

...a la memoria de los que se fueron
...a la memoria de los que se fueron
...a la memoria de los que se fueron

...a la memoria de los que se fueron
...a la memoria de los que se fueron
...a la memoria de los que se fueron



LA MEMORIA EN EL MURO |

Marcelo Carpita¹

...a la memoria de los que se fueron
...a la memoria de los que se fueron
...a la memoria de los que se fueron

...a la memoria de los que se fueron
...a la memoria de los que se fueron
...a la memoria de los que se fueron

1. LA NECESIDAD DE LA OPINIÓN POLÍTICA A TRAVÉS DEL ARTE A 30 AÑOS DEL GOLPE MILITAR DE 1976

Los 80, los comienzos. Escorias de la última dictadura militar

SOY DE UNA GENERACIÓN QUE LE TOCA RASTREAR y redefinir su historia y sus símbolos. Inclusive, teniendo como antecedente a grandes artistas que han logrado con su obra testimoniar momentos duros.

Mi generación debe reunir datos, opiniones, escritos e imágenes de estos creadores, que a nuestro parecer, son los iniciadores de una corriente estético-política en América.

La última dictadura militar atacó sistemáticamente a los trabajadores de la cultura y a su obra, obligándolos al exilio o "desapareciéndolos". Creadores entre 20 y 40 años, la "generación intermedia".

Éste no es un dato menor si nos ponemos a pensar lo que significa la transmisión oral y escrita de lo experimentado o razonado, el trasvasamiento cultural.

El advenimiento de la democracia en los 80 reavivó viejos "fueguitos" en los artistas que se quedaron y que encendieron, en nuestros corazones, la necesidad de empezar a "rascar esa picazón" (como diría Galeano) que produce la injusticia.

48 | Los 80 nos encontraron (a Gerardo Cianciolo y a mí) terminando la Escuela de Bellas Artes con más dudas que certezas y con un incontenible entusiasmo por movilizar desde el arte a esa persona, que timidamente nos miraba en la calle, a cambiar el aspecto de su realidad cotidiana.

2. EL MURALISMO MEXICANO. LA POTENCIA DEL DISCURSO POLÍTICO HECHO IMAGEN.

Siqueiros, Rivera, Orozco, González Camarena. El primer contacto

Creo que al igual que ciertos iconos históricos (como los del cristianismo) no generan, en estos tiempos, confusión en la interpretación inmediata de su significado, hay otros que a fuerza de dolor y lucha se van incorporando al imaginario cultural de una comunidad, como: "el puño en alto", "la paloma blanca", "el obrero muerto", "la movilización" o más recientemente en nuestro país: "la silueta del desaparecido".

Estos iconos no son antojadizos. Han sido producto del ojo y la mente perspicaz de un productor de hechos estéticos que le ha otorgado un discurso a la imagen. O sea, la imagen en una coyuntura política y social.

El muralismo mexicano se caracterizó por ser un gran adaptador coyuntural de imágenes. Tal vez los iniciadores de la

'Gracias a Cristina Hajar González que me ayuda a comprender y construir nuestro imaginario muralístico en Argentina, sin pretender intervenir ni imponer criterios; gracias a aquella entrevista que publicó en *Discurso visual*. Y a Leticia López Orozco por considerar desinteresadamente mi opinión.



Gerardo Cianciolo, frente de la escuela pública, Buenos Aires.

iconografía política moderna en América. Sus más notables representantes pusieron, ferviente y generosamente, toda su capacidad técnica y humana al servicio de un ideal político y social.

Es esa potencia discursiva la que sigue movilizando a varias generaciones de artistas en todos los rincones de América, y fue esa claridad visual al servicio de la ideología lo que nos incentivó a continuar por el camino del arte público.

49 |

3. LA TRADICIÓN HEREDADA EN UNA TIERRA SIN MUROS *Spilimbergo, Castagnino, Berni y las galerías*

Durante el obligado rastreo de nuestros orígenes muralísticos nos encontramos con grandes maestros, seguidores ocasionales de Siqueiros durante los años 30, en un territorio de culturas originarias nómadas y de viviendas adecuadas a un clima con diversas intensidades, donde no existen rastros de grandes construcciones ni de manifestaciones artísticas que tengan como soporte el muro.

Es legítimo, en un comienzo, *adecuar, apropiarse* circunstancialmente (*rateria sagrada*, según R. Kusch) de las experiencias artísticas o técnicas de los precursores de un movimiento artístico para poder representar lo que consideramos vital, sagrado o urgente durante las primeras experiencias colectivas o individuales en arte público.

Y es lo que hicimos. Nos apropiamos estéticamente de las imágenes del muralismo mexicano, adaptamos sus soluciones formales a nuestros muros modernos para reclamar los mismos padecimientos.

Pero el muralismo antiguo o moderno no es una tradición ni un movimiento en Argentina. Es un hecho fortuito, coyuntural si se quiere.

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 (R. Kusch) y de tiempos críticos donde el artista público realiza su obra sin el apoyo político que pudo recibir en su momento el muralismo mexicano.

De hecho el Grupo Poligráfico (1933) no lo recibió nunca, y sus integrantes tuvieron que realizar sus experiencias de la mano de iniciativas privadas como las de las Galerías Pacífico (1942).

4. RICARDO CARPANI. LA CLARIDAD EN MOMENTOS TURBIOS. LA FUERZA. LA LUCHA. LA ÉTICA. LA DIGNIDAD COMO HECHO ESTÉTICO. HERENCIA DE UN MAESTRO.

La búsqueda referencial y la importancia del trasviamiento generacional

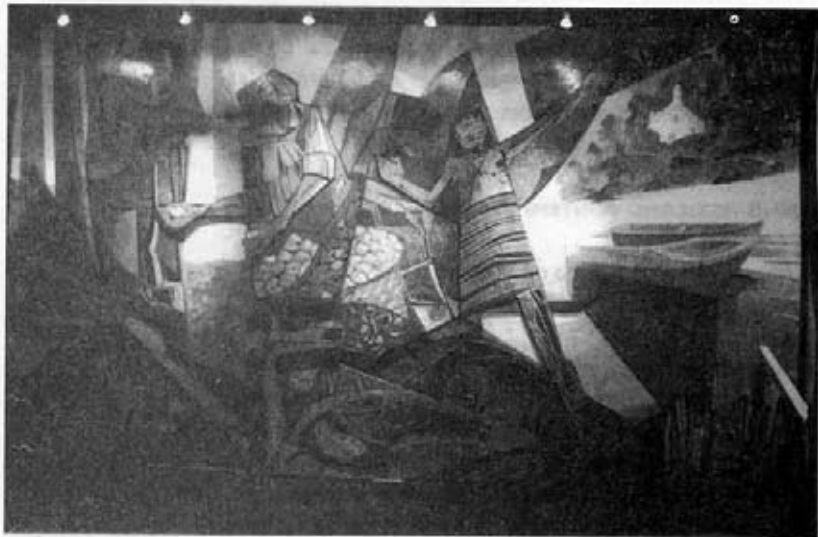
50 |

Es importante vincular las influencias tanto estéticas como éticas. El creador de arte público no conforma su discurso estético desde su propio imaginario como podría hacerlo en ciertas ocasiones un artista de caballete, y menos en momentos donde los procesos dictatoriales en Latinoamérica fraccionaron y hasta trataron de desactivar el imaginario colectivo, separando, mediante el miedo y el estado de sitio, los ritos y conductas que socialmente nos definían (las charlas de bar, el teatro popular, la murga y el carnaval, etcétera).

A esta altura resulta ridículo relacionar las influencias mexicanas en Ricardo Carpani como las del expresionismo alemán en Orozco. En el poco tiempo que pudimos compartir (junto a Carpani) nos dimos cuenta que la fuerza, el equilibrio y la unidad de sus composiciones manaban de su conducta y coherencia políticas. No es necesario para algunos artistas apropiarse de resoluciones ajenas cuando se está inmerso tan medularmente en las problemáticas populares, como lo estuvo Ricardo.



Marcelo Carpita, frente de la Cooperativa Chilavert, Buenos Aires, detalle.



Marcelo Carpita, xilograbado,
Casa del Chaco.

Gerardo Cianciolo, xilograbado,
Casa del Chaco.

Su generosidad hizo escuela, al igual que su imagen. A pesar de que nunca quiso metodizar su modo de trabajo, su imagen se multiplicó en cada estudiante que buscó referenciarse desde el arte con el lenguaje político. No porque fuera sencillo, sino por el vacío conceptual de la educación artística académica oficial.

5. PRIMEROS ENCUENTROS

En julio de 1997, con el incondicional respaldo de los maestros Ricardo Carpani y Rodolfo Campodónico, y el apoyo de las autoridades de la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de



la Cárcova que nos cedieron sus instalaciones, organizamos las Primeras Jornadas de Muralismo Argentino y Latinoamericano.

Alrededor de 150 artistas, estudiantes, teóricos y profesionales se reunieron durante ocho jornadas con el único propósito de redefinir una expresión estética y social tan antigua como el mismo lenguaje: el muralismo.

Ocho días de continuo trabajo, entre conferencias, experiencias pictóricas sobre paneles, y reuniones en comisiones dieron como fruto cinco documentos que dejan constancia y una opinión crítica, relacionando el muralismo con la educación, la comunicación social, lo legal y su función social en Argentina y América, que fueron entregados personalmente a las autoridades de la COMAV en el encuentro que se produjo en Tlaxcala meses después.

52 | 6. MURALISMO MEXICANO CONTEMPORÁNEO.

SEGUNDO CONTACTO.

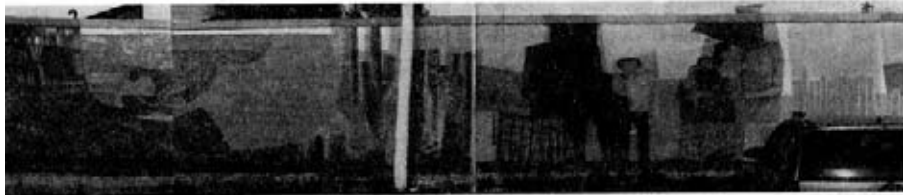
Encuentro Mundial de Arte Público en Tlaxcala, 1997.

Caida de un mito: "Eso no se dice, eso no se hace, eso no se toca"

Después de la experiencia en las Jornadas de Buenos Aires y con la participación tan crítica como valiosa del pensador mexicano Fernando Buen Abad Domínguez, hubo otros encuentros que fueron condicionados desde su inicio por los anfitriones regionales, como en el caso de Corrientes (1998) donde el gobernador en turno prohibió, a través de su director de Cultura José Kura, que los artistas argentinos hablaran de política local en sus exposiciones. Actualmente sigue habiendo experiencias que bordean el turismo cultural para beneplácito de los políticos, que encuentran mano de obra gratis o barata (en el mejor de los casos). Artistas dispuestos a dejar una obra como testimonio de su voluntad por conocer lugares sin intermediar ningún tipo de reflexión.

Pero México no está ajeno a la crisis político-cultural latinoamericana causada por el neoliberalismo económico.

Llegar a México, es llegar a La Meca. Pensábamos encontrarnos con los continuadores técnicos y conceptuales del poderoso muralismo mexicano que aún hoy nos conmueve.



Gerardo Cianciolo y Marcelo
Carpita, técnicas mixtas, espacio
público, Río Turbio, Santa Cruz.

El primer encuentro de Tlaxcala (1997) fue un *bluff*. Salvo honrosas excepciones, que aún hoy seguimos admirando y analizando, encontramos una pomposa organización de "señoras gordas" que lo único que les importaba era el protocolo y la desmesurada atención a los invitados estadounidenses.

No se discutió, no se conoció el estado actual de la producción muralística mexicana, no se habló sobre el trasvasamiento técnico y simbólico del arte público después de los "tres grandes", no hubo debate sobre iniciativas expuestas por los invitados de otros países, no hubo iniciativas locales. Salvo talleres organizados *a priori*, de difícil acceso económico, no hubo ninguna posibilidad de encuentro.

De aquella experiencia puedo decir que Adolfo Mexiac y José Hernández Delgadillo son continuadores del muralismo mexicano crítico del sistema como lo fue Orozco. Verdaderos maestros que junto al inagotable Alberto Híjar Serrano proponen desde su imagen y pensamiento la posibilidad de practicar las variables del muralismo fuera de México sin caer en la estética obsecuente que se aprecia en muchos artistas muralistas en Argentina que no han podido desprenderse, en la actualidad, del discurso unidireccional y monumentalista del "siqueirismo".

Insisto que en los encuentros tiene que haber intercambio, discusión y debate. Desde el llano, desde la humilde situación que vivimos; con la tiza y el carbón en la mano y dispuestos a usarlos.

7. MUROSUR. ARTE Y POLÍTICA. LA MILITANCIA SOCIAL. OBSTINACIÓN POR LA COHERENCIA ÉTICA Y ESTÉTICA

Ya conformado el Grupo Murosur (1989, Cianciolo-Carpita) no bastaba con adecuarse, apropiarse o vincularse con una corriente estético-política como el muralismo mexicano más difundido (Siqueiros-Rivera).

Después de 17 años ininterrumpidos de realización mural, recorriendo prácticamente todos los territorios de nuestro país, compartiendo y aprendiendo de las experiencias de nuestros hermanos del interior, empezábamos a necesitar un replanteamiento técnico que el sistema poliangular o el claroscuro no solucionaba.

El lenguaje visual recuperaba terreno sobre el político. Entonces aparece González Camarena, Tamayo, Guayasamín, Portinari, hasta llegar a un Castagnino en plena madurez estética. Empezábamos a trazar un mapa, un camino que nos unía irremediablemente con una línea de pensamiento.

Era abandonar la retórica política ya desgastada de los 90 por un pensamiento crítico que nos hacía reflexionar sobre la necesidad de rescatar ese simbolismo ritual, sustancia vital de la imagen que sobrevivió a las diferentes etapas coloniales en América, eso que veíamos en Tamayo, sutil, inexplicable o el esfuerzo técnico de González Camarena que no subestima la capacidad de compresión, apreciación y asimilación del espectador común.

8. ESTÉTICA LATINOAMERICANA, CONSECUENCIA DE UNA LUCHA Y UN SUFRIMIENTO COMPARTIDO. LA COLUMNA VERTEBRAL AMERICANA. INFLUENCIAS EN MUROSUR

México, Cuba, Ecuador, Brasil, Argentina, Uruguay, África y Oceanía

El camino estaba trazado. Sólo había que atreverse a transitarlo. Sin ninguna duda el sendero más difícil es el de la cultura nacional.

Relacionar a Gambartes y Tamayo, González Camarena con Portinari y con Castagnino, Orozco con Guayasamín, y Seoane, y Alonso y Attila.

54 |

Entonces, ¿qué queda para nuestra generación después de recorrer este mapa? Sólo la humilde aceptación de levantar una difícil bandera, sin vergüenzas ni soberbia con el firme compromiso de aportar lo mejor de uno atreviéndose a batallar contra los fundamentalistas estéticos que responden a un claro mandato conservador, estigma de las culturas dominadas.

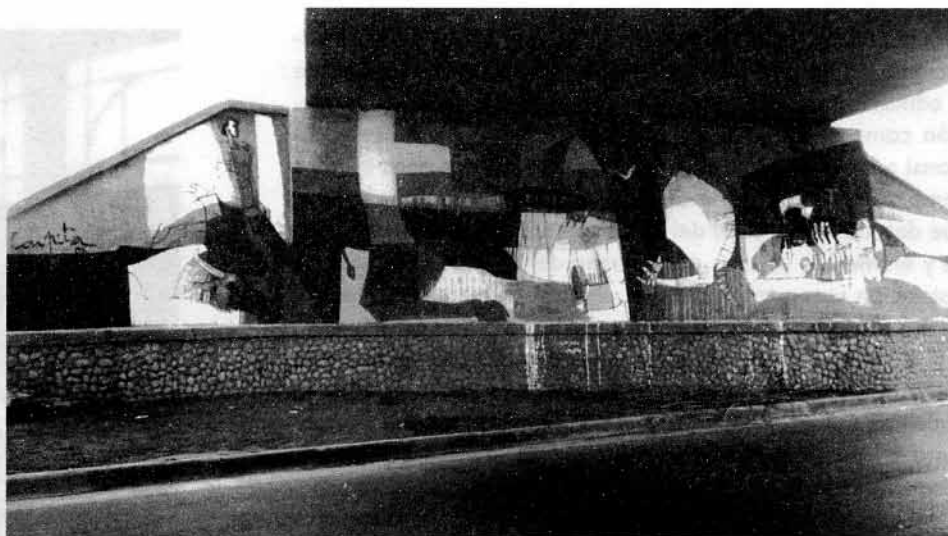
9. LÍNEA DE PENSAMIENTO. EN AMÉRICA EL ARTISTA SE DEFINE POR SU ACCIONAR. DIFERENCIA MEDULAR CON EL ARTE DE OCCIDENTE.

Rodolfo Kusch, Adolfo Colombres, Alberto Hijar, Juan Acha, Ticio Escobar, Marta Traba, Franz Fanon y la revisión del colonialismo cultural

Cuando se decide revisar y replantear un modo de interpretación y representación visual, es inevitable hacerlo simultáneamente con el pensamiento.

Rodolfo Kusch, filósofo argentino, dedica parte de su obra a los artistas, encerrándolos en la incómoda situación de redefinir su presencia y su accionar en América:

El arte americano es dual, bifronte con dos caras, que mantienen entre sí un abismo similar a la oposición maldita entre Dios y el Diablo. [...] Una estética de lo



Marcelo Carpita, mural en el bajo puente, Provincia de Mendoza.

americano no puede fincar en una estética del arte sino del acto artístico, precisamente porque éste incluye lo tenebroso cuando contempla ese proceso brumoso que va de la simple vivencia del artista a la obra como cosa...

10. EL ARTE PÚBLICO. AMPLIAR LOS MÁRGENES. EL TABÚ DE LA PINTURA DE CABALLETE. EL MITO DE LA MONUMENTALIDAD

55 |

La actualización crítica de los mitos del muralismo propone nuevos recursos estéticos y políticos para lograr un mejor diálogo con el medio social.

Tanto el arte público como el muralismo actual carecen de apoyo dentro de los planes y proyectos culturales del gobierno nacional. El único interés demostrado apunta, en buena hora, al relevamiento y restauración del patrimonio muralístico histórico en la ciudad de Buenos Aires, pero no a promover desde la educación su apreciación ni su producción en forma activa.

Si llegamos a entender el arte público como una alternativa laboral, estética y social al saturado y excluyente mercado del arte, haremos público el lenguaje visual y la expresividad artística, sin deteriorar ni menospreciar el gusto popular.

Alentando, de esta manera, la apreciación visual y el sano consumo del arte nacional y regional, resguardando la calidad técnica con una constante reflexión desde el pensamiento crítico y visual.

Se agotó la antinomia "pintura mural o pintura de caballete" de los años 40 a 70. El gobierno nacional define la estrategia de planificación cultural desde los parámetros económicos del

neoliberalismo y aleja la posibilidad de que a través de la instituciones educativas se profundice la enseñanza artística desde la educación escolar hasta la profesional, dejando esta formación como una alternativa pasatiempista o meramente vocacional a elección de cada gobierno regional. Este dato ayuda a comprender el actual movimiento de arte público en Argentina, que después de la crisis del 2001, se expresa con multiplicidad de y en medios visuales que abarcan desde el estencil hasta la instalación escenográfica, desde el afiche denunciante hasta el *scratch* movilizador de los grupos de derechos humanos.

Lo que en un momento se planteó como una división vital entre el artista de taller y el callejero, hoy ya no opera. No podemos volver a plantear una diferencia de actitud porque tanto el muralista como el diseñador de estencil cumplen la misma función.

El análisis crítico surge entonces, desde el planteamiento estético y comunicacional. Se analiza hacia qué grupo social va dirigido el mensaje visual y si logra su objetivo, si la acción fue eficaz o difícil.

Esto enriquece la discusión y educa visualmente al espectador medio, ya que se topa frecuentemente con imágenes actualizadas que el muralismo tradicional no puede generar por la complejidad de sus técnicas y diseños. Ya no es preciso un arte monumental sino arte urgente.

56

II. MURALISMO DE BARRICADA

El mito de lo efímero o la urgencia del mensaje. El artista multidisciplinario y la función social

Como deja de ser una preocupación la antinomia "pintura mural o pintura de caballete" también deja de serlo "arte trascendental o arte efímero".

El desprecio de las dictaduras por la vida fortaleció, sin querer, el momento en que se vive, que se comparte, que se lucha.

No hay posibilidad de plantearse un arte o técnica plástica que trascienda al hombre, sólo el hombre trasciende a través de acción artística.

Lo que conocemos como arte editado es producto de los diversos sistemas de difusión del poder político hegemónico que tamiza a su gusto lo que tiene que gustarnos. El muralismo que se da a conocer en Argentina es el inocuo, el que no molesta al *establishment*.

De otra forma son tapados o negados, como el caso del mural *Historia del ferrocarril del sur* realizado por Gerardo Cianciolo en el año 2000, en el andén 14 de la Terminal Ferroviaria Constitución; que deja entrever los negocios turbios históri-



Gerardo Cianciolo, andén 14, Terminal de trenes Constitución, vista general y detalle.



cos y actuales sobre la venta de las empresas públicas y el exterminio del tejido social del interior de nuestro país.

Como otros que han sido tapados miserablemente por organismos oficiales, pasándose la pelota burocrática ante la queja o el pedido de explicaciones. O, la mejor de sus estrategias: vaciar de contenido el arte mural, otorgando subsidios, permisos, becas y contratos a artistas ligados al oficialismo para que decoren grandes espacios públicos con "motivos y colores alegres" y que no dañen la buena imagen de la ciudad ante el turista.

Pero ahí están las nuevas generaciones, con sus aerosoles, con sus plantillas, con sus instalaciones y *performances*, tratando de despertar al dormido, a aquél que puede llegar a ser el heredero del que dio vuelta la cara o calló su boca en momentos de terror.

No es fácil considerarse muralista en un país donde los muros son privados y los públicos son oficiales.

El arte público actual plantea una respuesta inmediata ante los sucesos, acompañando al que marcha, generando un telón para un teatro popular o realizando un mural en dos o tres días para anunciar un evento en la vía pública.

El artista público se acerca cada vez más al músico, al actor, trabaja ante la gente para charlar con ella. Ese es el objetivo principal. El creador de arte público se completa cuando logra generar un diálogo con el transeúnte, que se multiplicará en ausencia del artista, porque ese espectador ocasional pudo compartir la emoción del momento creativo sin tabúes elitistas ni musas que se escapan por distracción del autor.



12. LA IMPORTANCIA DEL ARTISTA EN LA CALLE. EXPERIENCIAS DE LOS ENCUENTROS Y JORNADAS. LA ACCIÓN ARTÍSTICA COMO DIDÁCTICA DE LA APRECIACIÓN VISUAL

Gerardo Cianciolo, Biblioteca Universidad, Asociación Madres de Plaza de Mayo, detalle.

58 |

Y sigo insistiendo sobre la importancia de la reflexión estética, de la actitud crítica frente a nuestra propia obra para encontrar una amable forma de ser crítico ante la obra de otro. La discusión teórica da miedo. Parece que uno tiene que conocer todo el *pandemonium* filosófico mundial para poder definir nuestra propia obra o la corriente estética que elegimos como americanos.

Es un momento de imágenes. Sabemos que con tecnología pueden engañar los sentidos. Inclusive las palabras pueden confundir la comprensión de los sucesos. Pero si uno *hace* y está dispuesto a reflexionar sobre los hechos no habrá quien te cuente la historia, uno mismo es la historia.

Es saludable incorporar pensamientos y vivencias anteriores pero si no hay una reflexión estética a tiempo, somos cómplices de la mediocridad tan criticada, esa misma que vemos por la televisión, en las galerías o en los museos.

Porque la estética es ética. Y conocemos la estética del horror, del hambre, de la miseria en nuestros países como también conocemos la cara y la nacionalidad de sus responsables.

13. NO ES POSIBLE MULTIPLICAR UNA ACCIÓN NI UN PENSAMIENTO SIN LA PARTICIPACIÓN DEL ÁMBITO EDUCATIVO COMO ESTRUCTURA DE REFLEXIÓN Y CRECIMIENTO TÉCNICO

Creación del taller de mural en una escuela pública. Taller de arte público y muralismo latinoamericano, un ámbito de estudio e investigación estética. La capacitación técnica, refuerzo de la idea

Cuando abordamos las diversas problemáticas del arte público en general y del muralismo en particular, nos encontramos con una constante a resolver que es analizada prácticamente desde los orígenes del muralismo moderno: su función social.

Esto puede ser resuelto desde el discurso único e individual o desde un pensamiento crítico colectivo que nos lleva, sin ninguna duda, al diálogo, a la opinión, a tener en cuenta diferentes criterios y gustos, o sea una estética de lo comunitario.

Entonces el alumno cuando proyecta un mural realiza *a priori* un relevamiento, no sólo técnico, sino social. Charla con el vecino, él le manifiesta sus inquietudes, sus preocupaciones, le ofrece ayuda y se *compromete*. Esta es la palabra clave, porque empieza a darle un significado diferente a la práctica artística.

La escuela sale al barrio. El barrio tiene en su fachada un poco de escuela. El muralismo exige espacio, un ámbito de taller. Un área multifuncional, donde pueda analizar, comparar, profundizar su estudio en las variables de diseño, la práctica y realización de bocetos-escala.

El objetivo del taller es introducir al alumno en la problemática estético-comunicacional del arte público y del muralismo a través del análisis crítico de su función social en el desarrollo histórico y cultural de Latinoamérica, además de la práctica sistemática de cuatro de las técnicas más usadas en el muralismo argentino contemporáneo: la pintura mural, el esgrafiado, el mosaico industrial y el xilgrabado mural.

Es en el momento en que adopta este compromiso social cuando el alumno asume una responsabilidad mayor a la acostumbrada.

Su trabajo no puede improvisarse, porque de él depende la interacción con el barrio. Como dijo Seoane: "su obra está en la calle...", criticada y apreciada por el más severo y exigente de los públicos, la gente común.

Somos de una generación que heredó el silencio, el miedo y la incertidumbre. También heredamos una lucha. Las viejas antinomias ya no sirven. Los leales traicionaron. Los fuertes se quebraron. Los cansados, claudicaron. Sólo la vieja forma de hacer política es tradición y persiste aún. El 2000 nos encontró dominados.

No es posible hablar de muralismo americano si no se habla de política. Porque el muralismo es político y no está exento de esta realidad. Nuevos sujetos, nuevos objetos, tal cual lo dijera Siqueiros.

Vamos armando este rompecabezas donde nos encontramos con seudos maestros que quieren atribuirse la herencia mexicana sin realizar una autocrítica sobre su accionar o su aporte estético a las nuevas generaciones. Pero no nos conformamos y seguimos investigando desde la producción y el



60 |

debate como Juan Bauk de Berazategui, Fernando Calzoni de Corrientes, el Grupo Contraluz y Carlos Terribili de Buenos Aires, KikeYorg y Juanjo Stegmayer del Chaco, Raúl Guzmán de Catamarca, Albizu y Toro de Jujuy, maestros como Carlos Alonso; o grupos de arte público no estrictamente muralistas como Freddy Fernández de los fileteadores bonaerenses, Grupo La Mano, el G.A.C., Etcétera y el legendario Escombros.

Sin el apoyo oficial y sin visualizar o comprender su importancia, (por parte de los intelectuales y técnicos de la educación) el arte público y el muralismo no podrán desarrollarse como una expresión con fuertes raíces culturales como lo es en México.

Sólo la actividad del "artista militante" hará que subsista, resista y se desarrolle, o tristemente será reavivado en forma esporádica por algún proceso eleccionario.

Creo en la unidad latinoamericana y sin tener que demostrarla voy encontrándome en el camino con artistas y pensadores que en nuestro país o desde la otra punta del continente siguen produciendo arte público con el orgullo de reconocer sus influencias, "...y es que no se trata de lograr un panorama analítico de lo que piensa el pueblo, sino de asumir desde el principio el pensamiento popular en toda su profundidad como propuesta para un pensar" (R. Kusch).



Macro estencil, actividad del Taller de Arte Público y Muralismo Latinoamericano de la Escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano para el 30 Aniversario del Golpe de Estado de 1976, sobre la Avenida y la Plaza de Mayo.