

SPILIMBERGO: UNA VOCACIÓN MURALISTA¹

Diana Beatriz Wechsler
UBA – Conicet

Itinerario europeo: la recuperación del pasado clásico.

“Es noticia para mí de gran alegría el saber por medio de sus cartas, que Europa ha sido para usted propicia.” Le escribe Alfredo Bigatti desde Buenos Aires a Lino Enea Spilimbergo, residente en Europa desde fines de 1925. Y continúa: “Qué gran enseñanza nos da esa vieja Europa preñada de obras maestras! Y ahora ¿no cree amigo Lino, que hay motivos como hasta para llorar (...) cuando desde estos desolados países, se recorre todo ese mundo, que hoy tiene usted la felicidad de tener ante sus ojos?”²

El viaje a Europa aparece como un tópico recurrente en las biografías de artistas e intelectuales latinoamericanos desde las últimas décadas del siglo XIX. Este tópico adquiere mayor presencia en las primeras décadas de nuestro siglo.

París aparecía ante los ojos de los latinoamericanos como la “Meca” de la cultura moderna. Era indispensable pasar por allí para completar la formación y el *aggiornamento* artístico. Partían siendo unos correctos pintores de academia y regresaban como “artistas modernos”. A pesar de este elemento común en la mayor parte de las biografías, resulta significativo destacar que no todos buscaban lo mismo en las fuentes europeas. Europa aparecía como un gran catálogo del que servirse a discreción según las propias referencias, formación y necesidades. Muchos de los artistas argentinos, si bien toman contacto con París, hacen una escala importante en Italia. Las razones son varias: la tradición italiana de nuestros maestros de pintura; la raíz italiana de muchos de nuestros artistas (hijos de inmigrantes como Spilimbergo, Pettoruti, Badi, por ejemplo). A estas razones se suma una búsqueda específica: el retorno a las fuentes clásicas que señala una línea dentro del nuevo rumbo de las artes durante la primera posguerra. En este sentido, Italia aparece como el sitio apropiado para hacer un recorrido arqueológico del pasado artístico así como para acercarse a las nuevas tendencias como la *pittura metafisica*, *i valori plastici*, y el *novecento*. De estas tendencias se tuvo noticias en Buenos Aires a través de artículos en diarios y revistas como por ejemplo los de Emilio Pettoruti en el diario *Crítica*, que muestran un repertorio bastante extenso de los artistas italianos contemporáneos.³

En 1925 Lino Enea Spilimbergo tiene la oportunidad de realizar su experiencia europea. En octubre recibe el premio de \$3000 por el “mejor conjunto” en el Salón Nacional de ese año. En noviembre parte hacia el viejo mundo. Su primera escala significativa es Italia, país que recorre minuciosamente de norte a sur. Escruta los valores plásticos de su geografía -lo que se hace evidente en los numerosos paisajes de pueblos italianos que realiza durante este período- y los valores de las grandes realizaciones murales del *trecento* y el *quattrocento*. Gestiona permisos especiales en cada comuna para tener acceso diario y gratuito a los monumentos iconográficos del pasado: los Uffizzi, las Tumbas Mediceas, la Sixtina, las iglesias de Padua, Arezzo y cada rincón italiano que le permitiera recoger un conocimiento plástico, apropiarse de fórmulas compositivas, intuir recetas de realización técnica.

¹ Este trabajo retoma, profundiza y amplía algunos aspectos planteados en *Spilimbergo, una mirada moderna*, Buenos Aires, Fundación Spilimbergo - Fundación Epon, 1998. Publicación realizada en: CD-Rom.

² Archivo Spilimbergo, (en adelante A.S.) Cartas - 1927, *Alfredo Bigatti a Lino Enea Spilimbergo*, Buenos Aires, 15 de marzo de 1927.

³ Los artículos de Emilio Pettoruti sobre pintores italianos contemporáneos fueron publicados en el diario *Crítica* entre 1927 y 1929. A ellos se suman notas de corresponsales europeos y de otros críticos publicadas -con intensidad creciente a partir de 1925- entre otros espacios, en el diario *La Nación* y la revista *Martín Fierro*.

El recorrido por Italia lo pone de cara al pasado artístico, a un pasado amplio, variado: no sólo la antigüedad grecolatina, también oriente, la herencia paleocristiana, el arte bizantino, el *trecento*, el *quattrocento* y otros momentos claves. Su obsesiva observación y estudio le abrieron paso a una valoración de las formas y a descubrir en ellas un denominador común, vinculado con la solidez, la sobriedad y la monumentalidad de las obras.

Esta experiencia, desarrollada esencialmente en los museos arqueológicos de Florencia, del Vaticano y de Nápoles, está guiada por una pregunta clave para Spilimbergo: “¿*Qué es la forma?*?”. Esta pregunta aparece como tema central de una extensa carta que envía a su amigo y compañero de estudio el escultor Gargiulo. “¿*Qué es la forma?*” -escribe Spilimbergo- “Sino el medio que crea el artista para exteriorizar su ensimismamiento, en correlación con su moral y con el concepto que se tiene de la vida”. Y agrega más adelante:

éste es un principio que ha regido para aquéllos cuyas obras son fiel exponente de su época (...) para que nos interesen las obras de los egipcios, de los griegos, de los bizantinos (...) es imprescindible que la obra de arte (...) tenga esa relación de la forma que la crea con el mundo de las formas que la inspira (...) de lo contrario no serían accesibles”.⁴

El problema de la forma sigue siendo su objeto de análisis cuando señala en la misma carta: “Las esculturas arcaicas griegas tienen una gran relación con las esculturas egipcias por la síntesis de sus planos y de su construcción;(…) en cuanto a los medios de expresión se encuentran íntimamente ligados.” Estudia los esquemas compositivos, la organización interna de las formas, establece comparaciones y recoge numerosas enseñanzas de estas observaciones. Por este camino reconstruye una especie de historia interna de las formas en la que reconoce de dónde vienen y hacia dónde derivan. Así eslabona la tradición mural del pasado tomándola como punto de referencia de la que será su práctica artística.⁵

Spilimbergo está viendo más allá de lo aparente, logra indagar en las obras y extraer de ellas sus elementos constitutivos fundamentales. Piensa la forma conceptualmente y toma de ella sus enseñanzas. Al ver lo común entre las producciones de las diferentes épocas logra pensar autónomamente el devenir del arte y sus formas. El formalismo, que aparece como el presupuesto teórico que subyace en estas reflexiones de Spilimbergo, será el punto de apoyo para una recuperación desde una mirada moderna de las experiencias plásticas del pasado. Entre ellas resulta de particular interés la indagación de Spilimbergo en los ejemplos de muralismo que encuentra a su paso. Busca las claves del arte del renacimiento: los secretos de la composición, los de la técnica mural, los de la interpelación al público desde los muros. Padua, Arezzo, Venecia, Milán, Roma -como vimos-, son algunos de los sitios; Giotto, Piero della Francesca, Miguel Angel, algunos de los artistas que examinó procurando recuperar la dimensión clásica desde una mirada moderna.

⁴ Carta citada por Marta Nanni en su ponencia (inédita) presentada en la 1ª Jornadas de Historia del Arte Argentino realizadas en la Fundación Banco Patricios (noviembre de 1996): “Más allá de las apariencias. Rodó, Spilimbergo y la Arcadia prometida”. Carta: *Spilimbergo a Gargiulo*, (probablemente borrador de la carta enviada desde París datación estimada: fines de 1926, principios de 1927, actualmente ausente del A.S.).

⁵ “Las pinturas de los primitivos cristianos que vi en las catacumbas de San Calixto me hicieron recordar los estucos de Pompeya y Herculano que vi en el museo de Nápoles (...) los mosaicos bizantinos de San Marcos en Venecia, de la iglesia Martorana y Palatina de Palermo y el Duomo de Monreale, la iglesia de Santa María Maggiore de Roma y otros sitios me demostraron la fuente donde los pintores del 1200 y otros trecentistas se inspiraron para hacer sus pequeñas tablas (...) los siguieron al pie de la letra y en la estilización de sus figuras (...) Duccio en Siena (...) Giotto en Firenze y Padova, Cavallini en Roma (...) en las obras de los trecentistas si bien es cierto falta la perfección anatómica y la perspectiva y el sentido de lo bello (...) nos ponen en contacto con su ensimismamiento con síntesis de formas, concretando claramente el gran carácter y lo esencial.” En: carta de Spilimbergo a Gargiulo, citada.

La preocupación por el pasado renacentista estaba presente en las búsquedas de los artistas italianos agrupados por Margherita Sarfatti como Artistas del Novecento⁶, preocupación que también fue compartida por otros artistas argentinos de la generación de Spilimbergo.

Una postal en sepia que le envía Horacio Butler a Lino Spilimbergo -entonces residente en París- desde Arezzo, testimonia esta comunidad de intereses. El motivo elegido fue un detalle de la Historia de la Santa Croce de Piero della Francesca. Al dorso Butler comenta la perplejidad que le provocó la contemplación de estas obras y lo bien que había hecho en seguir las recomendaciones de Spilimbergo para el recorrido italiano.⁷

Si la obra de Spilimbergo previa al viaje a Europa esconde un perfil mural, es en esta experiencia europea donde se afirma su vocación muralista, que continúa a lo largo de toda su vida en una doble dimensión: la de la producción y la de la formación de artistas. Dados los límites de esta ponencia sólo se trabajará aquí lo que se refiere a su producción plástica.

De esta intensa investigación en Italia, desde finales de 1925 y a lo largo del año 1926, pasa luego a París. Allí se radica los dos años que siguen. Asiste al Taller de André Lhote, donde incorpora las enseñanzas de Cézanne y del cubismo. También estudia composición y analiza, en los museos, las obras de artistas del pasado procurando recoger de ellas distintos aprendizajes.⁸

La clave de su búsqueda sigue siendo “la forma”. A través de ella persigue uno de los objetivos del arte moderno: resguardar un territorio autónomo para las artes.

Aspiraciones murales en la serie *Figuras*.

En 1923 Spilimbergo recibe el Tercer Premio de la sección pintura en el Salón Nacional de Bellas Artes por el óleo *Seres Humildes (I)*⁹. En una tela de grandes dimensiones ubica dos personajes femeninos que avanzan pesadamente por un camino de tierra cargando unos hatos de leña. Los brazos y por extensión el resto de los cuerpos parecen casi una continuación de la rusticidad de las maderas. Una perspectiva amplificadora exalta la solidez de las figuras y las ubica en un registro monumental. La paleta sorda y austera completa esta composición, desarrollada con un lenguaje heredero de los aprendizajes de la Academia.

1924 es un año sin premios para Spilimbergo, pero con muchas expectativas.¹⁰ El envío al Salón fue muy meditado. Estaba integrado por tres grandes telas que, aunque se pensaron como conjunto, por decisión de las autoridades del Salón, fueron exhibidas en salas separadas: *La Bendición* en la sala II, *Resignación* en la sala VI y *Bordadora de frazadas* en la

⁶ Entre ellos: Sironi, Carrá, Funi, etcétera. Esta agrupación expuso en Buenos Aires en Amigos del Arte en 1930.

⁷ A.S., Cartas, *Bulter a Spilimbergo*, Arezzo, 19.9.1927.

⁸ Por razones de espacio no nos extendemos más acerca de la experiencia europea. Un estudio pormenorizado del viaje a Europa y sus enseñanzas para los artistas latinoamericanos y particularmente para Spilimbergo se encuentra en preparación para una próxima publicación.

⁹ *Seres Humildes (I)* Salón Nacional de Bellas Artes, n° de catálogo 137. En 1929 realiza una segunda versión de *Seres humildes (II)* retomando la misma iconografía pero procesándola con los nuevos elementos de lenguaje adquiridos en Europa. Ambas obras forman parte actualmente de una colección particular.

¹⁰ A.S., Cartas, 1924, *Salvador Spilimbergo a Lino Spilimbergo*, Buenos Aires, 26 de agosto de 1924 (...). “este año tendrás que indudablemente producir un revuelo (en el SNBA). Creo que vas a dar un nuevo empujón y colocarte ya decididamente entre los de primera fila. (...)”. *Salvador y Silvio Spilimbergo a Lino Spilimbergo*, Buenos Aires, 6 de septiembre de 1924. (Comentan a Lino Spilimbergo que está en San Juan, las impresiones y comentarios recogidos durante una primera recorrida del Salón en momentos de su montaje: (...) “Las tres (refiriéndose a las tres obras enviadas por Spilimbergo) están muy mal colocadas” (...) “ninguna de ellas en lugar de preferencia” (...) “¿Cómo es posible que Torrini me haya dicho que el primer premio en realidad le corresponde a tu obra ‘Resignación’? ¿Cómo es posible que el hombre que vive entre pintores, vaya a caer en un error tan lamentable de circunscribir su elogio efusivo con respecto a ‘Resignación’ y no decir nada de tus otras obras?” (...) Estos breves pasajes de la correspondencia de esos meses muestran las expectativas que tenían ese año en torno a las decisiones del jurado y a las opiniones de personajes influyentes como el encargado de compras y ventas de la CNBA, Víctor Torrini.

número VII.¹¹ Se trata de tres obras de carácter costumbrista que retratan diferentes escenas de la vida campesina del noroeste argentino. Nuevamente la rusticidad es lo que da el tono general de estos óleos. En cada uno de ellos se advierte el interés por ensayar distintos modos de trabajar el espacio y la ubicación de los personajes para alcanzar efectos expresivos singulares. En *La Bendición* trabaja a partir de un primer plano donde los personajes están dispuestos a manera de friso permitiendo una lectura clara y contundente del motivo representado. En *Resignación*, se accede de manera diagonal en un espacio reducido que está construido por un conjunto de figuras femeninas sedentes que presentan variadas actitudes de abatimiento. Por fin, un sugerente espacio de “bambalinas” -que permite suponer una variación costumbrista sobre *Las hilanderas* de Velázquez- aparece ensayado en *Bordadora de Frazadas*. En *Resignación*, como en *Seres humildes (I)*, las figuras tienen una presencia sólida como si albergaran la secreta aspiración de desbordar los límites del cuadro.

El conjunto premiado en el Salón Nacional de 1925 -expuesto en la sala V- estaba compuesto por los óleos: *Vieja Puyutana*, *Descanso*, *El ciego* y *Paisaje Andino*¹². La monumentalidad de las figuras y la síntesis volumétrica de sus composiciones -particularmente dentro de este conjunto el óleo *Descanso*- revelan la pretensión mural de varios de sus cuadros de caballete previos al viaje a Europa.

Durante la experiencia europea, Spilimbergo desarrolló -como se leyó más arriba- sus indagaciones y estudios en torno a “la forma” uniendo la búsqueda moderna por una plástica pura con las tradiciones del pasado. La selección que hizo del catálogo europeo estuvo claramente orientada por el umbral de saberes que, sobre la historia del arte, había adquirido en su primera etapa de formación. Entre sus notas y reflexiones sobre artistas contemporáneos y del pasado se encuentran indicios acerca de su selección. “Giotto es un gran artista, sintético y expresivo”, escribe en 1920.¹³ Esta síntesis y esta expresividad las buscó, por ejemplo, en los murales de Arezzo y trató de capitalizarlas para sus propias obras.

Las enseñanzas de los “clásicos” del pasado, sumadas a las de Cézanne se convierten casi en una obsesión en sus ejercicios y estudios de paisajes italianos, franceses, modelos de taller y en las obras que va encarando a partir de 1926. Aparece entre ellos un motivo: la figura, que se convirtió en el tópico recurrente de sus trabajos a lo largo de toda su vida.

La figura: una excusa para trabajar con planos, volúmenes y colores, pero también una coartada para plasmar un naturalismo de nuevo cuño. La figuración que propone Spilimbergo -una figuración contemporánea- aparece cargada de un realismo nuevo, peculiar, inquietante.

La extensa serie *Figuras* está compuesta por obras en donde una mujer en actitud reposada -sólida, estática- domina el primer plano. La perspectiva amplificada genera un acercamiento estrecho a estos personajes grandiosos y enigmáticos que encierran en sus posturas serenas y en su soledad cierta inquietud presa en la mirada y a la vez un dejo de melancólica ausencia en la expresión. Todas ellas -al igual que las figuras que pueblan las desoladas terrazas spilimberguianas- son presencias atemporales, cubiertas por paños y ropajes muy sencillos que se presentan como una excusa más para jugar con las formas.

En las *Terrazas* plantea espacios metafísicos. Elige atmósferas densas y opresivas para albergar a las *Figuras*. En ambos casos, la austeridad y sencillez de recursos da el tono y marca el deseo de emparentar esta producción con la herencia muralista del pasado clásico. Por otra parte, es inevitable vincular estas obras con la *pittura metafisica* y con las realizaciones de los *novecentistas*.

¹¹ Las tres obras presentadas por primera vez en el Salón Nacional de 1924 llevaron respectivamente los números 93, 94 y 95 del catálogo. Actualmente estas obras están en colecciones particulares.

¹² De estas obras (números de catálogo del SNBA de 1925 199 a 202) *El ciego* fue adquirida por la Comisión Nacional de Bellas Artes (\$ 2000, nota de adquisición firmada por V. Torrini por la CNBA en **A.S. cartas**, 1925) y se encuentra en el conservatorio Nacional de Música y *Descanso* que pertenece al Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez” (Santa Fe), las otras dos pertenecen a colecciones privadas.

¹³ A.S. Escritos de artista, *Libreta de 1920*.

Las figuras de Spilimbergo surgen del plano de la tela con valores escultóricos próximos a los trabajos de Arturo Martini. Resultan cercanas también, a las monumentales figuras de Sironi. Sin embargo, más allá de estos u otros referentes de la pintura de la época, las figuras de Spilimbergo adquieren rápidamente un rasgo de identidad. Sus figuras interpelan al espectador desde una expresiva geometría que construye los rostros. Espacios densos y miradas fijas, sostenidas, logran que estas obras instalen cierta preocupación en el espectador. Aquella preocupación y desasosiego, mezcla de melancolía por el pasado e incertidumbre por el futuro, que tiñó la existencia y la emotividad del período del entreguerras.

Esta serie *-Figuras-* reivindica para sí los valores de la mejor tradición de la pintura mural: la claridad de exposición, la solidez de la composición y las figuras y las dimensiones generosas.

1933: Spilimbergo - Siqueiros.

Los años treinta son para Spilimbergo los de la consagración definitiva. En 1931 el colectivo de artistas e intelectuales rechaza la decisión del Jurado del Salón Nacional de no premiar *Figura* de Spilimbergo. Convocan a un Homenaje en desagravio que concluye con la compra colectiva de la obra y su donación al Museo Nacional de Bellas Artes. A lo largo de la década recibe otros reconocimientos, tanto de sus colegas como de las instancias oficiales de legitimación. Entre ellos el Gran Premio Nacional, otorgado en el Salón de 1937. Este premio incluyó la adquisición para el Museo Nacional de la obra *Figuras*.

Pero los años treinta también son tiempos de búsquedas en distintos planos para Spilimbergo. Entre ellos el de concretar su vocación muralista. La correspondencia de esos años exhibe la búsqueda recurrente de muros donde plasmar su proyecto artístico. En 1931 aparecen cartas que aluden a indagaciones y charlas de Spilimbergo en distintos ámbitos en procura de espacios donde pintar murales destinados a “desarrollar la conciencia del pueblo”. En agosto de ese año la Dra. Victoria Gucovsky, miembro del Partido Socialista, le propone una alternativa: pintar las paredes de un conjunto de viviendas obreras que acaban de construirse, cobrando “a jornal”, como un obrero.¹⁴ Luego de esta aventura, que no hemos podido comprobar aún si llegó a concretarse, continúa avanzando sobre el terreno del muralismo, ahora junto a un experto en la materia: David Alfaro Siqueiros.

Invitado por la Asociación Amigos del Arte, el muralista mexicano David Alfaro Siqueiros llega a Buenos Aires, previo paso por Montevideo, en 1933. Su presencia resulta polémica. Las conferencias programadas se ven interrumpidas en virtud del debate que provocan. Diserta acerca del sentido social del arte y de la necesidad de modificar las condiciones de producción y recepción de las obras para contribuir, desde el arte, a una reformulación de la sociedad. Sus planteos estéticos resultan radicalmente diferentes de los que hasta el momento habían sostenido los representantes del arte social en la Argentina.

La prensa reaccionaria se alarma ante las afirmaciones de Siqueiros. El periódico *Bandera Argentina*, por ejemplo, se ocupa recurrentemente de él y de los artistas argentinos que lo acompañan llegando a producirse un debate virtual entre los medios que apoyan y los que rechazan a este grupo de artistas y a sus ideas.

Dada la centralidad del Salón Nacional, también el mexicano da su opinión sobre la institución y desde allí aprovecha para hacer una crítica radical del sistema de las artes instituido.

El diario *Crítica* convoca la opinión de Siqueiros para la sección *Un acontecimiento, una opinión*. El 20 de septiembre de 1933, bajo el título: “El Salón sólo nos muestra obras malas” Siqueiros denuncia los vicios de nuestro sistema artístico.

“¿Hay capacidad, valores personales, entre los expositores del XXIII Salón de Bellas Artes que se inaugura mañana? Se pregunta el mexicano. “Los hay” agrega,

y muy grandes. Sin contar a Lino Enea Spilimbergo, que es en mi concepto el más grande pintor argentino de todos los tiempos y uno de los más grandes pintores del mundo actual, Juan C. Castagnino, Miguel C. Victorica,

¹⁴ A. S., Cartas, 1931, S. C. Martelli a Spilimbergo, Buenos Aires, 8.1931.

Raquel Forner, por ejemplo, son pintores de gran capacidad y de gran fuerza. Son pintores personalmente dotados. Pero nada conseguiríamos con medir termométricamente los valores personales aislados.¹⁵

Señala un territorio dentro de las artes plásticas locales que es a su juicio el más valioso, aunque reconoce que con grados de compromiso social diferentes. Evaluando en esos términos, rescata centralmente la figura de Spilimbergo y rechaza las propuestas “blandas”.¹⁶

En otra nota del 21 de septiembre de 1933, califica la pintura que se exhibe en el Salón como “una expresión de obras imitativas de gente snob” (...) “predomina allí el sentido pintoresco y el ‘buen tono’”, al referirse a los pintores tradicionales, señala:

En cuanto a los otros, los murciélagos de Museos, las momias de las Academias, los enfermos incurables, ellos pagarán su chatura con la comprensión tardía y violenta de la miserable pequeñez de sus esfuerzos. Sus obras serán simplemente el espejo de la decadencia capitalista.(...)¹⁷

Frente a tan violentas expresiones, vertidas en el diario *Crítica*, desde *Bandera Argentina* responden diciendo:

El melencólico Siqueiros, decorador del diario *Crítica* anda suelto por la ciudad y se torna a veces sumamente peligroso. A raíz de la apertura del XXIII Salón Nacional, el pintor comunista (...) al opinar sobre el salón nacional se caracterizó como siempre por ignorar el arte (...) Siqueiros anda suelto predicando la barbarie y la desconsideración hacia la gente civilizada (...) Su analfabetismo y su prédica disolvente lo consignan como a un extranjero peligroso (...)¹⁸

El contraste entre ambos textos permite visualizar algunos aspectos de la tensión entre política y estética vigente en nuestro campo artístico hacia los años treinta. El avance del fascismo y la necesidad de adoptar una posición en un mundo que crecientemente se polariza obliga a artistas e intelectuales a definirse y producir sus obras en este sentido.

La presencia de Siqueiros funciona como catalizadora del propósito de numerosos artistas de hacer un “arte para las masas”. Spilimbergo, Castagnino, Lázaro y Berni, se acercan a Siqueiros y desarrollan la experiencia muralista *-Ejercicio Plástico-* en la quinta de Natalio Botana (director del diario *Crítica*). Apoyan al mexicano, lo siguen en sus conferencias, comparten y defienden sus ideas.

Todas estas actividades encuentran un espacio de difusión en el diario *Crítica* y un marco propicio para el debate en la revista *Contra. La Revista de los franco-tiradores* escenificó

¹⁵ “Un acontecimiento, una opinión” “El Salón sólo nos muestra obras malas”, por David Alfaro Siqueiros, *Crítica*, 20 de septiembre de 1933, A. S., *Críticas*, 1933.

¹⁶ Ídem anterior “Tampoco debemos perder el tiempo hundiéndonos en un análisis químico-plástico de las obras. Esa ingenua pedantería se la dejamos a los críticos profesionales que muy bien representa don José León Pagano. Lo que nos debe interesar a nosotros es lo que puede ser útil para el descubrimiento de la naturaleza social que exhibe el XXIII Salón de Artes Plásticas en su conjunto, en su conexión con las realidades históricas del momento actual, en su contacto con las inquietudes ideológicas de la época.” Agrega luego: “Es necesario que conozcamos la naturaleza del ambiente en que se han producido y también del aparato burocrático que les da publicidad y las premia. (...) El XXIII Salón de Artes Plásticas revela con violencia la descomposición del régimen capitalista.” Finalmente destaca que: “(...) las peores obras del actual Salón son, precisamente, las de los ‘ilustres maestros’ que fungieron como Jurado y los cuales no pudieron dar el Primer Premio a Lino Spilimbergo”. Y sentencia: “(...) El XXIII Salón muestra el vacío infinito que aparece cuando falta el engranaje sólido de la convicción social en la obra plástica.”

¹⁷ **Siqueiros, David A.:** “Un acontecimiento, una opinión. El XXIII Salón nacional como expresión social” y “Un acontecimiento, una opinión, La pintura en el XXIII Salón”, en: Diario *Crítica*, 20 y 21 de septiembre respectivamente de 1933, A.S. *Críticas*, 1933.

¹⁸ *Bandera Argentina*, “Otra vez Siqueiros”, Buenos Aires, 22 de septiembre de 1933, A. S. *Críticas*, 1933.

en sus páginas la discusión entre un arte burgués y un arte para el pueblo. Con un tono irónico, heredado del vanguardismo de su antecesora *Martín Fierro*, *Contra* reparte laureles y palos contribuyendo a la visualización de los actores de las diferentes posiciones en pugna.

El diario *Crítica* en su número del domingo 24 de septiembre de 1933, entrevista a Spilimbergo por el Primer Premio Nacional de Pintura que acaba de recibir en el Salón Nacional por *Naturaleza Muerta*. El diálogo se produce “Ante los magníficos frescos que en colaboración con David Alfaro Siqueiros acaba de pintar” -señala el reportero y agrega- “sorprendemos a Spilimbergo en plena labor, dando los últimos toques a una gran figura”. Señala la experiencia desarrollada en la quinta de Botana como “una de mis experiencias decisivas”.¹⁹

La presencia de Siqueiros sitúa la tensión entre política y estética en nuestro campo artístico con nuevos rasgos. Como se afirmó más arriba, en un mundo que se polariza día a día, los artistas e intelectuales se ven forzados a definirse políticamente.

Spilimbergo y Siqueiros trabaron una amistad fundada en los intereses artístico-políticos comunes. El *Ejercicio Plástico*: una experiencia de producción mural colectiva, desarrollada en el sótano de la quinta de Natalio Botana, es el espacio en donde ellos dos, junto a Castagnino, Lázaro y Berni, comparten momentos de aprendizaje, debate e intercambio.

Desde el diario de Botana y la revista *Contra* hacen el seguimiento de estas actividades y contribuyen a la difusión y promoción de un arte mural para la formación de las masas.

Contra se ocupó de formar opinión en torno a la idea de un arte para el pueblo. Con un sostenido tono militante organizó el debate de lo que se consideraba “arte puro” versus lo que se llamó “arte propaganda”. En él se cruzan las opiniones de Raúl González Tuñón, Oliverio Gironde, Cayetano Córdova Iturburu y Julio Payró, entre otros. “El arte no debe ser una forma elegante de escamotear la vida, sino una posibilidad de vivirla más intensamente (...) aspiro a un arte de carne y hueso, con cerebro y con sexo, (...) un arte para todos los días, un poco popular, un poco desgarrado”, escribe Oliverio Gironde.²⁰ En la misma página Córdova Iturburu afirma:

el artepurismo es una de las formas de la reacción, del espíritu contrarrevolucionario (...) El que no pone su inteligencia, su arte, es decir, lo mejor que tiene, al servicio de la Revolución, lo pone al servicio de la burguesía, o, lo que es lo mismo al servicio de la injusticia social.²¹

“A esta altura del tiempo creemos que el arte puro, el arte-abstracción, el arte-curiosidad, el arte-entretenimiento, sólo será posible en una sociedad sin clases, posible y justo y lógico. Hoy el arte no puede estar ajeno al drama del mundo.” Sentencia González Tuñón.²²

Contra crea un clima apropiado para la difusión de este muralismo militante. Con grandes expectativas, fundamentalmente de aprendizaje y experimentación, los artistas reunidos en torno a Siqueiros elaboran un documento: *Ejercicio plástico*, en donde plantean los propósitos y principios que los animan como grupo proyectándose a la comunidad, con perspectivas de futuro ya que un mural en un sótano saben que no es más que un *Ejercicio*.

El grupo define al *Ejercicio Plástico* como un ejemplo de arte nuevo, de un arte que sea capaz de modificar el lugar del espectador pero desde un punto de vista diferente al de las vanguardias históricas. Se trata de un nuevo tipo de pintura: “una pintura monumental dinámica, para un espectador dinámico. Al anquilosado espectador estático, al cadáver académico, al snob objetivista, no le pertenecerá más que en mínima proporción.” Retoman las premisas básicas de la plástica monumental, se someten a una “ley clásica”, analizando

¹⁹ *Crítica*, “Los amigos compraron la única tela de Spilimbergo que figura en el Museo”, Buenos Aires, 24 de septiembre de 1933, A. S., *Críticas*, 1933.

²⁰ **Gironde, Oliverio**: “Arte, Arte Puro, Arte Propaganda...”, en *Contra*, año 1, n° 3, julio de 1933

²¹ Córdova Iturburu, Cayetano: idem anterior.

²² **González Tuñón, R.**: “D. Alfaro Siqueiros y los ‘próximo-pasados’”, en: *Contra*, año 1, n° 4, agosto de 1933. Agradezco a Sylvia Saitta el acceso a la colección de esta revista.

objetivamente “la estructura geométrica de nuestro campo arquitectural de operaciones. Así fabricamos los cimientos de nuestra composición.”

Para el colectivo de muralistas agrupados en lo de Botana, la plástica monumental “es la más alta expresión del arte público”. Reconocen que “Ejercicio plástico NO ES una obra ideológica revolucionaria” dado que “la plástica de lucha proletaria se realiza en la calle.” Por lo tanto definen a “Ejercicio Plástico” como una iniciativa que

engloba sólo un motivo abstracto de Plástica, no es más que un ejercicio colectivo de plástica, una práctica común de plástica, una GIMNASIA de técnica plástica dinámica, realizada, eso sí, por pintores individual y corporativamente dueños de una convicción revolucionaria.²³

Ejercicio Plástico fue el punto de partida de una carrera muralista que recorrió la vida de Spilimbergo. Spilimbergo realiza después de esta experiencia en la quinta de Botana varios murales con gran sentido evocador. En 1935 realiza un mural para la sección Argentina en la Exposición Internacional de Pittsburg. En 1937 es convocado para participar en la Exposición Internacional de París, allí -además de enviar obra para la sección pintura- realiza el mural para el Pabellón Argentino. En 1939 vuelve a realizar una obra de estas características para otra representación argentina en el exterior, en este caso se trató de la Exposición Internacional de Nueva York. En todos estos trabajos está obligado a desarrollar temas vinculados con la capacidad productiva de nuestro país. La agricultura, la ganadería, las industrias artesanales, son los tópicos que trata con imágenes de gran síntesis geométrica. Estos trabajos resultan cercanos por el tipo de imagen que ofrecen, al lenguaje publicitario, al cartel. Son carteles proyectados en grandes dimensiones. En estos murales-propaganda, el producto que se promociona es el país en su perfil productivo. Spilimbergo logra ajustar adecuadamente su discurso plástico a estos fines otorgándole a sus imágenes lectura clara a la vez que un planteo compositivo moderno. Estas obras adquieren como resultado final una presencia contundente, masiva, monumental.

El Taller de Arte Mural y las Galerías Pacífico.

En 1946²⁴ encontramos otro hito clave dentro del derrotero muralista: las *Galerías Pacífico* de Buenos Aires. Fue un proyecto colectivo, realizado esta vez por: los miembros del *Taller de Arte Mural*, Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino, Manuel Colmeiro, Lino Spilimbergo y Demetrio Urruchúa. El *Taller* se constituyó en Buenos Aires en septiembre de 1944, con sede en la calle Tacuarí 443. Su propósito fue “desarrollar lo más ampliamente posible la pintura mural en nuestro país, (...) sabiendo la finalidad que a ésta le corresponde con relación a la arquitectura moderna”. Es por este motivo que los artistas afirman que: “hemos organizado este grupo de pintores para establecer relación con arquitectos y constructores, deseando encarar el problema en toda su extensión.” Luego agregan:

No es nuestro objeto explicar aquí la importancia de la pintura mural como complemento necesario de la construcción y como expresión de la cultura estética y carácter de la época porque creemos que es bien conocida (...). Sólo pretendemos poner en conocimiento de los arquitectos y constructores que estamos capacitados para realizar trabajos al fresco, silicato, témpera y otros procedimientos técnicos. Es nuestro firme propósito sostener un alto

²³ Texto firmado en Buenos Aires, República Argentina, diciembre de 1933, por Siqueiros, Spilimbergo, Berni, Castagnino y Lázaro.

²⁴ Para un análisis del movimiento plástico durante la etapa peronista ver: Andrea Giunta, “Entre el conflicto y la coexistencia: el arte moderno desde las ‘sobras’ del peronismo” en: AAVV, *Nueva Historia del Arte en América Latina: temas y problemas*, IIE-UNAM, (en prensa); y Gabriela Siracusano, “En busca del paradigma oculto”, en: AAVV, *El arte entre lo público y lo privado*, Buenos Aires, CAIA, 1995.

principio artístico y una absoluta corrección en el trabajo, sin que ello importe un costo excesivo y gravoso para la obra. (...)

A once años de la experiencia de *Ejercicio Plástico*, Spilimbergo junto a otros colegas encara el tema del muralismo desde una perspectiva empresarial sin abandonar la idea de ganar paredes para el arte y el arte para el pueblo. El *Taller* se propone tomar obras por encargo, ya sea público o privado, presentándose como un grupo responsable, avalado por las firmas que lo componen. Más allá del motor comercial que supone esta empresa, el grupo no abandona sus ideales de articulación arte/vida y remata el texto de presentación del Taller sosteniendo: “nos alienta el firme anhelo de conseguir el resurgimiento del arte mural como único y absoluto fin”.²⁵

La iniciativa surgió del estudio de los arquitectos Escurra y Aslán que tuvo la idea de transformar los desiertos pasajes de las oficinas del Ferrocarril del Pacífico, en modernas galerías comerciales.²⁶ Se pensó en “convertir a aquellas dos callejas interiores (el cronista se refirió a los pasajes Florida/San Martín y Viamonte/Córdoba) en la mismísima quintaesencia de la calle Florida, dándole una personalidad inconfundible.” El rasgo singular de este conjunto estaría dado por “grandes pinturas murales, realizadas por artistas argentinos de primer orden.”²⁷

La decoración de la cúpula al fresco, a cargo de los miembros del *Taller*, está organizada en cuatro paneles centrales y cuatro lunetas inferiores, que tratan diferentes temas complementarios entre sí. La partición de la superficie a pintar “se atuvo al método clásico de la divina proporción. A la vez, forma, color, medidas de las figuras, signos alegóricos: he ahí aspectos salientes de acaloradas discusiones y no menos inteligentes hallazgos.”²⁸ Los paneles centrales son de gran tamaño (aproximadamente 7 m² cada uno), las lunetas son más pequeñas. El panel que inicia la serie iconográfica es el de la lucha del hombre con los elementos de la naturaleza, tratado con una concepción monumental del esfuerzo humano por Spilimbergo; la fecundidad de la tierra, por Berni, cuya figura central que representa la savia nueva que brota bajo los rayos del sol organiza la composición; la ofrenda generosa de la naturaleza, a cargo de Castagnino presenta sólidas figuras, y la hermandad de razas, una rítmica composición por Urruchúa. Las lunetas inferiores se ocupan de los cuatro elementos (viento, agua, fuego, tierra). La serie se completa con las cuatro estaciones representadas en las pechinas ornadas por Colmeiro, Spilimbergo, Urruchúa y Castagnino. (La superficie pintada alcanza aproximadamente 300 m²).

La propuesta de *Galerías Pacífico* le permite hacer uso de otra retórica. Aquí son los grandes temas de la humanidad los que están en juego. A Spilimbergo le toca trabajar el panel que inicia iconográficamente la serie (el que mira hacia la entrada de la calle Florida) el panel de *La lucha del hombre con los elementos de la naturaleza*. Una geografía vibrante contiene y envuelve a la vez distintos grupos de hombres que exhiben una fuerza desmedida con la que doman la naturaleza.

Los artistas “han construido un hermoso poema en el que han elevado su canto a las fuerzas vitales, cósmicas y a las mejores aspiraciones del hombre en su lucha por la superación espiritual”, opina un crítico. Otro sintetiza:

²⁵ A. S. Carpeta Galerías Pacífico. Texto de presentación del Taller de Arte Mural.

²⁶ Para un estudio pormenorizado de la Galerías comerciales en Buenos Aires ver: Marina Aguerre y María L. Fernández Landoni, “Transculturación de modelos en la arquitectura de nuestra ciudad. El caso de las galerías comerciales.” En: Summa-Temática, n° 34-35, abril 1990, (pp. 94 y 103), Buenos Aires, Ed. Summa. Un avance del tema del muralismo en la Argentina aparece en la investigación inédita de Marta Penhos “Pintura Mural en Buenos Aires. (1930-1970)”, Buenos Aires, UBACyT, 1990.

²⁷ Para un estudio pormenorizado de la Galerías comerciales en Buenos Aires ver: Marina Aguerre y María L. Fernández Landoni, “Transculturación de modelos en la arquitectura de nuestra ciudad. El caso de las galerías comerciales.” En: Summa-Temática, n° 34-35, abril 1990, (pp. 94 y 103), Buenos Aires, Ed. Summa. Un avance del tema del muralismo en la Argentina aparece en la investigación inédita de Marta Penhos “Pintura Mural en Buenos Aires. (1930-1970)”, Buenos Aires, UBACyT, 1990.

²⁸ **Brughetti, Romualdo:** “Las pinturas murales de la galería Pacífico”. Periódico *Cabalgata*, Buenos Aires, junio de 1946.

El conjunto pictórico realizado en la cúpula del Pasaje Pacífico por Berni, Urruchúa, Colmeiro, Castagnino y Spilimbergo, marca el ciclo titánico de la humanidad en sus ansias de conquista y progreso (...) En un lugar de Buenos Aires, en la típica y frívola calle Florida, dinámica arteria porteña cien por cien, el turista podrá tener una impresión de lo que vale el arte argentino, no sólo en su calidad de pintura sino también en su magnitud de expresión y de idea.

Y agrega más adelante comentarios acerca de lo que califica como una “vigorosa sinfonía pictórica” a la que adjudica un claro sentido, el de “alentar al público, formado por el hombre cotidiano de la masa, una nueva sensibilidad estética.”²⁹

Los murales de las Galerías Pacífico fueron recibidos como el comienzo del movimiento muralista argentino. Hoy podemos decir que si hubo movimiento éste fue muy leve, ya que no se extendió demasiado ni en tiempo, ni en espacio ni en artistas que se acercaran a estas prácticas.

De todos modos y para seguir con el recorrido de Spilimbergo, él tuvo la oportunidad de realizar en unos casos y proyectar en otros varios murales más, como el del edificio de la calle Viamonte al 800 (actualmente cubierto). En ellos reaparecen elementos de la iconografía de sus grabados de los años '30 y '40, alcanzando dimensiones fabulosas en los muros en donde crea escenas fantásticas de gran intensidad expresiva.

También realizó a partir de sus experiencias murales varias exposiciones en diferentes ciudades del país a partir de fotos de murales realizados, proyectos, procedimientos, etc. Este tipo de exposiciones estuvieron implicadas fuertemente con lo didáctico. Las propuestas de Spilimbergo para la educación artística y la formación de los pintores otorgaron al muralismo un lugar central. Su estudio será objeto de futuros trabajos.

²⁹ “Signo del tiempo nuevo: el arte en los muros, se lanza a la calle, a los estadios, a las galerías públicas; en las universidades, los hospitales, las fábricas, los palacios de gobierno, los teatros, yendo al encuentro de las masas para una consustanciación espiritual entre el pueblo y el artista.” Pedro Patti, en artículo citado. Félix Molina Tréllez, “Una pintura monumental” en *Clarín*, 2.6.1946. Joaquín Neyra, “La pintura mural en el arte argentino”, en: *Argentina Libre*, 27.6.1946. A. S., Carpeta Galerías Pacífico, *Críticas*.