sus vidas y en muchos casos, también la vida de sus hijos al peligro. Ellos nos hablan de lo inescrupulosos que son aquellos que ilegalmente, hacen de la devastación un negocio redituable.

La vida humana se transforma en un comercio. Les ofrecen pasajes costosos, pero solo proporcionan endebles condiciones de transporte y seguridad. Por mencionar solo algunas, diremos que son conducidos en un transporte - no apto para llevar semejante cantidad de personas- por algún pasajero sin ningún tipo de conocimientos en navegación.

Muchos de ellos, quedan varados a mitad de camino. Algunos son rescatados, mientras otros, simplemente mueren. Como le ocurre a los miles de refugiados que se embarcan en lanchas neumáticas, en la playa turca del mar Egeo para llegar a las islas griegas de Quíos, Kos o Lesbos.

La travesía que no concluye allí, ya que luego tienen que optar entre las distintas rutas posibles, con diferentes niveles de dificultades, para llegar a Europa Central, como por ejemplo al puerto de Calais, en Francia. Allí conviven durante un largo tiempo, hacinados en un asentamiento precario, en pésimas condiciones de vida.

Las personas que comparten la precaria embarcación, son los intermediarios de diferentes enunciados. Son la voz de aquellos que han perdido absolutamente todo.

Este mural de Street Art opera en la dimensión del presente, está hablando aquí y ahora. El tiempo enunciativo es el de la “urgencia”, nuevamente, como en el mural de las Palomas Negras.

FIGURA 4



La Historia de la Universidad Nacional de Avellaneda, Cuadrilla Municipal de Arte.

En el capítulo sobre la unidad temática, logramos inferir que el rasgo temático del mural “La Historia de la Universidad de Avellaneda” se enfocaba en los Derechos humanos de primera y segunda generación, en relación con tres motivos temáticos identificados: el derecho al trabajo; el derecho a la memoria, la verdad, justicia y libertad, y el derecho a la educación.

Los personajes que observamos son en su mayoría campesinos, agricultores, cosecheros, changarines, vendedores del mercado, una madre de plaza de Mayo, un estudiante negro y su hija.

En primer lugar, estas representaciones nos lleva a preguntarnos ¿a quién o quienes les hablan estas figuras? ¿Cuáles son las posibles operaciones de sentido que construye este mural? ¿Qué enunciado/s emanan desde el soporte?

¿El estudiante negro les habla a todos los estudiantes o solo a una minoría? ¿La madre de Plaza de Mayo le habla a todas las madres o solo a un grupo de sujetos comprometidos e interesados con los DD.HH? ¿Los trabajadores del campo se comunican con una comunidad de trabajadores?

En segundo lugar, nos interesa analizar la dimensión del tiempo enunciativo.

¿A qué tiempo enunciativo responde este género mural?

Por empezar, consideramos que la dimensión del tiempo no es precisamente el de la urgencia. No se presenta un problema inminente o una situación de tal gravedad que demande resolverse de forma inmediata.

Por distintas circunstancias, tampoco tiene sentido pensarlo en términos del tiempo cíclico o periódico.

Está ubicado en el contexto de circulación de la Universidad Nacional de Avellaneda, más específicamente en el galpón de la UNDAV, emplazado sobre la calle España. Desde el soporte, se puede inferir la necesidad de contar la historia del edificio universitario reciclado y al mismo tiempo rendirle homenaje.

La composición pictórica presenta mayor propensión a consolidarse como patrimonio cultural material de la UNDAV, que además de permitir observación, demandará a corto plazo ser preservado. El soporte del portón y las paredes reúnen un bagaje de información como la que se coloca en una ‘cartelera’, o mejor aún, en un ‘folleto tríptico informativo’. Es un resumen breve de la historia del espacio edilicio, donde actualmente funciona la Universidad (UNDAV) y una síntesis sobre algunos de los principales derechos humanos adquiridos.

Pero si el mural opera como un folleto, cabría preguntarnos ¿cuál es el tiempo enunciativo del folleto?

Un folleto contiene un texto breve, por lo general, impreso en una sola hoja, con un formato de dos o tres columnas o áreas, según se trate de un díptico, o de un tríptico.

El género folleto sirve para la divulgar información, o bien como un instrumento con fines publicitarios. En marketing, el folleto es un recurso que se utiliza para publicitar una compañía, un producto o un servicio.

Esta materialidad discursiva, parece concretarse en el soporte como una forma de divulgación del ideario institucional, del diseño de las políticas educativas de la Universidad, en tanto sus líneas, acciones, convenios y proyectos transversales.

De ahí que el tiempo enunciativo del género folleto dependería de la validez y vigencia de la información que se necesita brindar o divulgar. Volviendo al ejemplo, si las políticas educativas iniciales y que dieron origen a la construcción de la institución, se sostienen a

largo plazo, el texto se sustenta por su vigencia y rige en tanto hable de una oferta real. Por eso su duración estará estrechamente ligada a la continuidad de aquello que se quiere transmitir.

Además, la historia pasada del actual edificio que se narra en el primer cuadro del género mural, funciona como la presentación institucional, ‘la historia’; en el centro del tríptico se proporciona información sobre la UNDAV. Si fuera análoga a una página web sería como *clickear* la ventana de ‘¿quiénes somos?’, y se desplegaría una serie de datos que enunciarían algo así: “*UNDAV es una Universidad Nacional, ubicada en el barrio de Avellaneda en Buenos Aires en virtud de los antecedentes históricos que remiten a la riqueza cultural...Su misión institucional se sustenta en los principios democráticos*”, y en el último cuadro del soporte, creemos que se remite a la ventana de los objetivos. Al *clickear* se abriría información que responda sobre ellos ¿qué? ¿Por qué? y ¿para qué?

Por eso estaríamos hablando de una dimensión de tiempo enunciativo perdurable, si el sentido que construye se sostiene y sigue siendo vigente. Este mural como el folleto respondería a un tiempo enunciativo de larga data.

Retomando los interrogantes iniciales, los campesinos y agricultores no parecen estar hablándoles a la comunidad de Avellaneda donde se inserta la Universidad.

La composición pareciera realizar una construcción de sujetos trabajadores del campo, pero estos no dialogan con el presente, sino más bien con el pasado.

La madre de Plaza de Mayo sostiene un enunciado de un tiempo pasado en un tiempo presente.

El estudiante negro, tal vez sea el único personaje del mural que está hablándoles a las minorías que aspiran a obtener un título universitario. Sin embargo, solo muestra su título en la mano y no permite significar que sucede a partir de su logro.

Cabe señalar que esta representación no incluye a la diversidad de estudiantes que acoge la institución, tampoco da cuenta de la heterogeneidad del estudiantado, que además de estudiantes afrodescendientes o caboverdianos, tiene entre sus estudiantes personas de la tercera edad, la diversidad de género, a jóvenes recién salidos del secundario, discapacitados motores y visuales, adultos o madres con hijos en edad escolar, estudiantes europeos, que a partir de Cooperación Internacional vienen a capacitarse a la universidad por un período corte de tres meses.

El mural “La historia de la Universidad de Avellaneda”, no trabaja con la coyuntura social. Al tomar una serie de hechos del pasado o en el mejor de los casos, del futuro, el enunciado, deja de lado las circunstancias prioritarias actuales, o los sucesos importantes que acontecen en la vida social y su efectividad queda cristalizada en un homenaje. Esta situación lo transforma solo una demostración pública de admiración y respeto que no apela a la construcción de sentido, pero que a los fines de divulgación pueden considerarse que son útiles.

La paradoja que presenta el mural, se observa precisamente en la contradicción que se manifiesta entre lo que el soporte ofrece y lo que los discursos postulan- la integración, la diversidad y la inclusión de los estudiantes-, que parecería no llegar a representarlos en el todo de la composición.

El procedimiento utiliza la literalidad como recurso, ya que incorpora símbolos históricos muy reconocibles, pero no deja lugar a la metáfora.

Por ende, las figuras representadas no llegan a interpelar, porque justamente es la aplicación del símbolo, la que no problematiza con la coyuntura actual.

FIGURA 5



Mural de Banksy. Apareció 25/01/2016 frente a la Embajada Francesa de Londres.

Esta nueva obra de Banksy fue realizada frente a la embajada francesa, en Londres. Se trata del último mural, de una serie de trabajos, pintados por el *graffitero* británico, cuya identidad, como mencionamos, está rodeada de misterios.

El *graffiti* representa a Cosette, la niña del musical “Los miserables”. Por detrás de la joven, flamea una bandera francesa desgarrada.

En la imagen, podemos apreciar que desde sus ojos se desprende una cantidad considerable de lágrimas, como si una cascada brotara de su mirada.

Inferimos que estas lágrimas son producto de los gases lacrimógenos, que avanzan hacia ella desde un envase que tiene las letras CS. El envase fue arrojado, y quedó depositado en el suelo. Está ubicado en el soporte, para la mirada del transeúnte, abajo a la izquierda.

Estos gases construyen una nueva imagen, la de un bote de humo, remitiendo a las embarcaciones neumáticas, con las que los refugiados logran huir de su país de origen.

El enunciado del mural cuestiona fuertemente la forma en que Europa gestiona la crisis actual de los refugiados, y al mismo tiempo, denuncia el uso de gases lacrimógenos

sobre las personas ‘refugiadas’ en el asentamiento precario, denominado “La Jungla”, en la localidad de Calais, Francia.

La obra, que logro despertar una intensa emoción al momento de su aparición, incluye un código QR²⁸. Este código de barras, bidimensional, almacena información, y al ser escaneado con un teléfono móvil, le permite al usuario ver, en este caso en particular, el vídeo ²⁹ de una operación policial en ‘La Jungla’, que fue grabado el 5 de enero de 2016. Detengámonos por unos instantes para analizar este recurso. Si bien, el código de almacenamiento no es algo novedoso, dado que su aplicación, lleva al menos dos décadas. Pero, en Argentina, fue a partir de los últimos años que en las organizaciones artísticas se expandió su incorporación.

En la actualidad, es un recurso ‘moderno’ con el que cuentan las muestras permanentes en los museos de arte. Muchas de las obras expuestas, son acompañadas por este código. En la ciudad de Buenos Aires (CABA), el Museo Nacional de Bellas Artes utiliza este instrumento, y los visitantes después de bajarse una aplicación al celular pueden acceder a mayor información. Banksy se apropia de este código y subvierte su contexto de uso.

Por un lado, lo que en verdad resulta innovador es la aplicación del código QR en el espacio público. Este símbolo, se convierte desde el soporte mural en un nuevo enunciante. Subvierte también los recursos de información y las estrategias de gestión de los espacios del Arte con mayúscula al sacarlos a la calle. Por otro lado, al transgredir el modo establecido en que los museos usan el código QR, es decir, lo artísticamente instituido en dicho contexto, visibiliza otras materialidades enunciativas. El código pasa a ser un facilitador de información, un medio potente para acceder a ciertos acontecimientos, censurados o ignorados que les urge ser denunciados.

²⁸ Código QR (del inglés Quick Response code) o código de respuesta rápida. Fue creado en 1994 por la compañía japonesa Denso Wave, subsidiaria de Toyota. Presenta tres cuadrados en las esquinas que permiten detectar la posición del código al lector. El objetivo de los creadores fue que el código permitiera que su contenido se leyera a alta velocidad.

²⁹ En este link se puede ver el video que Banksy dejó en su mural y que la policía británica pretendió esconder. En un primer momento sólo se podía acceder a esta información a través de un teléfono celular que enfocara el código QR.

Actualmente, el video esta subido a YouTube en <https://www.youtube.com/watch?v=H9cJUWlvCnw>.

Además, se convierte en un medio democratizador de enunciados ocultos, que muestra otras denuncias. En ese sentido, el código abre algún tipo de ‘canal comunicativo’, y se transforma en un medio de comunicación accesible, para todos aquellos interesados en conocer algo más de lo que los medios hegemónicos no quieren contar, y que le permite a los sujetos, hacer anclaje entre el enunciante y el enunciado, a partir de otras voces e imágenes.

La figura de Cosette como recurso metafórico, resulta muy interesante. Posibilita a través de diversas operaciones mentales, construir distintos sentidos, que lo conduce al destinatario a generar múltiples significantes.

Ella puede ser la representante, como porta voz de los pedidos de los inmigrantes y refugiados. También, este personaje, al portar la bandera de Francia, podría significar a la ‘nación’ francesa, cuyo cuerpo ‘social’ está hecho jirones.

El gas es el enunciante de la xenofobia, la discriminación, de los miedos y los prejuicios que alberga una parte de la sociedad, a los quienes les encantaría hacer humo los botes con los que se acercan a las costas. Y hacerlos humos es hacerlos desaparecer.

Hubo incluso algunas notas y videos³⁰ en el que desde un barco griego ‘pinchan’ a propósito una lancha con refugiados sirios que finalmente son rescatados por una embarcación Turca.

La joven de los miserables puede estar mostrando a una parte de la sociedad francesa que no está de acuerdo con las decisiones políticas tomadas al respecto, que comparte el dolor, y que también, sufre por la violencia y la crueldad que se ejerce sobre los ‘otros’.

Cosette, en el libro “Los miserables” de Víctor Hugo, es una víctima de todas las miserias humanas. Una niña desamparada, abandonada, maltratada, abusada, desvalida, carente de una identidad de lugar, violentada como cualquier niño refugiado que llega a Europa e ingresa por las costas de manera ilegal. Cosette desde el mural evidentemente puede ser más de un enunciante, por tal motivo, también estimula a encontrar una multiplicidad de enunciados.

³⁰ Link del vídeo al que se puede acceder a través del código QR del mural de Banksy <https://www.youtube.com/watch?v=f8bLVcQpkyk>

Aun así, las diferentes voces no se disgregan del eje central de su enunciación, la denuncia con una temporalidad enclavada en un tiempo presente.

Los enunciadores les hablan a todos, sin distinción de nacionalidad, edad, clase social, religión, género, sexo etc. porque precisamente el enunciado se potencia en la medida que permite en cada uno de los sujetos realizar una lectura icono- textual del mural y del contexto en donde este se encuentra emplazado.

FIGURA 6



1° cuadro del mural La fábrica SIAM. Colectivo de artistas

En el primer cuadro, el enunciado se desprende con un antiguo obrero de la fábrica Siam, que bien podría estar hablándoles a aquellos que formaron parte de la época ‘dorada’ de la industria Nacional. A los miles de operarios que hicieron de la producción ‘made in Argentina’, un emblema de orgullo y reconocimiento. Aparecen nuevamente desde la simbología, elementos como la panificadora industrial, el auto Sian Di Tella 1500 y la moto Siambretta.

Desde el soporte y por los símbolos utilizados, podemos apreciar el retorno de la figura del homenaje. Homenaje a la industria que supo ser, a los trabajadores metalúrgicos, a la fábrica Siam y por ende, a su creador. Es en el ejercicio de esta reiteración conmemorativa, cuando el enunciado, indefectiblemente se diluye.

Se intenta apelar con este mural a un tiempo enunciativo pasado. A un recuerdo, a la memoria, a ciertos hechos puntuales que forman parte de la historia nacional, pero al condensar en la composición pictórica una sumatoria de símbolos, el enunciado termina por comprimirse.

Por un lado, el obrero con la mano en escorzo, es adecuado y hasta, podría decirse potente, considerando la forma en que la imagen ha sido representada. Por el otro, donde se encuentra emplazado el mural y la instancia de reinauguración, permite el dialogo entre el contexto y la coyuntura política presente. Sin embargo, identificamos que aquello que enuncia, solo permanece allí condicionado a la situación.

El portador de la voz de los trabajadores de antaño, no alcanza a ser una enunciación lo suficientemente enérgica como para comunicarnos algo más, exceptuando, lo que ya ocurrió. Al elegir representar en la composición a un antiguo operario, se está sesgando la lectura, porque no se le está hablando a todos los espectadores cautivos, que hoy podrían interpelar el mural. Por el contrario, parece hablarle a un sector particular, y desde un tiempo enunciativo pasado.

Y ¿qué es lo que enuncia? Es difícil decirlo, porque la construcción de un homenaje tiene un sentido recordatorio, que de por sí esfuma al enunciado.

FIGURA 7



2° cuadro del mural *La fábrica SIAM*. Colectivo de artistas

El segundo cuadro que pertenece al mural, también tiene como enunciante a un operario. La diferencia más notoria se reduce a su cuerpo protegido. El casco, los protectores de oídos, los guantes en las manos, son signos de las condiciones de seguridad actuales con la que cuentan los trabajadores.

Desde el enunciado, nos está mostrando la producción actual de electrodomésticos modernos de la fábrica SIAM, por ende, la reconstrucción y puesta en marcha de esta planta industrial. Su mano, representada en escorzo, parece invitarnos a ver la gama de productos.

Puede estar al mismo tiempo, comunicando de forma soslayada, como en los últimos años ha crecido la demanda de profesionales capacitados para actuar de manera eficiente en la prevención de accidentes laborales y en el mejoramiento continuo de las condiciones de trabajo. Esta condición, puede haber traído aparejada la demanda de alumnos ingresantes a una nueva carrera, como Seguridad e higiene laboral.

En este cuadro del mural, el enunciado se corre del homenaje, para dar lugar a la mostración de lo que adentro de la industria está sucediendo y de los tipos de artefactos electrónicos que están produciendo para la venta.

Si bien aquí, la enunciación no remite a la conmemoración, parecería acercarse demasiado al enunciado usual que forma parte de la estrategia utilizada en la publicidad urbana. Esto ocasiona, como en el mural de “La historia de Avellaneda”, que el enunciado diluya su potencia intrínseca y deje lugar a otro tipo de operación, más en línea con el lenguaje del marketing.

En el trayecto de este capítulo, nos propusimos precisar los rasgos estilísticos distintivos de los murales.

A lo largo el trabajo se fueron desprendiendo nuevos interrogantes. Logramos identificar que en los murales elegidos para este estudio, los rasgos temáticos y los rasgos retóricos, no tienden a limitarse a la finalidad enunciativa.

Precisamente, porque la finalidad enunciativa se aprecia continuamente diluida, por la utilización de ciertos aspectos estilísticos, que tiende a expresarse desde el texto icónico lingüístico por medio del homenaje o de la publicidad.

Apelar a estas limitadas formas de comunicación, homenaje o publicidad.

El primero, solo sugeriría una demostración pública del respeto o la admiración hacia algo o alguien. En el segundo, da la impresión de querer incrementar el consumo de determinados productos o servicios dentro del mercado.

A MODO DE CIERRE

Indagar sobre la pertinencia de considerar al mural como un género, fue un desafío que tuve que emprender, y que me acompañó durante todas las etapas del estudio.

Podemos formular que este trabajo de investigación nos permitió identificar la unidad temática, precisar los elementos retóricos/estilísticos y explorar la inserción social de los murales en el contexto enunciativo de circulación.

En esta instancia, estamos en condiciones de plantear que los tres aspectos - temáticos, retóricos y enunciativos- se encuentran dialogando constantemente y no es posible disociar unos de otros, por lo tanto, todos son fundamentales y responden al objetivo general del este trabajo final.

Sin embargo, de los tres aspectos mencionados, sólo el análisis de los rasgos enunciativos que se manifiestan en los distintos soportes, posee un grado de relevancia que se destaca por ser determinante para la construcción de sentidos.

Y es que, el análisis de los rasgos enunciativos en objetos culturales con historicidad, como los murales urbanos contemporáneos de Avellaneda, nos permite con sustento metodológico, postular al mural como género discursivo, que construye situaciones comunicacionales a partir del enunciado y la enunciación.

La función actual de los murales en el espacio público no puede quedar supeditada a la neta creación de un lenguaje iconográfico con un enunciado, de débil o carente enunciación.

Su cometido final no debe permanecer reducido a la mera exhibición artística, ni tampoco a la creación de una galería pública, o ligado a la ferviente tendencia de conmemorar desde el soporte pared, y no porque esta modalidad sea en si misma incorrecta, sino, por el simple hecho de que es posible aspirar con idéntica inversión de – tiempo, trabajo y recursos (humanos y materiales) a algo más que a la exclusiva recreación de la mirada.

Si pensamos que además, para su puesta en marcha se disponen de recursos públicos, como en el caso de los organismos gubernamentales o académicos, capaces de tomar decisiones sobre la implementación de este tipo de proyectos o actividades, podemos

decir a esta altura, que tenemos la certeza de que el mural, como un medio indiscutible de lectura, debe equilibrar la balanza, distribuyendo un peso equitativo, tanto en los enunciados como en la enunciación, asumiendo la responsabilidad de comunicar con convicción de abrir y potenciar los sentidos en los espectadores cautivos.

Consideramos que en este trabajo, es una contribución valiosa para ser tenida en cuenta al momento de pensar, diseñar, planificar, desarrollar e implementar políticas culturales vinculadas al género mural.

Por último, anhelamos que sea un aporte para comenzar a favorecer la profesionalización de los gestores/as culturales, incorporándolos a un contexto adecuado, a la altura de su formación académica, integrándolos a equipos de trabajos en donde sus aportes teóricos pueden ser tan valiosos como decisivos, en especial al momento de “gestionar”...eso que todos confunden con liviandad de llevar a cabo “algún evento relacionado con la música, el teatro, o la pintura”.

El género como el mural, analizado desde la teoría de la comunicación resulta ser un problema nuevo, que como tal, necesitará nutrirse de nuevas investigaciones y profundos análisis sobre los sentidos que los individuos construyen a partir de las lecturas de las imágenes. Habrá que empezar a considerar desde la lengua que los individuos que ven los murales pueden comenzar a abandonar la posición oprimida de ‘espectador’ azaroso para llegar a convertirse en un emancipado ‘lector’ de imágenes.

REFLEXIONES FINALES

El recorrido de esta tesis partió de la admiración que me generaba el histórico movimiento muralista, y también, del orgullo de encontrarme en las calles de mi ciudad, con una cantidad inédita de murales.

El uso de la metodología analítica, al abandonar el punto de vista del actor social y asumir una posición etnográfica, me llevo a descubrir que en general, un rasgo distintivo de los murales de Avellaneda sea que centran su energía recursiva en los enunciados latinoamericanistas y de denuncia, pero su enunciación no alcanza a tener la fuerza interpeladora de la tradición muralista mexicana. Precisamente, porque la producción local

del género mural, parece más bien un intento de homenaje a muralistas como Siqueiros, Orozco o Rivera, y en muchos casos, a Ricardo Carpani, quien en realidad, por el contexto político, económico, social y cultural de la Argentina, realizó más pinturas para gráficas, que murales en sí. En estos casos, la enunciación parecería ser un homenaje al muralismo.

El paso significativo, en un análisis que continúe esta investigación, ya no será analítico, sino pragmático. El desafío será tratar de impulsar murales que recuperen la enunciación “corrosiva” de la tradición mexicana.

O tomando un caso más contemporáneo, como las producciones callejeras de Banksy, que trabaja con la misma intensidad enunciado y la enunciación.

La concepción del mural como producción colectiva, debería comenzar a discutirse. Esto es imprescindible, sobre todo, si se quiere propiciar la construcción de nuevos sentidos en los sujetos, hay que empezar a enfocarse en la enunciación. Y también, arriesgarse a cruzar la línea de todo aquello que apela a la palabra ‘participativo’, que solo termina por priorizar la acción misma del hacer. Este ‘hacer’, que es entendido con suerte, como la técnica del pintor, o peor aún, como la ‘operativa’ actividad de pintar en sí misma.

Deberíamos introducir la figura de la ‘sospecha’, e intentar desconfiar de la palabra ‘colectivo’. Un colectivo que debe llevarnos a hacia diferentes puntos, a distintas paradas, y no directa y arbitrariamente determinar nuestra llegada hacia la terminal, porque esto, realmente imposibilita la construcción significativa de sentidos.

Lo colectivo debería intentar dar un paso más, dar un salto hacia delante, incluyendo en la producción de murales, un enfoque desde donde estén representados las ideas, los conceptos, las propuestas, cosmovisiones e identidades de quienes participan, y no solo, el color que dejaron sus manos.

Para que esto suceda, es elemental la función del gestor cultural, tanto como director de un proyecto, ya sea integrando un equipo de trabajo de un área cultural, o bien, como coordinador de propuestas muralísticas. Y será su ejercicio mismo, lo que defina su rol.

De acuerdo a como el gestor cultural desempeñe su función, y a otros factores situacionales (interés, conocimiento, experiencia, investigación), desde su lugar, podría potenciar en estos artistas visuales y colaboradores, la inclusión de distintos enunciadores, con la voz lo suficientemente poderosa, como para hacerse escuchar.

Y es en este sentido, que el gestor/a cultural podría ocuparse de planificar actividades que incluyan talleres, reuniones o charlas con los habitantes del entorno circundante al soporte elegido para intervenir pictóricamente. De este modo, la propuesta-acción en el territorio, vincularía a los actores sociales y al contexto con los sentidos para transformar sus voces en una producción visual junto a los artistas plásticos o muralistas, digna de llamarse colectivo artístico.

De esta forma, lo comúnmente denominado colectivo no caería en un lugar simplista, desde donde se considera que ser partícipe de determinada producción grupal, es solo acompañar la tarea, pero no precisamente las propuestas, elecciones y decisiones de todos los que se suman y de los que además se puede invitar a sumar. Especialistas, historiadores, vecinos, y demás referentes sociales, tendrían de esta forma, la posibilidad de reunirse para brindar sus puntos de vista, su visión de mundo, su opinión, su criterio estético y conceptual en vinculación con el contexto.

Una buena gestión, debería potenciar la conjunción de voces heterogéneas. Una buena gestión, se involucraría con las necesidades comunicativas e intereses de los habitantes, con sus 'saberes adquiridos', para incluirlos la planificación y el desarrollo de la enunciación. Una buena gestión, no se contentaría solo con la mera reproducción de símbolos, ni con la arbitraria decisión de llenar los espacios vacíos de las paredes vacías o como mera solución cosmética.

Como futuros gestores/as culturales tenemos las herramientas teóricas con las cuales es posible contribuir a que supere la etapa del homenaje, porque programar la enunciación es hacer sentido.

Es necesario dar un giro, un cambio de rumbo. Para poder concebir a un mural como 'colectivo, a esta palabra hay ponerla en práctica, y mencionarla en tanto y en cuanto la producción logre una verdadera creación 'intelectual' colectiva, en donde los sentidos de cada uno, encuentra desde lo individual, un espacio de dialogo, debate, discusión, pero también de alternativas, acuerdos y consensos.

También se trata de hacer participar en la preproducción muralísticas a todas las áreas o aspectos pertenecientes al desarrollo humano: la emocional, la intelectual, la física, la psicológica y el área social.

BIBLIOGRAFÍA

Bajtin, Mijaíl “*El problema de los géneros discursivos*” en *Estética de la creación verbal*, Ediciones Siglo XXI, Buenos Aires, 2008.

Bhartes, Roland. “¿Qué es la escritura?”, en *El grado cero de la escritura.*, Siglo XXI México, 1992, pp.17/26.

Bourdieu, Pierre. “*Intelectuales, política y poder*”. Ediciones Eudeba, Buenos Aires, 2000.

Carpani, Ricardo. “*Arte y Revolución en América Latina*”. Ediciones de la Izquierda Nacional. Editado originalmente por Editorial Coyoacán, Buenos Aires, 1961.

Cingolani, Gastón. “*Entre lenguaje y comunicación: ¿Por qué interesa estudiar la enunciación?*”, en Cuadernos de Cátedra, Comunicación y Cultura, Facultad de Periodismo, UNLP, 2011.

Chuhurra López, Osvaldo. “La composición”, en *Estética de los elementos plásticos*, Barcelona, Labor, 1971, pp.135/151.

Di María G., Sánchez Pórfido E. y González S. “*Murales de la ciudad de La Plata*”. Ediciones de la Universidad Nacional de La Plata. Buenos Aires, 2009.

Escobar, Ticio. “Prácticas de Frontera” capítulo V en *Imagen e intemperie. Las tribulaciones del arte en los tiempos del mercado total*. Ediciones Capital Intelectual, Buenos Aires, 2015, pp 143/166.

Ezquiaga, Mercedes. “Street art y grafitis”, en *Todo lo que necesitas saber sobre arte argentino*, 1º edición, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Paidós, 2015, pp.129/134.

Garín, Javier A. “Manual popular de los Derechos Humanos”. Ediciones CICCUS. 2012

Kusch, Rodolfo. *“La cultura en América”* en Geocultura del hombre Americano, Colección *Estudios Latinoamericanos*. Dirigida por Graciela Maturo.Fernando García Cambeiro, Buenos Aires, 1976, pp.67-120

Longoni, Ana. *“Vanguardia y revolución: Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta”* Ediciones Ariel, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2014.

Longoni, Ana. *“Muralismo y gráfica en la obra de Carpani”* publicado en la revista La Puerta FBA, n° 3 /2008, de la Facultad de Bellas Artes de La Plata.

Mariscal Orozco, José Luis. *“Políticas Culturales. Una revisión desde la gestión cultural”*. Compilador José Luis Mariscal Orozco. Universidad de Guadalajara, Sistema de Universidad Virtual (UDG Virtual). Colección: Análisis y gestión cultural. México, 2007

Olmos, Héctor Ariel. *“Gestión y Políticas Culturales: La otra clave”*. Tipos de políticas, escenarios y desafíos, en Gestión cultural y desarrollo: Claves para el desarrollo. Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo. Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación. pp.67-120

Rivas Herrera, Patricio. *“El desarrollo en el vértice de la gestión cultural”*, Área de Cultura del Convenio Andrés Bello, Quito, 2008.

Ruiz, Diego Alejandro. Artículo publicado por el Fondo Nacional de las Artes, en Buenos Aires, 2010

Ruiz, Diego Alejandro. *“Entre Muros: una crónica social y cultural. El mural del país”*. Fondo Nacional de las Artes FNA, en Buenos Aires, 2010, inédito.

Steimberg, Oscar. *“Semiótica de los medios masivos”* Ediciones Culturales Argentinas (E.C.A.) Buenos Aires, 1991.

Verón, Eliseo. “*Los cuerpos efímeros*” en *Papeles en el tiempo*, Paidós, Buenos Aires, 2011.

Verón, Eliseo. “*Está ahí lo veo, me habla*” Biblioteca Virtual Universal, 2003. Revista Comunicativa N°38, Enonciation et cinema, Seuil, París. 1983. Traducción realizada por María Rosa del Coto.

Otras fuentes:

Olmos, Héctor. “*Gestión y Políticas Culturales: La otra clave*” Tipos de políticas, escenarios y desafíos, en *Gestión cultural y desarrollo: Claves para el desarrollo*. Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo. Madrid, 2008.
http://www.aecid.es/galerias/cooperacion/Cultural/descargas/Gestion_Cultural.pdf

Sitio Oficial de Banksy <http://banksy.co.uk/out.asp>

Carpita MEI el artículo “La memoria en el muro” fue publicado en el Portal de revistas científicas y arbitradas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) suplemento n° 12. Del sitio web:
www.journals.unam.mx/index.php/crónicas/article/view/24605/0

Arrizurieta, Fernando y Terzaghi, Cristina. “Artículo de Fernando Arrizurieta basado en la investigación de Cristina Terzaghi

Mestizo. EL muralismo mexicano: un arte popular con impronta moderna.
http://www.encuentro.gov.ar/sitios/encuentro/programas/ver?rec_id=50941
<http://www.minutouno.com/notas/1471429-artistas-urbanos-argentina-y-el-mundo-buscan-transformar-la-isla-maciel>

Corto- documental Pintó la Isla 2015: <https://www.youtube.com/watch?v=jbytzOkAagY>

Entrevista a Gerardo Montes de Oca, con motivo de la muestra fotográfica a presentada en el CMA <https://www.facebook.com/pg/CMAavellaneda/videos/>

Artículo periodístico La Nación digital "Leer la ciudad a través de sus pintadas": Alemania prepara el primer banco de datos sobre grafitis

<http://www.lanacion.com.ar/1883814-alemania-prepara-el-primer-banco-de-datos-sobre-grafitis>

Entrevista a Augusto Pugliese para la revista META

<http://www.revistameta.com.ar/archivos/9103>

Revista meta domingo03/04/2016 12:41

<http://pugliesead.blogspot.com.ar/>

Arte. Segundo concurso de murales. Publicado el Lunes, 09 de Junio de 2014 13:08 |

Escrito por a-Blog |

file:///C:/Users/Viviana/Desktop/EL%20G%20C3%89NERO/ARTE%20CALLEJERO/Cuadrilla%20del%20Arte/a-blog%20_%20Secci%C3%B3n%20arte.html

Itinerario - María Roiz en el Macromural de Pachuca. Canal Once .Publicado el 09/10/2015. MACROMURAL. Barrio de Palmitas, Pachuca, Hidalgo.

<https://www.youtube.com/watch?v=jBJHneuosaw>

Inauguran el macromural más grande de América Latina “Pachuca de pintura”/Comunidad. ExcélsiorTV Noticias. Publicado el 31/08/2015. Mensaje del Secretario de Gobernación, Miguel Ángel Osorio Chong en la inauguración del macro mural más grande del país.

https://www.youtube.com/watch?v=_sndJ6YSr-Q

EL Macro Mural más grande de México. Policulturando. Publicado el 06/08/2015.

<https://www.youtube.com/watch?v=Pfhqm9nBIT8>

Macromural de Palmitas: pintura vs violencia. CNNMÉXICO. Publicado 01/09/2015

<https://www.youtube.com/watch?v=Gfnd6R3PP0s>

Pachuca se pinta, Macromural en la Colonia Palmitas. Secretaria de Gobernación. Publicado el 31/08/2015.

<https://www.youtube.com/watch?v=U7bfZy1-ymI>

Lunes 16/05/2011 Inauguraron obras del Paseo Mujeres Argentinas-

<http://laciudadavellaneda.com.ar/inauguraron-obras-del-paseo-mujeres-argentinas/>

Arte | Ya están los primeros murales Avellaneda, Domingo 3 de Abril de 2016 | 12:27

Lunes, 11 de Enero de 2010 16:30 | Escrito por a-Blog |

<http://www.a-blog.com.ar/index.php?limitstart=435>

Ya están los primeros murales 15/01/2010

<https://muralesenavellaneda.wordpress.com/2010/01/15/ya-estan-los-primeros-murales/>

Sitio Oficial de SEGOB <http://www.gob.mx/segob#acciones>

Diccionario online:<http://www.definicionabc.com/politica/ayuntamiento.php>

Sitio oficial del Museo Castagnino

<http://www.museocastagnino.org.ar/coleccion/forner.html>

Link de la película “Zona Sur” de Juan Carlos Valdivia

<https://www.youtube.com/watch?v=nHJltz6nkbA&feature=share>

Realizarán el Foro Regional de Muralismo y Arte Público. Noticia Publicada el 17/09/2015

<http://www.undav.edu.ar/index.php?idcateg=30&id=12218>

MAMANI MAMANI – El color de los Andes. Roberto Mamani Mamani . Subido el 17/10/2011

<https://www.youtube.com/watch?v=e1D4WOt7dWo>

MAMANI MAMANI Y toda la energía de los Andes. Roberto Mamani Mamani . Subido el 17/10/2011. <https://www.youtube.com/watch?v=xcBONk2Dv1o>

La Nación online. Vivir. Un nuevo rostro. Murales embellecen y transforman comunidades.

Actualizado 25/04/2016 a las 04:40 PM. http://www.nacion.com/vivir/tendencias/Murales-embellecen-transforman-comunidades-diseno_0_1556444430.html

Un mural boliviano para el Guinness. Afpes. Publicado el 30/10/2015.

<https://www.youtube.com/watch?v=1OMCp-g-15E>

Noticia publica el 29/11/ 2013 a Nosotros somos Ellos, agrupación de artistas plásticos que trabaja con chicos de distintos barrios y colaboró con ACUMAR en la pintura de un mural en Avellaneda.<http://www.acumar.gov.ar/novedades/1114/un-proyecto-muralista-impulsa-la-inclusion-social>

ANEXOS

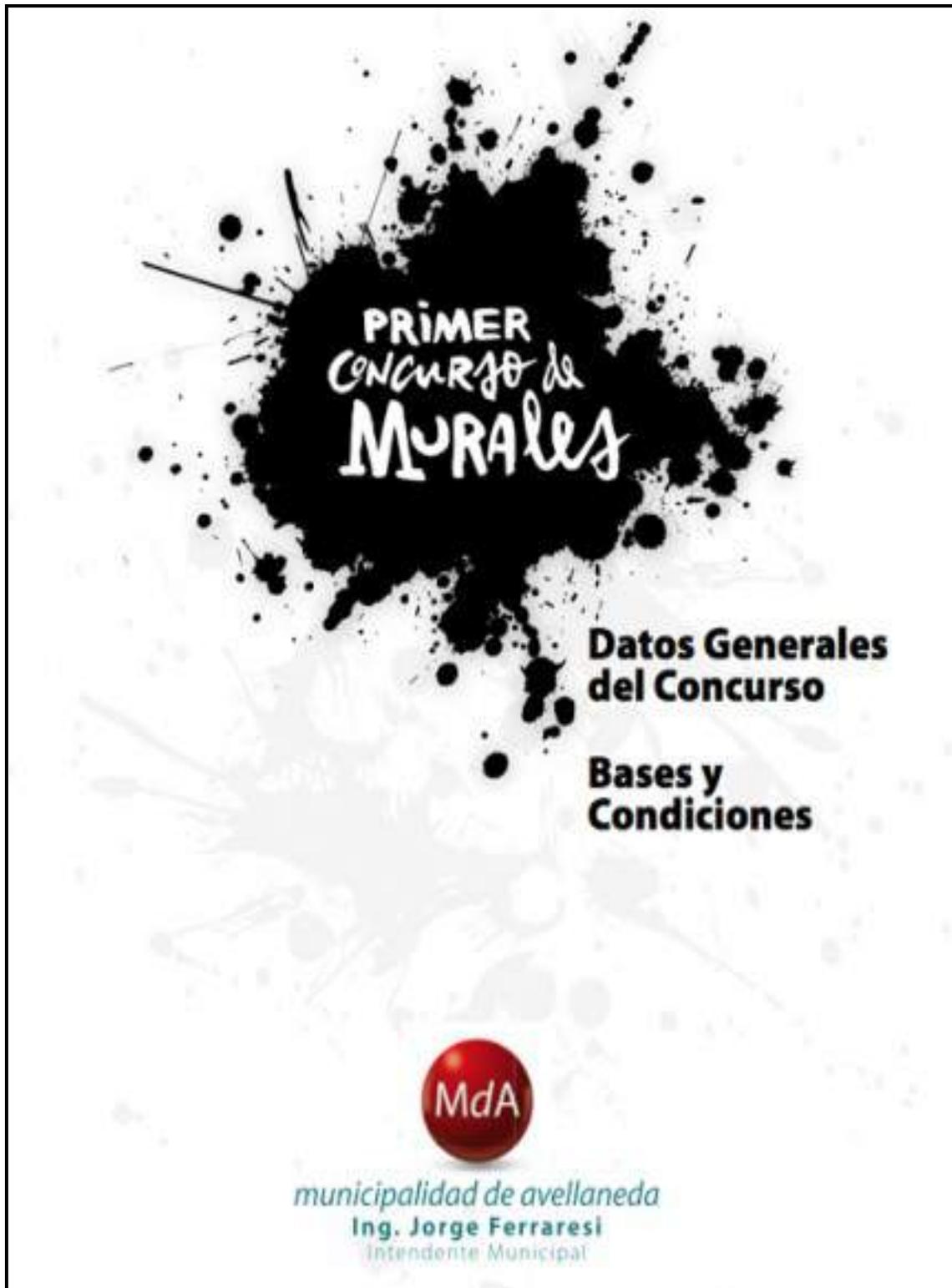
1. Publicidad en la vía pública para el Primer Concurso de Murales de Avellaneda, organizado por el Municipio.
2. Publicidad en la vía pública para el Segundo Concurso de Murales de Avellaneda, organizado por el Municipio.
3. Gigantografía en la vía pública del 1° concurso de Murales, ubicada en la sede Avellaneda de la UBA.
4. Carapantallas en la vía pública anunciando el Lanzamiento del concurso.
5. Campaña publicitaria en los muros para el Primer Concurso de Murales. Se lee: “en esta pared vas a descubrir otro artista de la ciudad”
6. Vehículo de la Municipalidad de Avellaneda para la Cuadrilla del arte.
7. Macro mural Pachuca se pinta, Germen Group, Palmitas, México. Foto tomada durante la inauguración oficial del macromural.
8. Edificio Whipala construido en Bolivia intervenidos por el artista Mamani
9. 1° cuadro del mural “Mujeres Latinoamericanas”: retrato de La Gaitana.
10. 2° cuadro del mural: retrato de Raquel Forner.
11. 3° cuadro del mural: retrato de Frida Kahlo.
12. 4° cuadro del mural: retrato de Leila González.
13. 5° cuadro del mural: retrato de Celia Sánchez.
14. 6° cuadro del mural: retrato de Violeta Parra.
15. Frase que acompaña el cuadro de Violeta Parra.
16. Vista panorámica del mural “Mujeres Latinoamericanas”
17. Firma del mural: Cuadrilla de Muralistas Takuara. Mov. Evita.
18. Ubicación del mural: Mujeres Argentinas al 2000 esquina Lambaré al 500.

FotografíasReferencias: Fotos actuales de la 9 a la 18 en páginas 112 a 116.

Tomadas el 09 de abril 2016 - Pérez Viviana

19. 1° cuadro del mural “La historia de la Universidad Nacional de Avellaneda”
20. 2° cuadro del mural “La historia de la Universidad Nacional de Avellaneda”
21. 3° cuadro del mural “ La historia de la Universidad de Avellaneda”
22. Vista del 2° y 3° cuadro.
23. Boceto en cuadrícula del 1° cuadro para el Mural fábrica SIAM.
24. 1° cuadro finalizado con modificaciones en el rostro del operario.
25. Boceto en cuadrícula del segundo cuadro para el Mural fábrica SIAM.
26. 2° cuadro finalizado.
27. Boceto de la guarda industrial que marca la transición entre el pasado y el presente.
28. Boceto de la guarda industrial que marca la transición entre el pasado y el presente.
29. Guarda Industrial
30. Detalle del boceto sobre el soporte.

Publicidad en la vía pública del Primer Concurso de Murales de Avellaneda. Organizado por la Municipalidad de Avellaneda



Publicidad para el Segundo concurso de Murales. Imágenes extraídas del blog



Gigantografía en la vía pública del 1º concurso de Murales



Carapantallas en la vía pública. Imágenes extraídas del blog



Campaña publicitaria en los muros para el Primer Concurso de Murales
Se lee: “en esta pared vas a descubrir otro artista de la ciudad”



Transporte de la Municipalidad de Avellaneda para la Cuadrilla del arte
Imágenes extraídas del blog



Macro mural Pachuca se pinta, Germen Group, Palmitas, México.



Edificio construido en Bolivia intervenidos por el artista Mamani



Mural “Mujeres Latinoamericanas”, Cuadrilla Muralista Takuara.

1° cuadro del mural: La Gaitana. Fotografía tomada el 09/04/2016.



2° Cuadro del mural: Raquel Forner. Fotografía tomada el 09/04/2016



3° cuadro del mural: retrato de Frida Kahlo. Fotografía tomada el 09/04/2016



4° cuadro del mural: retrato de Leila González. Fotografía tomada el 09/04/2016



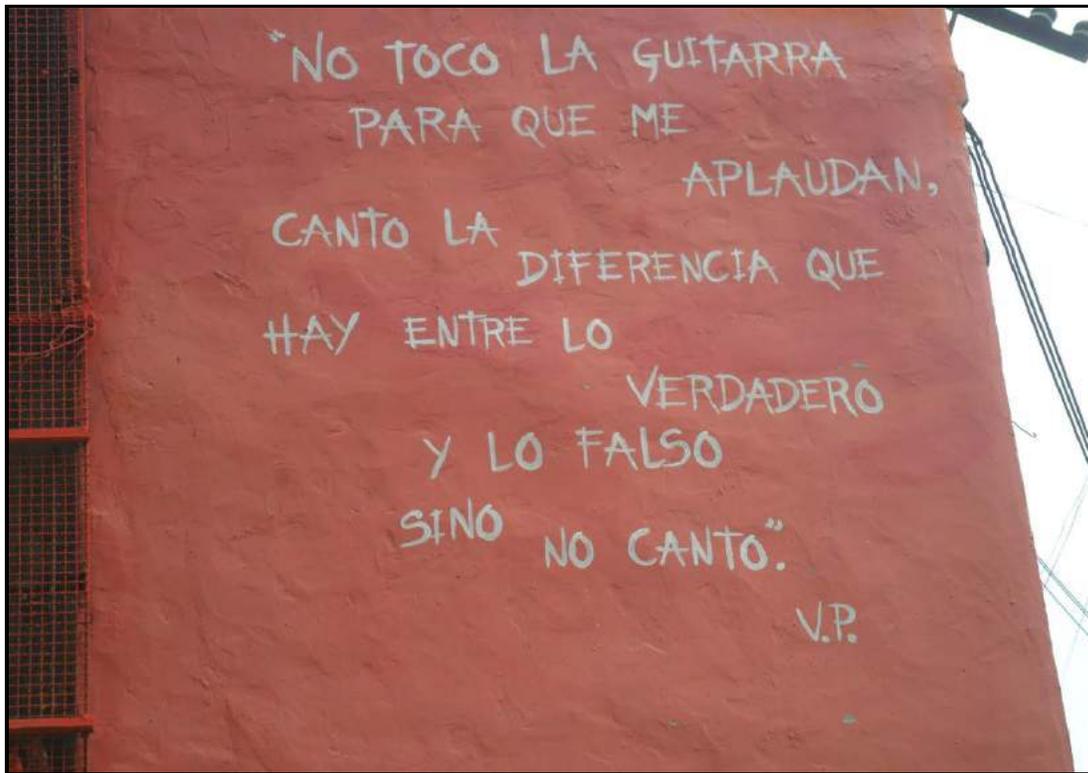
5° cuadro del mural: retrato de Celia Sánchez. Fotografía tomada el 09/04/2016



6° cuadro del mural: retrato de Violeta Parra. Fotografía tomada el 09/04/2016



Frase que acompaña el cuadro de Violeta Parra cerrando el mural.



Vista panorámica del mural "Mujeres Latinoamericanas"



Firma del Mural: Cuadrilla de Muralistas Takuara. Mov. Evita



Ubicación del mural: Mujeres Argentinas al 2000 esquina Lambaré al 500



1° cuadro. Mural “La historia de la Universidad Nacional de Avellaneda”



2° cuadro



3° cuadro mural “La historia de la Universidad Nacional de Avellaneda”



Boceto en cuadrícula del 1º cuadro para el mural fábrica SIAM. Imágenes extraídas de Facebook



1º cuadro finalizado con modificaciones en el rostro del operario.



Boceto en cuadrícula del segundo cuadro



2º cuadro finalizado.



Boceto de la guarda industrial que marca la transición entre el pasado y el presente.



Guarda industrial finalizada



Guarda Industrial



Detalle del boceto sobre el soporte

