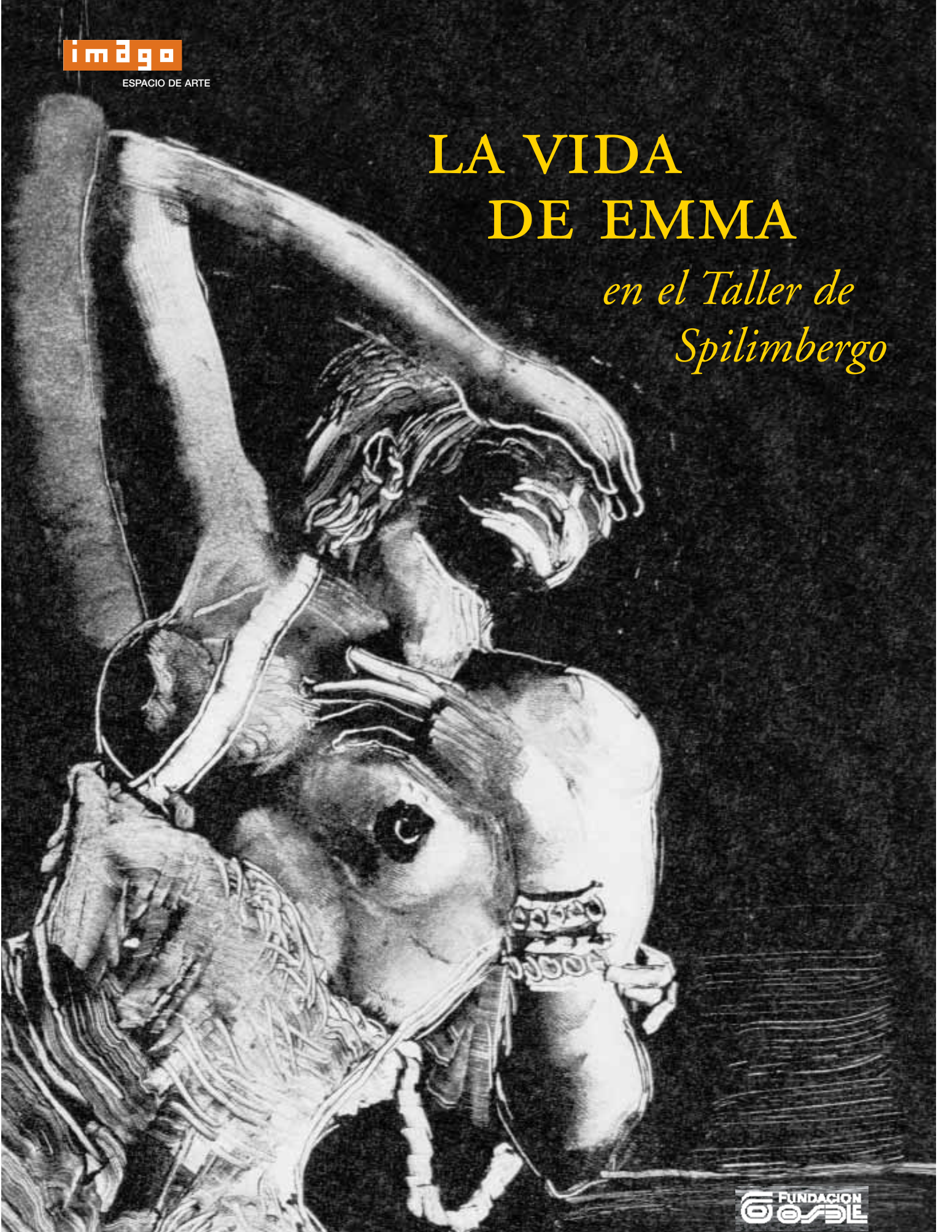


imāgo

ESPACIO DE ARTE

LA VIDA DE EMMA

*en el Taller de
Spilimbergo*





ESPACIO DE ARTE

Suipacha 658
Ciudad de Buenos Aires
Tel. [54 11] 4328 3287

Un emprendimiento cultural de



Wechsler, Diana Beatriz
La vida de Emma en el taller de Spilimbergo - 1ra
ed. - Buenos Aires: Fundación OSDE, 2006.
128 p.; 22 x 28,5 cm.

ISBN 987-9358-25-2

1. Libro de Arte. 2. Spilimbergo-Obras
I. Título CDD 708

Fecha de catalogación: 09/06/2006

ISBN 10-9358-25-2

ISBN 13-978-987-9358-25-2

© de los textos, Diana Wechsler

© de esta edición, Fundación Osde

Impreso en el mes de junio de 2006
en **NF Producciones Gráficas**, Hortiguera 1411,
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

Spilimbergo en su taller, 1937
Foto de Grete Stern



FUNDACIÓN OSDE

CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN

Presidente Rodolfo González
Secretario Omar Horacio Bagnoli
Prosecretario Horacio Dillon
Tesorero Carlos Fernández
Protesorero Aldo Dalchiele

Vocales

César Alfredo Amorosi
Liliana Beatriz Cattáneo
Luis Eduardo Fontana
Daniel Eduardo Forte
Julio Alejandro Olmedo
Tomás A. Sánchez de Bustamante
Jorge Oscar Saumell
Ciro Alejandro Scotti

COMITÉ DE ACTIVIDADES CULTURALES

Presidente Rodolfo González
Secretaria Liliana Beatriz Cattáneo

Omar Horacio Bagnoli
Daniel Eduardo Forte
Julio Alejandro Olmedo

IMAGO ESPACIO DE ARTE

Dirección general

Comité de Actividades Culturales
de la Fundación OSDE

Coordinadoras ejecutivas

Marcela Gené
María Lía Munilla Lacasa

Asistentes

Nora Arrechea
Micaela Bianco
Juan Patricio Curci
Nadina Maggi

Mantenimiento

Belén La Valle

EXPOSICIÓN Y CATÁLOGO

Curadora

Diana B. Wechsler

Montaje

Beto De Volder
Ignacio Valdez

Marcos

Marcelo Arruiz

Fotografía

José Cristelli

Diseño gráfico

Estudio Lo Bianco

Corrección

Alicia Di Stasio
Mario Valledor

Impresión

NF Producciones Gráficas

AGRADECIMIENTOS

Antulio Alonso
Carlos Alonso
Miguel Dávila
Carlos de la Mota y señora
Familia Spilimbergo
Albino Fernández
Fundación Mundo Nuevo
Mónica y Víctor Najmías
Roxana Olivieri
Eolo Pons
Silvia Rocca
Susana Soro

LA VIDA
DE EMMA

*en el Taller de
Spilimbergo*

Curadora

Diana B. Wechsler

Del 29 de junio
al 11 de agosto de 2006

Índice

El Taller: obrador y laboratorio de ideas	8
I. El proyecto <i>Emma</i>	11
II. <i>Interlunio</i> , un proyecto compartido	47
III. La enseñanza como proyecto	74
El taller como espacio de formación	83
Eolo Pons	84
Leopoldo Presas	90
Albino Fernández	92
Alfredo de Vincenzo	96
Carlos de la Mota	100
Miguel Dávila	104
Susana Soro	108
Carlos Alonso	110
Eduardo Audivert	114
Biografía Lino Enea Spilimbergo	118
Listado de obras expuestas	120

El Taller: obrador y laboratorio de ideas

Diana B. Wechsler

Una libreta negra de tapas blandas fue mi primer espacio de encuentro con el mundo privado de Spilimbergo. Fechada en 1919, habían quedado allí algunas de las preocupaciones del joven artista. Comprar telas, preguntarle a Pío Collivadino por cuestiones técnicas del aguafuerte, armar un *método de vida*. Luego aparecieron otros rastros. Papeles, agrupados en una suma innumerable de cajas, fueron revelando poco a poco fragmentos de los caminos que Spilimbergo había recorrido.

De cada uno de estos escritos –de cada carta, de cada boceto– emerge una clave para descifrar. Unas veces la indicación de una fecha en alguno de los bordes de la hoja o la reiteración del tamaño encontrado en varios papeles, una numeración en un ángulo, los asocian y ayudan a reconstruir una secuencia. Otras, las señales son más oscuras y la clave de interpretación se hace esperar. Este conjunto de materiales variados –entre los que no faltaron un boleto de tren a Don Torcuato (de 1933) que lleva escrito al dorso el cálculo de la proporción de los elementos para una pintura mural, recortes de prensa con distinto tipo de artículos (críticas de arte, ensayos, poemas, policiales...) y fotos, infinidad de fotos de obras, retratos propios y ajenos– fue abriendo las puertas al mundo mental del artista y a su taller. Son “sitios privilegiados de la memoria” –en palabras de Gabriela Siracusano¹– que exhiben las huellas de los combates librados a diario entre la voluntad de representación y las limitaciones que se interponen.

Esta frondosa colección hace posible imaginar la cotidianidad de un trabajo programado e intenso, poblado de ensayos y reflexiones previas a la concreción de cada obra. Marcas, recuadros a manera de recordatorios o destaques, superposiciones –tanto de palabras como de imágenes–, tachaduras, comentarios son algunos de los vestigios de la deriva del pensamiento creador.

Entre tanto, los recortes de prensa² arman un diálogo complementario, exhibiendo la selección que el artista hacía cada día de la realidad y las maneras en que ésta iba alimentando visual y conceptualmente sus proyectos. Son indicios que permiten recuperar las piezas –al menos algunas de ellas– de un plan que fue desplegándose en el tiempo y que es posible develar no sólo con la lectura de sus resultados finales, las obras, sino también con la mirada puesta en estos “bancos de datos”. Así, textos e imágenes nos llevan a descubrir las gavetas del taller: sus *materiales* de trabajo, las fuentes de muchas de sus ideas, sus métodos y técnicas, la obstinación en cada proyecto.

El taller, obrador y laboratorio de ideas, es el sitio donde se pueden recobrar aspectos poco transitados de la producción de un artista, como la génesis y desarrollo de un trabajo. Ése es el propósito de este ensayo: recuperar las trazas de un proceso más o menos extenso, solitario unas veces, compartido otras, que da lugar a la emergencia de una obra.

¹ Gabriela Siracusano ha dado especial relieve al tema del taller como espacio desde donde desmontar aspectos de la producción tanto material como simbólica de la obra de un artista en *Melé*, Buenos Aires, Fundación Mundo Nuevo, 2005.

² Se superponen, por ejemplo, una nota de *La Nación* sobre la edición “antes que en Francia” del libro de André Gide *Retoque a mi regreso de la URSS* (Buenos Aires, Sur, 1937), una página ilustrada de los rotograbados de *La Prensa* sobre el comienzo de las clases en las escuelas primarias y una foto arrancada de la publicidad de un cabaret. Asimismo, críticas y ensayos de arte procedentes de distintos medios abundan en el archivo de Spilimbergo.

Noticias de Policia

Aportes 936 = ~~Nota matrimonial~~ a los 30 años
Ayer noche la mujer Emma

Scarpini de 30 años de edad,
autorizada para ejercer la
prostitucion se suicidó ^{lanzandose}
del quinto piso de un hotel,
era conocida en el bajo fondo
por "Lola" - el cadaver fue
transportado a la Morgue para
su autopsia - aun nadie se ha
presentado a retirarlo -

Se halla en su habitacion una
carta para sus padres ^{en la que} dice:

"Siempre fui buena - no soy yo la
culpable - Emma."

« no soy yo la
culpable. - Emma - »

b. i. Je no soy la culpable : Emma

Je halle une lettre pour mes
parents que disait :



I. El proyecto *Emma*¹

Tras la muerte de alguien se produce siempre como una estupefacción, puesto que es muy difícil comprender esa venida inesperada de la nada y resignarse a creer en ella.

Gustave Flaubert, *Madame Bovary*
Parte III, capítulo IX

Las noticias llegan cada día contando muertes: distintas pero todas desoladoras. Cada una alberga una historia, unas veces de orden público, otras de carácter privado. De distintas formas, a su vez, unas van remitiéndose a las otras para narrar entre todas un costado trágico de la realidad. Producen perplejidad, suspenden el tiempo, resultan muchas veces inexplicables. Aparecen entonces algunos ensayos en busca de sentido. Repasan una y otra vez los datos tratando de encontrar alguna explicación.

Situándose desde la práctica artística como un espacio de investigación social, éste es quizás el esfuerzo que hizo Spilimbergo cuando se planteó contar la *Breve historia de Emma*.

13 de agosto de 1936.

Noticia de policía.

Anoche la mujer Emma Scarpini de 30 años de edad –autorizada para ejercer la prostitución– se suicidó arrojándose desde el noveno piso de un hotel. Era conocida en el bajo fondo por “Lola”. El cadáver fue transportado a la morgue para su autopsia, aún nadie se ha presentado a reclamarlo. Se halló en su habitación una carta para sus padres que decía: “Siempre fui buena... no soy yo la culpable”.

Escritos febrilmente, en desorden como un campo de batalla, cada uno de los papeles que se suma en la mesa de trabajo refleja una preocupación. Una y otra vez se repite la *noticia de policía*. Spilimbergo la transcribe, subraya algunas frases, suprime otras. Piensa en Emma, en su historia. Una breve historia. La imagina.



Boceto para *Breve historia de Emma*.
28,3 x 19,2 cm. A.F.S.

Tenía treinta años, anota. Sólo 17 años de su historia, agrega. Selecciona algunos momentos: desde los 13, en la cotidianidad de un barrio del suburbio, hasta su solitario final en la morgue. Hace cuentas, para asociar la edad de Emma con distintos tiempos, quizás contrastándolos –inevitablemente– con los de su propia historia: 1919, tenía 13 años; 1923; tenía 17...

Spilimbergo elabora varios guiones en los que apunta características y vivencias del personaje: *era obediente y servicial, cuidaba el jardín, de buena conducta y aplicación, a los 15 años trabajó en un taller de planchado, a los 16 en una casa de modas, un día la invitan a subir a un auto (año 1923), la llevaron al cabaret, tenía 17 años...*

Como guiado por las certezas de una historia ya otras veces narrada, el recorrido señala el paso de Emma por las manos de un *malandrín*, la relación con una amiga, la droga (*morfina*, asienta Spilimbergo), el hospital, su frecuentación de los bares turguriosos del Paseo de Julio, un burdel en San Fernando, el suicidio, la morgue. En todas estas versiones, la historia concluye con la *noticia de policía*. Aquella noticia que lo dejó *estupefacto* –en palabras de Flaubert– con la necesidad de comprender *esa venida inesperada de la nada*, que habría dado origen a la serie. Sin embargo, esa noticia no aparece. Los diarios de la época no la registran. No se publican suicidios el día que indica en sus papeles. Tampoco los días anteriores o posteriores.² Pero hay otras *noticias de policía* vinculadas a este tipo de muertes que enmarcan el relato creado por Spilimbergo, aunque no son éstos los únicos materiales.

Trazos vagos que van dando forma a algún rostro se superponen con textos escritos a modo de recordatorio, que consignan la necesidad de investigar: *buscar un libro documental científico sobre los vicios sexuales masculinos y femeninos*. El guión está además atravesado por otras marcas, unas ligadas a exploraciones técnicas –*tintas litográficas - comprar negro intenso - rojo - amarillo citrón, hacer pulir planchas para monocopias (Batlle)*–, otras a búsquedas icónicas: *crear el tipo de mujer, una calle bien nuestra, una voiturette, conseguir fotos, libros pornográficos*.

Hacia mediados de los años treinta, Spilimbergo cuenta ya con un repertorio de temas, formas y soluciones plástico-simbólicas maduro que viene explorando desde comienzos de la década. Entre ellos, las alegorías

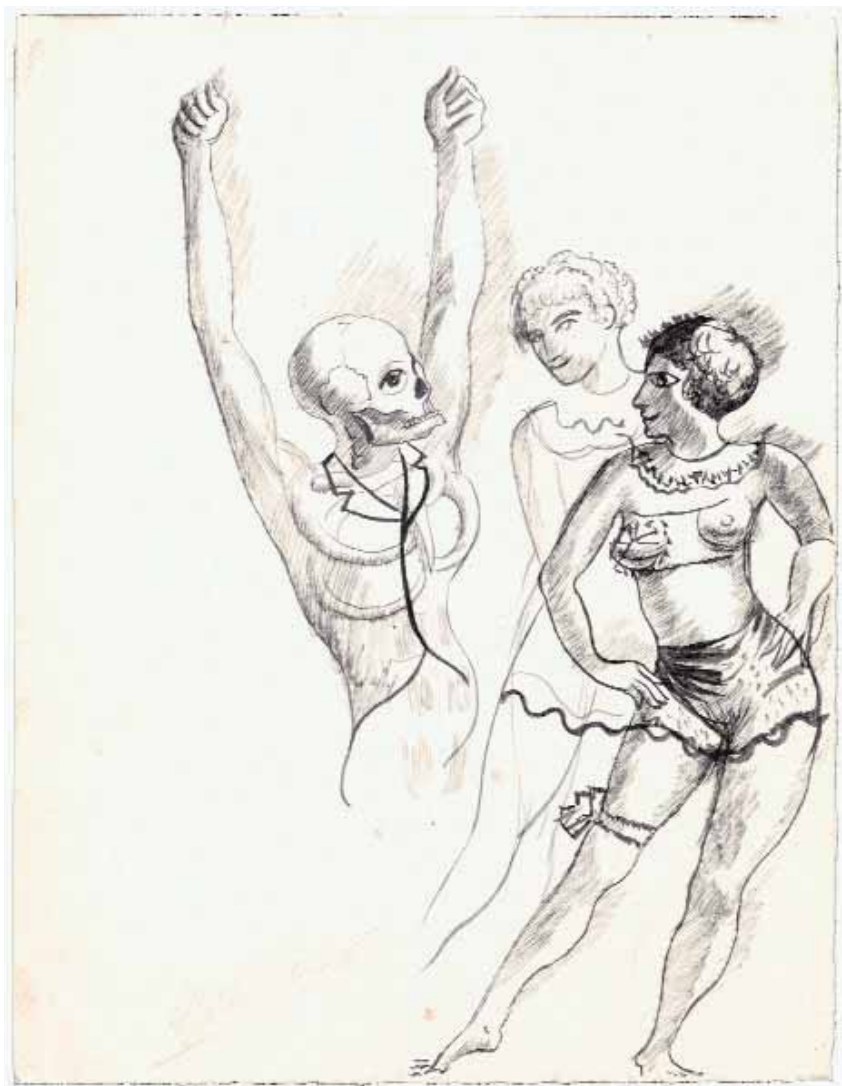
–tratadas tanto en pinturas como en la obra sobre papel– ocuparon su atención entre los años 1929 y 1931. Un conjunto de fuerte carácter experimental aparece en las obras sobre papel –dibujos en lápiz, tintas, monocopias y algunos grabados–. Allí, el tema del cuerpo y el paso del tiempo ocupa un lugar central, y con él los del orgullo, la vanidad, la fidelidad y la infidelidad.

El *compadrito*, la *cortesana*, la *esposa honesta*, la *infiel*, son algunos de los personajes a los que apela el artista en estos años ensayando series de dibujos, quizás versiones preliminares para grabados que no llegó a concretar. *Lo que vemos* es otro de los conjuntos que –realizados en estos primeros años treinta– actualizan la *vanitas* barroca. La belleza y su fugacidad se presentan como advertencias severas frente a la banalidad. Ideas que expone a través de representaciones bifrontes, en donde el desdoblamiento de los rostros crea imágenes complejas, mujeres-calavera, damas-muerte, pobladas por una ambigüedad inquietante que se trasladará, años más tarde, a otras obras. La erosión de los cuerpos, los rostros máscara, los perfiles calavera se integrarán como memoria formal disponible en el proyecto *Emma* primero y en el *Interlunio* luego.

Esta suma de imágenes se acrecienta con la sucesión de recortes de prensa –ilustraciones, fotos, artículos–, otras fuentes de documentación para una investigación que Spilimbergo va



Guiones para *Breve historia de Emma*.
Manuscritos de Spilimbergo. A.F.S.



a desplegar durante largo tiempo. Emma forma parte de muchas historias en las que se cruzan la desdicha, el dolor, la transgresión, la soledad, la injusticia social.

En este sentido, no es posible desconocer como marco de enunciación de este extenso trabajo de Spilimbergo el hecho de que, desde fines del siglo XIX y de manera creciente y sostenida a partir de la década del veinte, se asiste a un proceso de emergencia de la mujer como un sujeto social que empieza a disputar, frente al modelo instituido, un nuevo

Recorte de prensa y boceto para *Breve historia de Emma*. 29,2 x 25 cm. A.F.S.

espacio de inserción. Esto puede registrarse particularmente a través de la prensa. También en la literatura, las encuestas de las revistas, la publicidad, las propuestas de modificaciones en la legislación, la creciente presencia femenina en distintos ámbitos y la formación de agrupaciones de mujeres.³

El relato de Emma se alimenta además en el espacio creciente que la prostitución, como problema social, fue alcanzando en los primeros años treinta en Buenos Aires: la denuncia de redes como la Zwi Migdal en 1929 y su desarticulación en 1931, la publicación de libros como el de Albert Londres *El camino de Buenos Aires* (1927) y el de Julio Alsogaray *Trilogía de la trata de blancas* (1933), entre otros datos de relieve entonces.⁴ Si las noticias de policía que a diario reiteran los suicidios y las muertes por amor o por desolación están entre los recortes del taller de Spilimbergo, las notas de otras secciones también colaboran en la recuperación de un espacio posible desde el cual el artista estuvo por dos años pensando y desarrollando la serie de monocopias: desde *Madame Bovary* hasta los bovarismos leídos en *Orlando*, de Virginia Woolf.⁵

Boceto para la alegoría *Lo que vemos*,
26,6 x 11 cm



Ella no ha existido, ha dicho Flaubert de Bovary. Lo mismo podría haber dicho Spilimbergo de Emma. Una y otra encuentran varios referentes en la realidad pero no se corresponden idénticamente con ninguno, constituyen un tipo real, construido para transitar una historia verosímil. La literatura para el primero, la plástica para el segundo son lugares desde donde examinar e interpelar lo social.

Literatura, cine, prensa, fotografías, tango, folletín, ensayos y leyendas urbanas⁶ se encuentran productivamente en el taller de Spilimbergo para dar paso a esta serie que exhibe un único propósito: denunciar ante la sociedad burguesa a través de la zaga de Emma la sórdida exclusión a que se ven sometidas algunas mujeres de las clases bajas. Ellas, como imagina Spilimbergo en la carta que le hace escribir a su personaje, no son culpables, sino víctimas de la exclusión social.

Ésta es una serie de monocopias armada a partir de un guión, de un programa que organiza las imágenes en una secuencia narrativa. Si en la sucesión de escritos puede verse parte del proceso de elaboración de este proyecto, en el vasto conjunto de bocetos que alberga el archivo del artista aparece otro costado de este extenso trabajo.

Modificaciones, ajustes y reajustes se verán finalmente plasmados en las imágenes en que la historia alcanza su formato definitivo. En pequeñas

hojas dibujadas con rapidez y numeradas hace los primeros ensayos, en donde estudia la eficacia de la secuencia: desde la niñez hasta su final, presagiado en varias piezas por siniestros personajes calavera. Allí aparecen los hitos de la vida de una mujer de clase baja que, educada en la escuela pública y destinada a las labores de asistencia en el hogar cuando niña, se ve forzada tempranamente a trabajar. Las tareas que se le ofrecen son las que estaban disponibles para estos sectores: servir en otra casa, como mucama o cocinera, o bien trabajar como lavandera o planchadora. Trabajos que podían realizarse dentro del ámbito doméstico. La otra alternativa era la que suponía la sumisión del cuerpo: la prostitución.

Spilimbergo construye para Emma una zaga en la que ella recorre todos estos caminos cultivando las distintas dimensiones que describen lo femenino. En el comienzo de la serie, planteado dentro del hogar: sumisión, abnegación, laboriosidad, sencillez y ternura. Luego, en el tramo más extenso, aparece la contracara de estos valores a través de la representación de Emma como un cuerpo por someter primero y sometido más tarde, que se instruye para dar placer y se atormenta al negarse la libertad y con ella la posibilidad del propio goce.

En los bocetos, Emma pasa de la niña dócil que *cuida su jardín* a la señorita que a los 15 años sale a trabajar en el taller de planchado, a los 16 en una casa de modas y a los 17 *es invitada a subir a un auto*. Otra escena sitúa un conjunto abigarrado de personajes en la galería de un recinto prostibulario. Un breve texto recoloca la escena dentro de la voluntad de informar-denunciar una realidad: *San Fernando, \$1*. Recordemos que en este municipio del norte de Buenos Aires existió uno de los centros más importantes de prostitución de la época. Sólo dos años bastaron en esta historia para que Emma cayera presa de su condición social y de género.

Este recorrido pormenorizado que gobierna los bocetos desaparece en la versión impresa de la *Breve historia de Emma* de la que hoy disponemos. El salto de la niñez a la juventud es más rápido. El paso a la prostitución se da casi sin alternativas intermedias. La que asumimos como versión final –integrada por 34 monocopias– tiene un corte abrupto entre las primeras escenas y las que siguen, vinculadas a la vida en el burdel.

En las seis primeras piezas, Emma participa de espacios más o menos amplios, de fácil identificación: el interior de la casa, el barrio, el jardín. En ellos se describe la sencilla austeridad de un hogar de clase baja. Es en

este primer tramo donde el artista establece los rasgos que permitirán reconocer al personaje, a pesar de sus modificaciones, a lo largo de toda la serie: de ojos grandes y mirada lánguida, Emma luce una melena corta, con un moño de lado y un collar al cuello. Este tramo concluye con dos escenas: la imagen de la niña arreglando su jardín, regida por una composición de clara lectura centrada en ella, y aquella que la retrata a



Bocetos para *Breve historia de Emma*:

"En el taller de planchado...", 28,5 x 19,3 cm

"La invitan a subir a un coche...", 28,5 x 19,3 cm

"San Fernando, \$ 1,00...", 19,3 x 28,5 cm



Foto de prensa, escolares. A.F.S.

punto de salir disfrazada para el carnaval de 1919, dos momentos placenteros del final de la niñez.

Las dos obras que siguen adquieren una configuración diferente: desde un punto de vista alto, y una perspectiva que no favorece el ingreso en el espacio sino que reenvía la mirada hacia el primer plano, Spilimbergo rebate la cama en donde Emma está sentada, abatida, con los hombros caídos, los brazos vencidos, los cabellos despeinados y sin su moño, asistiendo a lo que se entrevé como uno de los momentos de su iniciación. Luego, la única monocopia color retoma el motivo anterior redefiniéndolo plásticamente al operar con contrastes fuertes de negros, blancos y rojos. La planimetría en el tratamiento de esta pieza logra una estetización que alivia en parte la tensión dramática alcanzada en la anterior.

La iniciación se completa en la escena siguiente con el acondicionamiento de la imagen personal para la nueva tarea. Cierta amabilidad se reencuentra en el clima de este cuadro. Emma y su compañera aparecen en una habitación descrita con detalle: la cómoda con la palangana y el espejo, la jarra en el piso, la ventana por donde entra la luz, la pared con un empapelado muy decorado, la puerta, los listones de la madera del piso. Emma, acodada en la cabecera de bronce de una cama que entra en el espacio, mira cómo su compañera se arregla el cabello ante el espejo. Pero esta presentación de una condición casi doméstica, que tiende a naturalizarse en el personaje, el cual parecería quizás resignado a esta nueva suerte a la que está sometido, no se mantendrá.

Emma espera a sus clientes. Una sucesión de personajes calavera encarna las imágenes de los *cafishos*, de los clientes; en suma, de la decadencia de una sociedad que necesita a los prostíbulos como las ciudades a las cloacas.⁷ Asimismo, estos seres inquietantes aluden a todo lo que este trabajo a destajo, realizado sobre el propio cuerpo, representa. También estas imágenes presagian el final.

Emma se muestra, se muestran sus compañeras. Lejos de coincidir con perspectivas como las del comisario Alsogaray, quien, en su libro de 1933, a la vez que denuncia la red de prostitución polaca instala en su análisis todos los prejuicios antisemitas, Spilimbergo provee una galería de diferentes tipos de mujer, señalando el vasto alcance que esta forma de explotación tenía.

Asimismo, los modos de figuración que va eligiendo contribuyen al crescendo dramático del relato. Si de lo que se trata es de representar el



Bocetos para *Breve historia de Emma*.

Emma niña:

Comiendo, 29 x 27,2 cm

Con sífon, 28,8 x 15,7 cm

En la escuela, 29 x 37 cm

A.F.S.

sometimiento y la esclavitud, los espacios se reducen hasta quedar remitidos a la mínima área de la cama. Los cuerpos pierden su estabilidad, se inclinan, tratan de mantener el equilibrio para no caer en el foso del que sale, triunfal, la muerte (monocopia XI). Se suceden las escenas donde los cuerpos se exhiben y muestran una y otra vez su condición. Unas presentan un abigarramiento de formas y contrastes en conjuntos



Boceto para *Breve historia de Emma*, 26 x 24,6 cm. A.F.S.

inestables (monocopias XIII y XVI, por ejemplo). Otras exponen cuerpos que se enlazan y son difíciles de separar, representados como formando uno parte del otro (XXIV y XXV, por ejemplo). La presencia de dos o tres mujeres va repitiéndose en distintas fórmulas: tocándose, solas o entre sí; contemplándose. Entre todas se distingue la obra XXI, la única escena amorosa entre un hombre y una mujer. Una mirada desde afuera –aunque no voyeurista–, de quien no está participando del acto sino asistiendo a una situación, se reconoce en todo el conjunto. Asimismo, la manera en que las mujeres están mostrándose registra un narrador omnisciente, alguien capaz de interpretar, presentar y representar los estados por los que pasan estos personajes.

Finalmente, la imagen XXIX implica un quiebre. Emma está sola en su cama, acurrucada, no se deja ver, sino que se envuelve tratando de ocultarse, de esconder su condición. A continuación, en las últimas piezas está en el suelo o en la cama, negándose y negándonos el rostro con un gesto espantado: con los brazos en alto, las manos le cubren la cara. El punto de vista cercano y la ausencia casi total de determinaciones de espacio son una constante. Emma, que aparece diferenciada con su melenita y su collar, se va disolviendo entre otras mujeres a lo largo de la serie. Sobre el final es muy difícil distinguirla: es quien se muestra con apatía impudorosa, es quien se cubre el rostro avergonzada.

En el cierre del ciclo, en vez de la *noticia de policía*, como Spilimbergo había previsto en el guión escrito, se repone nuevamente la imagen de Emma. Es el mismo tipo de retrato que coloca al comienzo: frontal, con el cabello corto, el moño de lado y el collar al cuello. *Tenía treinta años* marca el fin. Emma está demacrada. El paso del tiempo aparece en sus facciones, las marcas silenciosas del sometimiento y el abandono se dejan ver. Pero la clave está en la mirada. Pasó de una serena contemplación a la angustia melancólica.

Spilimbergo cuenta episodios de una vida a partir de una noticia en la que se ha constatado la muerte. Una muerte singular, del algún modo elegida, el suicidio. De todas las que rondan su escritorio –en novelas, artículos, notas de policía– tomó ésta como parte de la argumentación escrita, seguramente porque el suicidio se asocia con la desesperación, el escape, el sacrificio. En este caso, quizás todas estas ideas entran en juego. Sin embargo, recordemos, el suicidio no aparece en las imágenes, sí la desesperación y, con ella, el agobio, la vergüenza, la negación de la propia

imagen en ese proceso de disolución de la identidad que se da en Emma a medida que se avanza en la secuencia.

Dos años de investigación guiaron al artista en la realización de este extenso encadenamiento de piezas. Spilimbergo: un hombre que asume la denuncia de una de las formas de sometimiento destinada a las mujeres. No deja de ser una mirada masculina, tampoco se ocultan sus fuentes –documentales, iconográficas–; sin embargo, es una visión particular de la historia, una entre cientos. Un relato construido desde fuera, aunque con la capacidad de reconocer el sufrimiento de quienes lo viven. Es una narración que no presenta ningún tipo de reclamo o censura sobre Emma o el conjunto de mujeres que la acompañan. Por el contrario, está contada para interpelar a la sociedad burguesa, aquella que hizo oídos sordos a una realidad oscura y que con serena hipocresía avaló la redacción de leyes que regularon y naturalizaron este tipo actividades.

El proyecto *Emma* integra así dos aspectos de la figura militante de Spilimbergo: el estético y el político. Ambos son en este caso de difícil separación. La elección del tema, la investigación desplegada, la observación cuidadosa del punto de vista desde donde contar la historia y, con él, la toma de posición frente al debate contemporáneo lo muestran con una clara voluntad de diferenciarse de otras posturas. No condena a las prostitutas. Tampoco asume una actitud paternalista como la de



Boceto para *Breve historia de Emma*,
19,3 x 28,6 cm. A.F.S.

Lino Enea Spilimbergo

Figura

1933, 41,1 x 27,2 cm

La bailarina

ca. 1936, 32 x 21 cm



quienes, en la búsqueda por entender y denunciar estas situaciones, convierten a las mujeres en seres que inocentemente caen en la trampa.

En este sentido, la *Carpeta de Emma* guardada en el taller del artista aporta más elementos. Spilimbergo esboza una primera versión de la *noticia de policía* que enmarcaría esta historia. Allí le hace escribir a Emma una carta para sus padres que dice: *Siempre fui buena... no soy yo la culpable*. Entre la segunda y la tercera versión, en el texto de la nota agrega el dato de que Emma estaba *autorizada para ejercer la prostitución*, dando entrada con esto al Estado como responsable de una ley que avalaba estas prácticas. Además escribe nuevamente el texto de la carta y tacha luego la primera parte, dejando simplemente: *no soy yo la culpable*. Esta sentencia y el agregado del respaldo legal reenvían el problema a la sociedad.

Finalmente, Spilimbergo es un artista, y como tal hace selecciones vinculadas a su propia práctica que suman sentido al proyecto de mostración de una realidad que muchos se negaban a reconocer. Trabaja cada imagen con austeridad. Regula el uso de las líneas que trazan, secas y cortantes, los perfiles de los personajes representados, castrando su



Lino Enea Spilimbergo

Figura con libro

1933, 44 x 27,2 cm

Figura

1936, 31,9 x 20,9 cm

Figura

s/d, 44 x 27,2 cm

habitual ductilidad para modular las formas con ellas. Plantea netos contrastes de valores, evitando casi siempre las inflexiones que podrían conceder cierta blandura a las imágenes. Cada elemento está cuidadosamente observado, afirmando la presencia de los mínimos elementos indispensables para que la propuesta de cada cuadro resulte eficaz con el sentido que se desea dar a éste y al conjunto. Entre tanto, de las opciones disponibles, Spilimbergo se impuso la monocopia, una técnica de impresión que, en tanto estampación sobre papel de una imagen que se ha realizado previamente en otro soporte, comparte aspectos del grabado. Sin embargo, no permite la copia de más de un ejemplar por placa. ¿Por qué limitar la serie a la monocromía propia del grabado? ¿Por qué reducirla a la única alternativa de estampación que admite sólo una copia?

La monocromía refuerza la severidad con que cada imagen se afirma. Elegir el grabado como soporte para este trabajo está en consonancia con la historia del recurso: la facilidad de circulación social a partir de la reproducibilidad y el uso político que se ha hecho de él.⁸ Pero contradecir esto eligiendo la única alternativa que impide la multiplicación estaría



Boceto para *Breve historia de Emma*: "Emma cuando tenía 30 años...", 28,5 x 19,3 cm. A.F.S.

buscando plantear otra cosa. Es indiscutible que la unicidad de la serie da una condición *aurática* a estos papeles que otras técnicas de estampación no hubieran permitido, tal vez con la voluntad de reponer simbólicamente un aura a personajes a quienes la realidad de sus existencias les había negado todo respeto. Asimismo, la imposibilidad de replicar la serie encierra quizás una de las apuestas de este proyecto: terminar con este tipo de esclavitud moderna.

Investigación, técnica y modos de representación elegidos dan cuenta de las elecciones estético-políticas que el artista hizo para llevar a cabo su proyecto. Una apuesta realizada con el deseo de intervenir en la sociedad, que tendrá que esperar varios años para ser expuesta completa. Y cuando esto ocurre –en 1949 en Tucumán–, la muestra es censurada por la Iglesia, confirmándose con este gesto represor la intensidad de la denuncia de la que estas obras son portadoras.

- ¹ Esta parte del trabajo se enriqueció durante el proceso de elaboración y escritura con los comentarios de Mariel Hueros Wechsler y las charlas sostenidas con ella.
- ² Agradezco la colaboración de Nora Arrechea en la pesquisa hemerográfica, así como sus comentarios.
- ³ Cfr. Duby, G. y Perrot, M. (dirs.), *Historia de las mujeres*, Madrid, Taurus, 1993; Gil Lozano, Fernanda (comp.), *Historia de las mujeres en la Argentina. Siglo XX*, Buenos Aires, Taurus, 2002.
- ⁴ Recientemente se publicaron varios trabajos referidos al tema de la prostitución en la Argentina. Remito al lector al de Donna J. Guy *El sexo peligroso*, Buenos Aires, Sudamericana, 1991, como texto clave de referencia.
- ⁵ Entre los papeles de Spilimbergo se observan recortes de prensa que remiten a la lectura del drama psicológico *Napoleón*, de Maurice Reynal, en donde contó la historia del personaje entrando en aspectos relativos a su conflictiva vida amorosa. Aparece también entre sus papeles la crítica al libro *Orlando*, de Virginia Woolf, editado por Sur en 1937. El tema de la muerte pasional está en varios artículos de diferentes fechas reunidos en el archivo del artista. Dada la resonancia de la novela de Flaubert *Madame Bovary* en los textos mencionados y la elección del suicidio como forma de muerte para Emma, es posible imaginar el encuentro de Spilimbergo con esta obra.
- ⁶ Algunos de quienes trataron a Spilimbergo señalan que Emma era una mujer a quien él había conocido. Más allá de la posible existencia de Emma, no se ha podido encontrar en la prensa de la época la "noticia de policía" que Spilimbergo escribe como parte del proceso de armado del guión de la serie.
- ⁷ Parfraseando la idea de Santo Tomás de Aquino, quien afirmó: "Los prostíbulos son a la ciudad lo que la cloaca al palacio", respaldando con esta sentencia la *necesidad* de este tipo de instituciones para el funcionamiento social. Citado en una entrevista de *Página/12* por Elsa Drucaroff, autora de *El infierno prometido* (Buenos Aires, Sudamericana, 2006), Buenos Aires, 15 de febrero de 2006.
- ⁸ Sobre estos aspectos en relación con la producción de este y otros artistas argentinos del período, ver Gené, M., "Diálogos entre buriles y gubias", en *Territorios de diálogo. Entre los realismos y lo surreal*, México, Munal, 2006; Wechsler, D., "Imágenes en el campo de batalla", en *Fuegos cruzados*, Córdoba, España, Fundación Rafael Botí, 2005, y Dolinko, S., *Arte para todos. La difusión del grabado como estrategia de popularización del arte*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2003.

Breve historia de Emma





II



IV



V



III



VI



VII

VIII





IX



X



XI



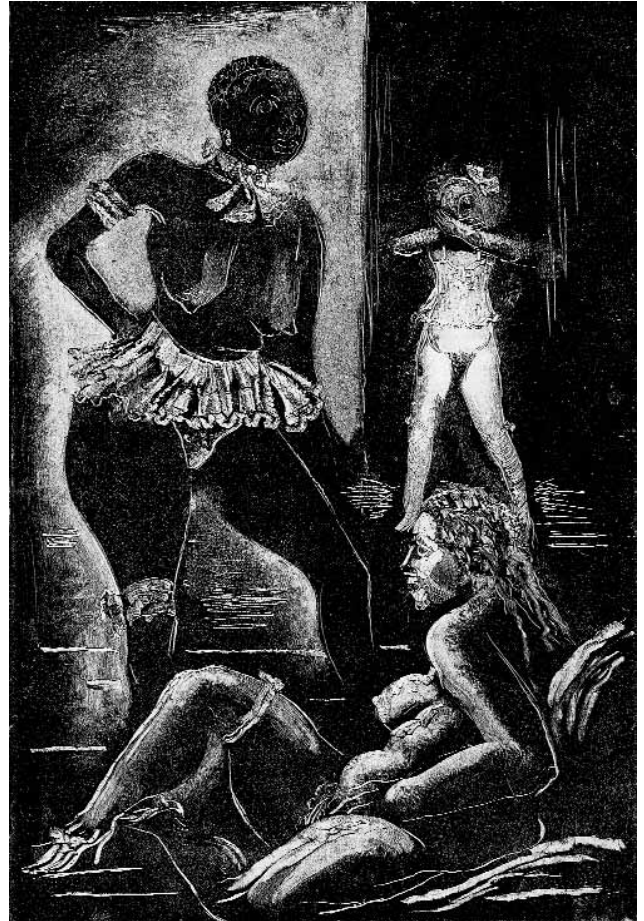
XII



XIII



XIV



XV



XVI

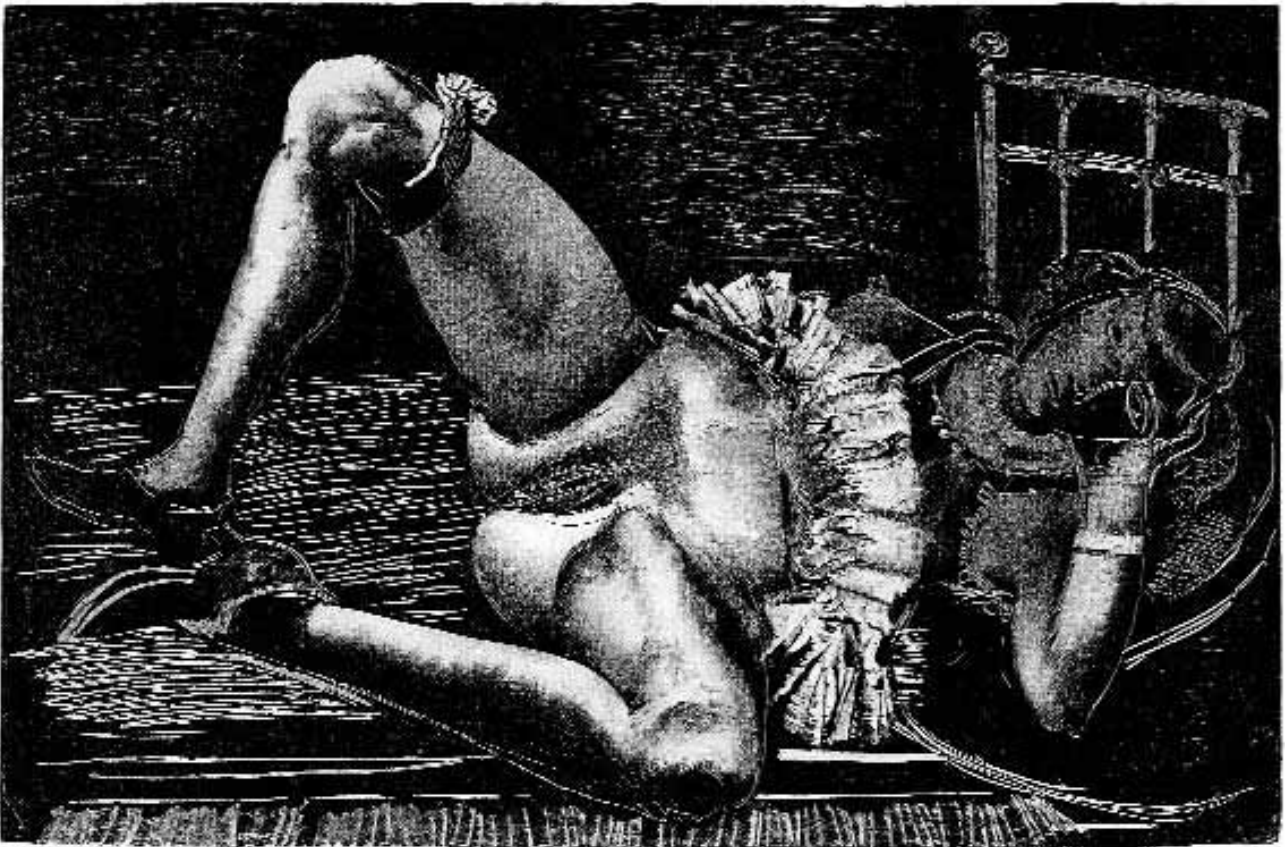


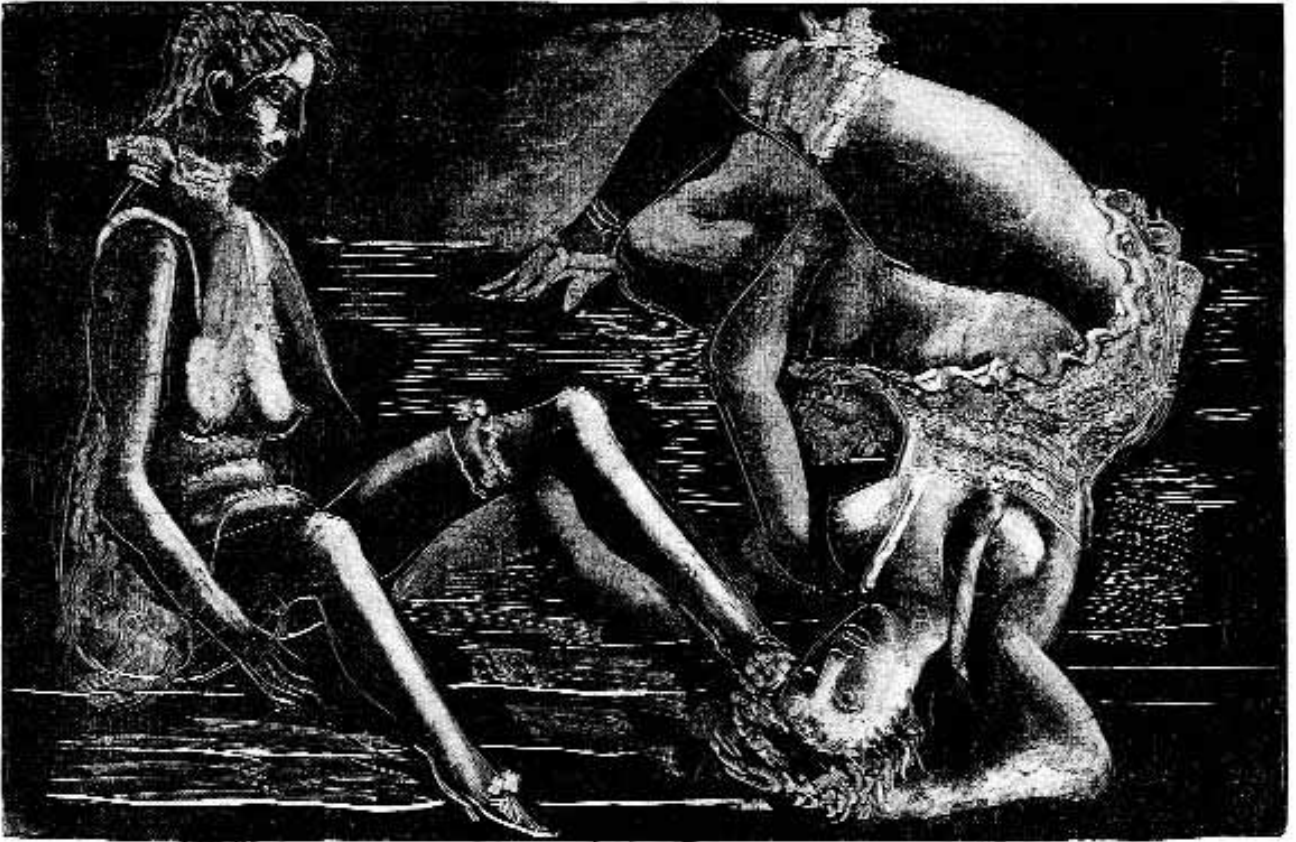
XVII



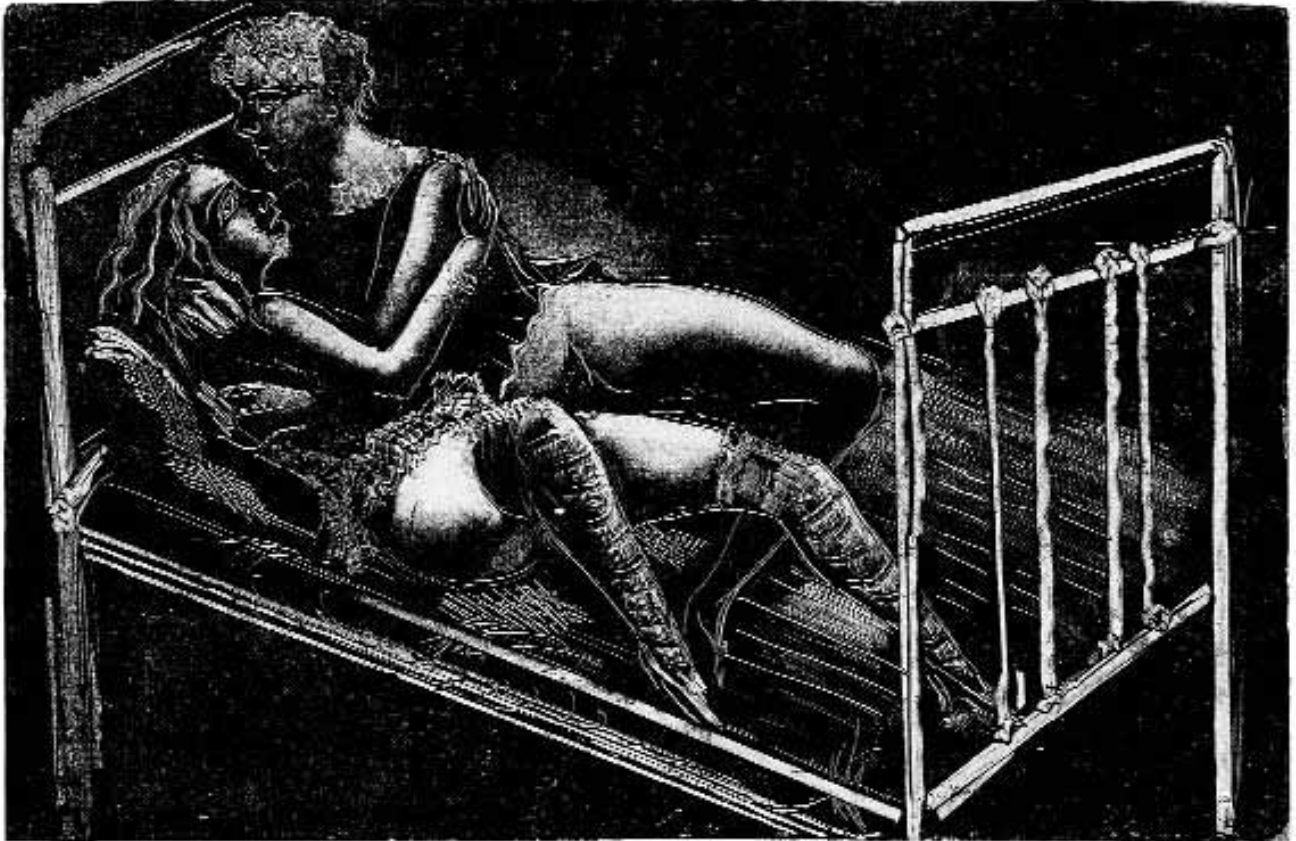
XVIII

XIX





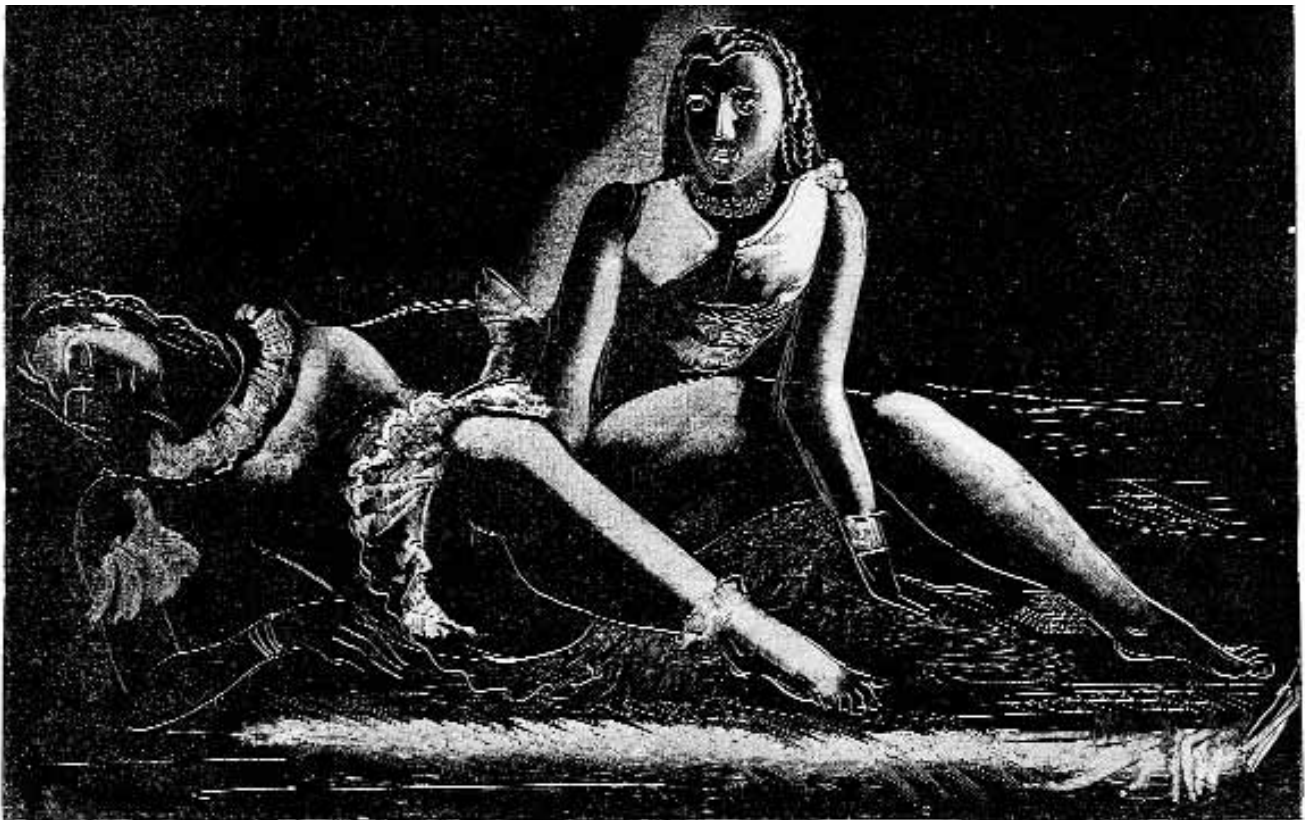
XX



XXI



XXII



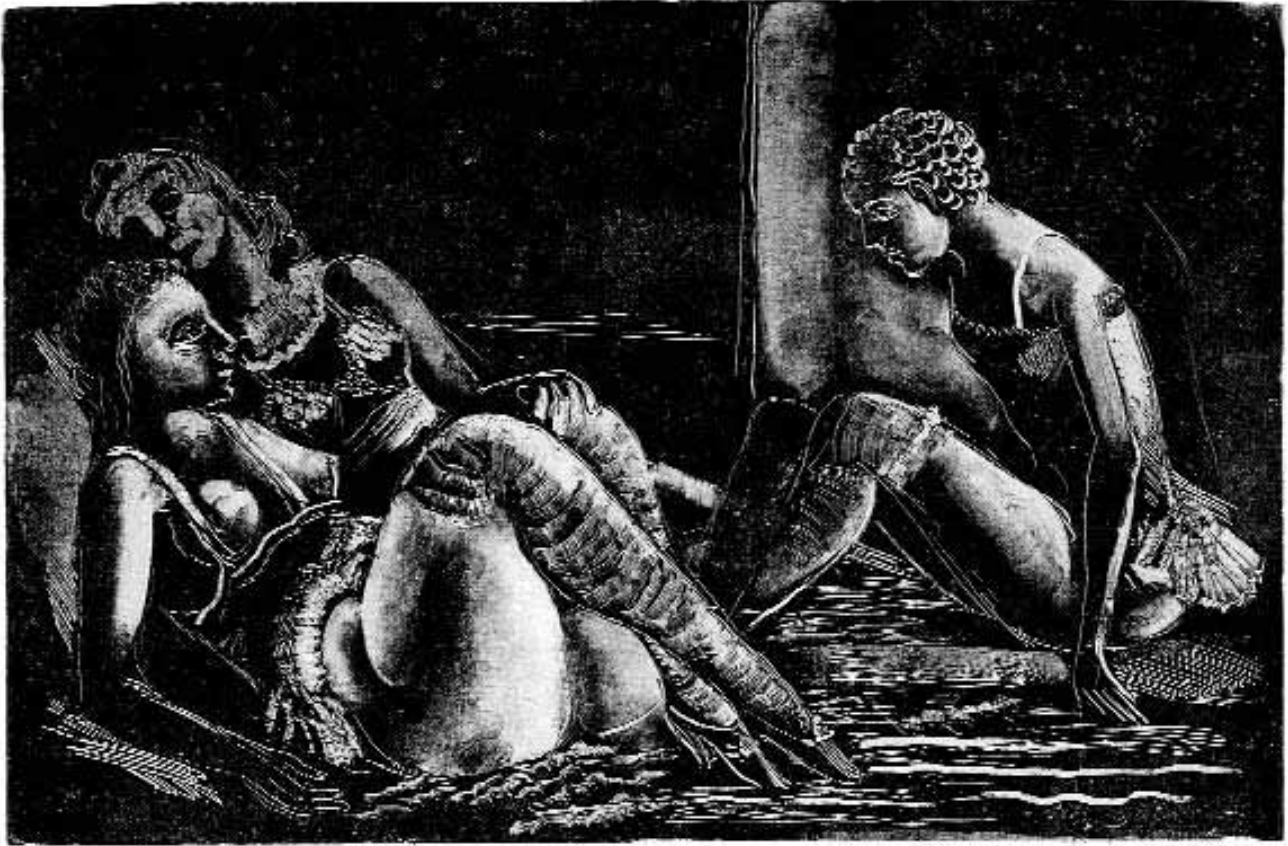
XXIII



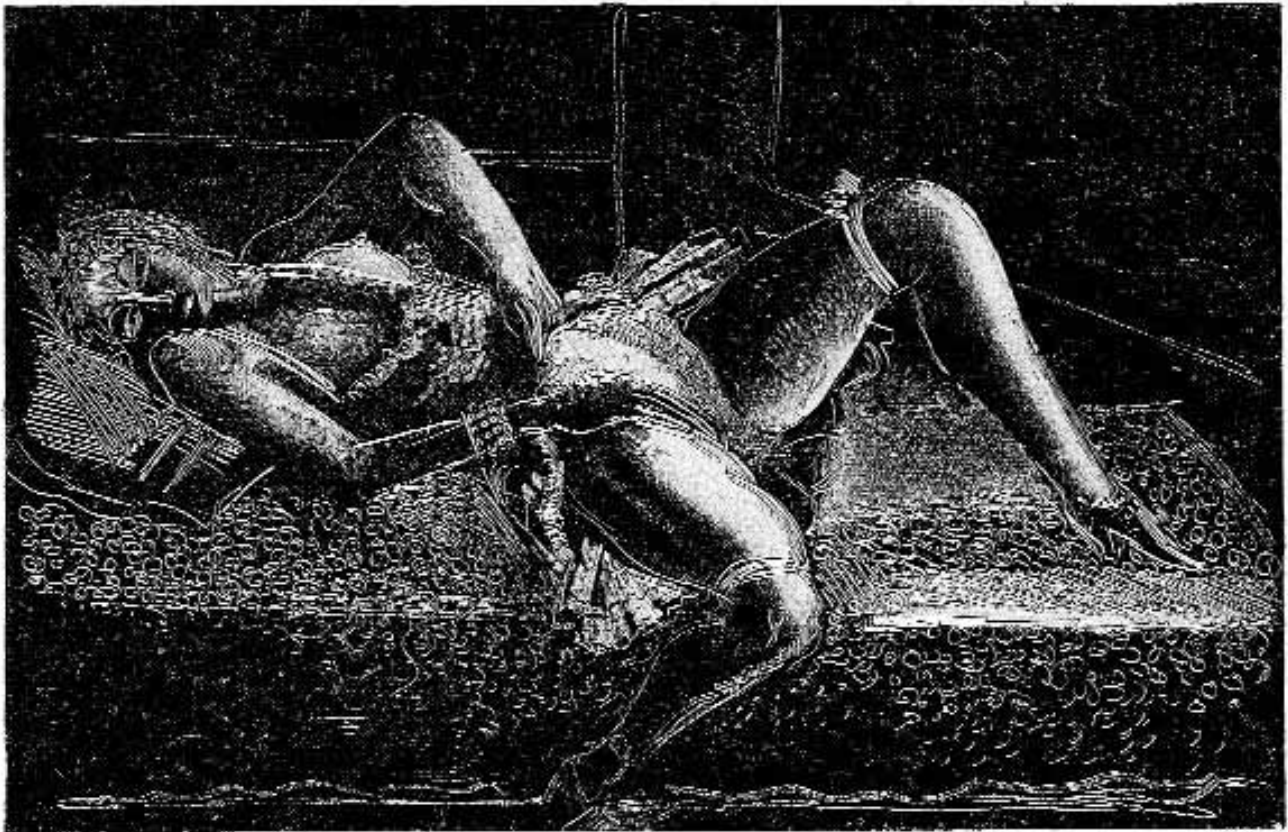
XXIV

XXV

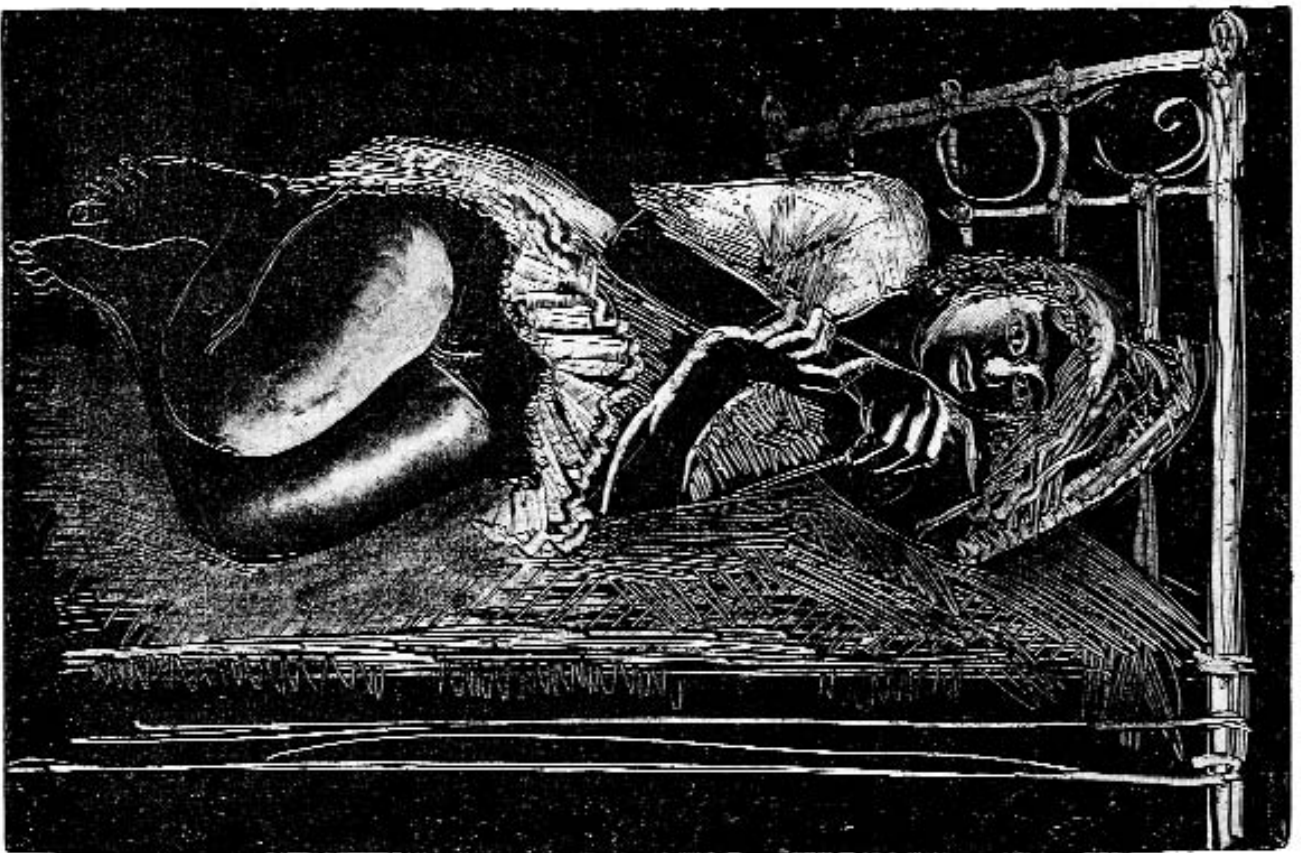




XXVI



XXVII



XXVIII



XXIX



XXX



XXXI



XXXII



XXXIII



XXXIV

Colombo 40/6686
OLIVERIO GIRONDO

Junio 2 1937

Amigo Spilimbergo:-
Le escribo estas líneas para rogarle que me hable por teléfono (41-0498) el viernes o el sábado, de 1-1/2 a 2-1/2, o de 9 a 10 de la noche, pues tengo un proyecto que, aunque vago, puede resultar interesante para los dos.-

Lo saluda con toda estimación y simpatía.-

Oliverio Gironde

Tarjeta de Oliverio Gironde a Spilimbergo en la que lo invita a desarrollar juntos un proyecto.
Junio de 1937. A.F.S.

II. *Interlunio*, un proyecto compartido

Junio 2 1937

Amigo Spilimbergo: -

Le escribo estas líneas para rogarle que me hable por teléfono (41-0498) el viernes o el sábado, de 1-1/2 a 2-1/2,

o de 9 a 10 de la noche, pues tengo un proyecto que, aunque vago, puede resultar interesante para los dos.-

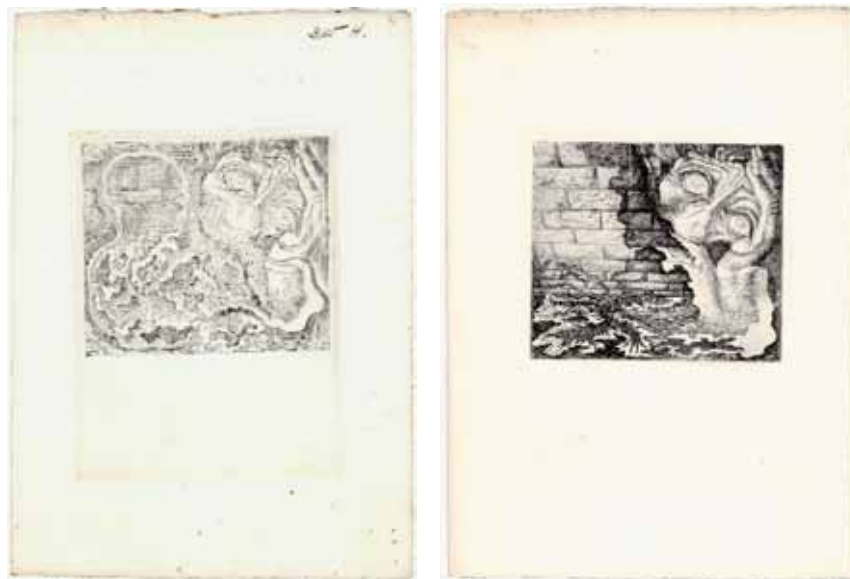
Lo saluda con toda estimación y simpatía.-

Oliverio Girondo

El poeta que en los años veinte pensaba en una modernidad que lo deslumbraba y abrumaba a la vez, tanto que al cruzar la calle se veía obligado a abandonar el lastre que su sombra representaba,¹ emprende en 1937 un proyecto que recupera esa dimensión agobiada de la experiencia urbana moderna. *Interlunio* es el título del texto que ese año Girondo publica por editorial Sur.²

Un texto plagado de imágenes complejas que remiten a realidades encontradas en el cruce más o menos arriesgado de elementos, dando paso a representaciones nuevas: una *voz llena de hollín*, el *aliento de cama deshecha*, el *susurro con el que crece la barba de los muertos*. Estas imágenes participan de la descripción del personaje sombrío que habita el relato de Girondo. Un texto escrito desde la más profunda interioridad del protagonista, un poeta europeo que llega a Buenos Aires en busca de nuevos horizontes y va narrando la manera en que el entorno es percibido por él. Los ruidos, las luces, la presencia de los otros afectan su subjetividad, lo van cercando, enloqueciendo poco a poco, obligándolo a huir hacia los bordes de la ciudad para reencontrarse allí, alucinando. Esta historia, a pesar de su deriva oscura y de un clima surreal, no pierde ocasión para anclar en aspectos muy caros a su autor, como su identificación con Buenos Aires. Resulta placentero encontrar los pasajes en los que señala a la ciudad y a la pampa como espacios en donde es

Tres pruebas de artista que analizan calidades de líneas, texturas, condiciones para el desarrollo plástico expresivo de la serie, y primera página de *Interlunio*, en donde se plantea la relación texto-imagen. A.F.S.



posible aún que la historia prosiga. *Es así como* (se refiere al poeta), *antes de embarcarse para la Argentina, ya se la representaba como una enorme vaca con un millón de ubres rebosantes de leche, y como, a los pocos días de ambular por Buenos Aires, había comprendido que, a pesar de su apariencia bombardeada, la pampa acababa de aproximarse al río para parirla.* Frente a ella, la vieja Europa *es algo podrido y exquisito. La tierra ya no da más. Es demasiado vieja. Está llena de muertos. Y lo que es peor aún, de muertos importantes. En vano se trata de eludirlos. Se tropieza con ellos en todas partes. No hay un umbral, un picaporte que no hayan desgastado.*³

Se escurre, dentro del texto de Girondo, un anhelo de refundación en estas y otras menciones a las diferencias entre Europa y América y particularmente a la Argentina. Este relato está invadido por el clima de desazón creciente que emerge de la amenazante situación internacional. También por la zozobra que, dentro del ámbito nacional, generaban la censura y la represión de los gobiernos que, a partir del golpe del 6 de septiembre de 1930, se sucedieron a lo largo de esa década. Sin embargo, admite ciertas filtraciones. Es quizás desde este espíritu utópico que el poeta decide ensayar un proyecto compartido e invita a Spilimbergo a participar de una idea que cree que puede ser interesante para ambos.

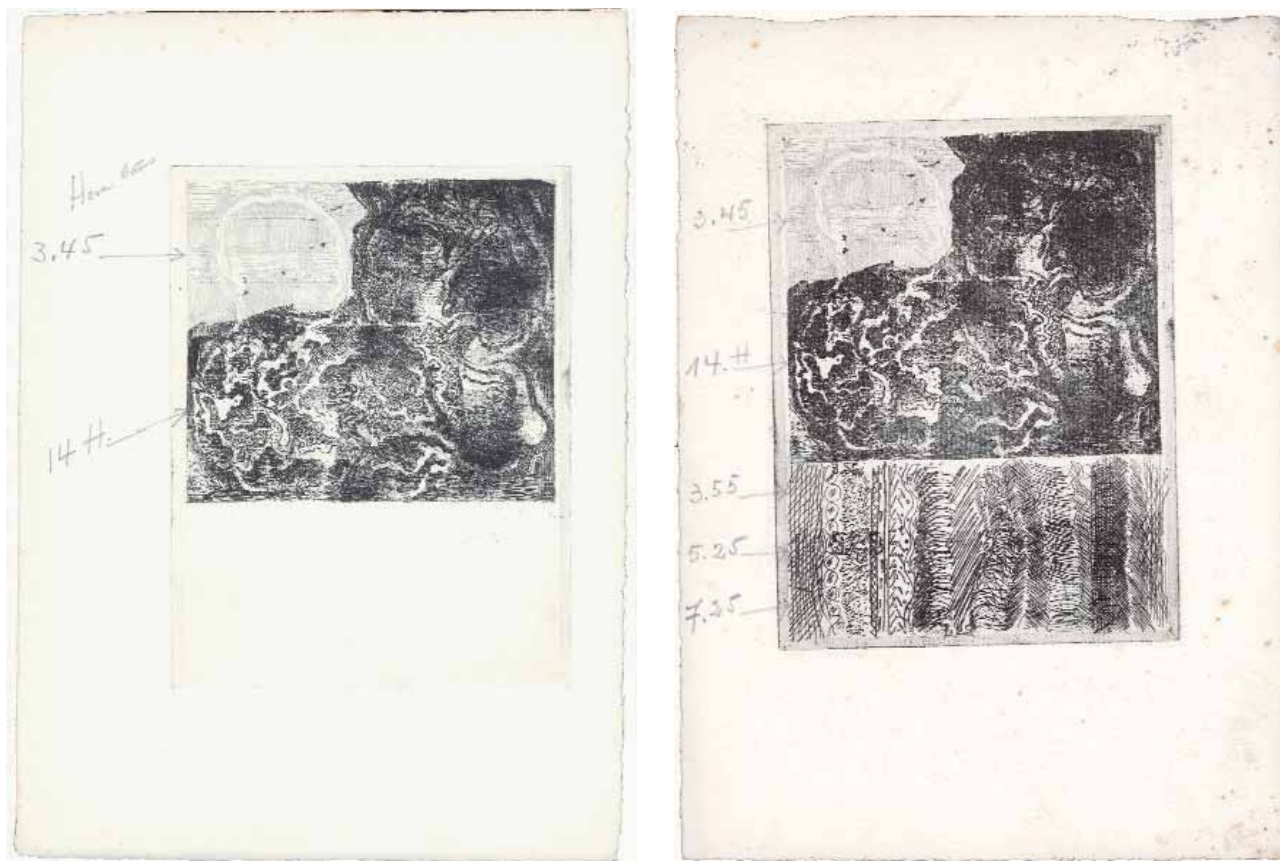
¿No te da vergüenza? ¿Cómo es posible? ¿Qué has hecho para llegar a ese estado? ¿Ya ni siquiera puedes vivir entre la gente?... Estas preguntas que la



madre vaca hace al protagonista de *Interlunio*, leídas por el Spilimbergo que estaba acabando el proyecto *Emma*, podían hacer que se reencontrara con algunos de los términos de aquel largo emprendimiento. La historia de Emma era compleja, sombría, torturada. La del protagonista del texto de Gironde también. Sin embargo, otro era el origen y otro el punto de partida de este trabajo. También fueron otros los tiempos en que se desarrolló.

El texto venía dado. Las imágenes, de algún modo sugeridas. Se presentaba un nuevo desafío. Para Gironde representaba renunciar a ilustrar él mismo, cosa que había ensayado en otras oportunidades, y tener un primer lector que analizaría su trabajo con el propósito central de “imaginarlo”, darle forma y construir las representaciones figurativas para este relato. Para Spilimbergo, significaba un ejercicio de imaginación disciplinada, ya que sus figuraciones tenían que adecuarse y poder estar en perfecta sintonía con el texto que las originaba.

¿Cómo van los dibujos?, preguntaba Gironde en una carta a Spilimbergo. *Aunque no quiero manifestar ninguna impaciencia, le agradecería que me hable cuando crea oportuno que yo los vea. La tipografía ya está decidida y cuando Ud. acepte el papel, quedaría establecido el formato.*⁴ No sólo tendrían que manejar la impaciencia sino que además sería necesario poder vibrar en la misma frecuencia para lograr imaginar de manera



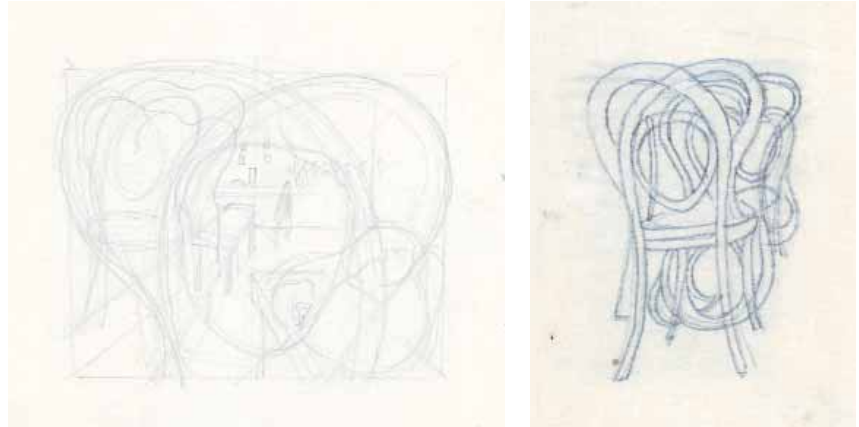
Interludio, pruebas de artista que analizan calidades de líneas, texturas, condiciones para el desarrollo plástico expresivo de la serie. A.F.S.

convergente cada figura. Gironde le sugiere en una carta que el protagonista tenga ojos claros, pues alcanzaría con ellos *la expresión alucinada del personaje*.⁵ Ya su texto arrancaba diciendo: *Lo veo, recostado contra la pared, los ojos casi fosforescentes, y a los pies, una sombra más titubeante, más andrajosa que la de un árbol*.⁶

Nuevamente, en el taller de Spilimbergo se dieron dos acciones simultáneas: componer las imágenes, en este caso de algún modo “de a dos”, y explorar las técnicas más apropiadas para lograr el máximo de posibilidades en cada pieza.

Se suceden en pocas semanas los bocetos. Los intercambios con Gironde. Los ajustes de las versiones. Las selecciones. Spilimbergo generó más imágenes de las que finalmente quedarían. Fue su responsabilidad final elegir las. Gironde expresaba en una carta que no estaba en él seleccionarlas, ya que *por diversos motivos me gustan todas*.⁷

Bocetos para *Interlunio*, 9 x 11 cm y 13,5 x 11,5 cm. A.F.S.



Simultáneamente se va probando el material. Numerosos recibos de compra de papeles, tintas, gubias, rodillos indican la experimentación con cada uno de ellos hasta encontrar el que resultara apropiado para este trabajo. Los ensayos conservados registran desde la prueba de resistencia del papel a la presión de la prensa con la placa de cobre hasta su capacidad de albergar todas las calidades de líneas y texturas aterciopeladas que con el aguafuerte es posible lograr. Se miden los tiempos de mordiente del ácido para lograr distintas texturas. Se ensayan diversos tipos de trazos con varias gubias diferentes hasta que finalmente se halla el repertorio ajustado para llevar al grabado las imágenes pensadas.

Boceto donde se encuentran virtualmente *Interlunio* y *Emma*, 15,7 x 12,8 cm. A.F.S.

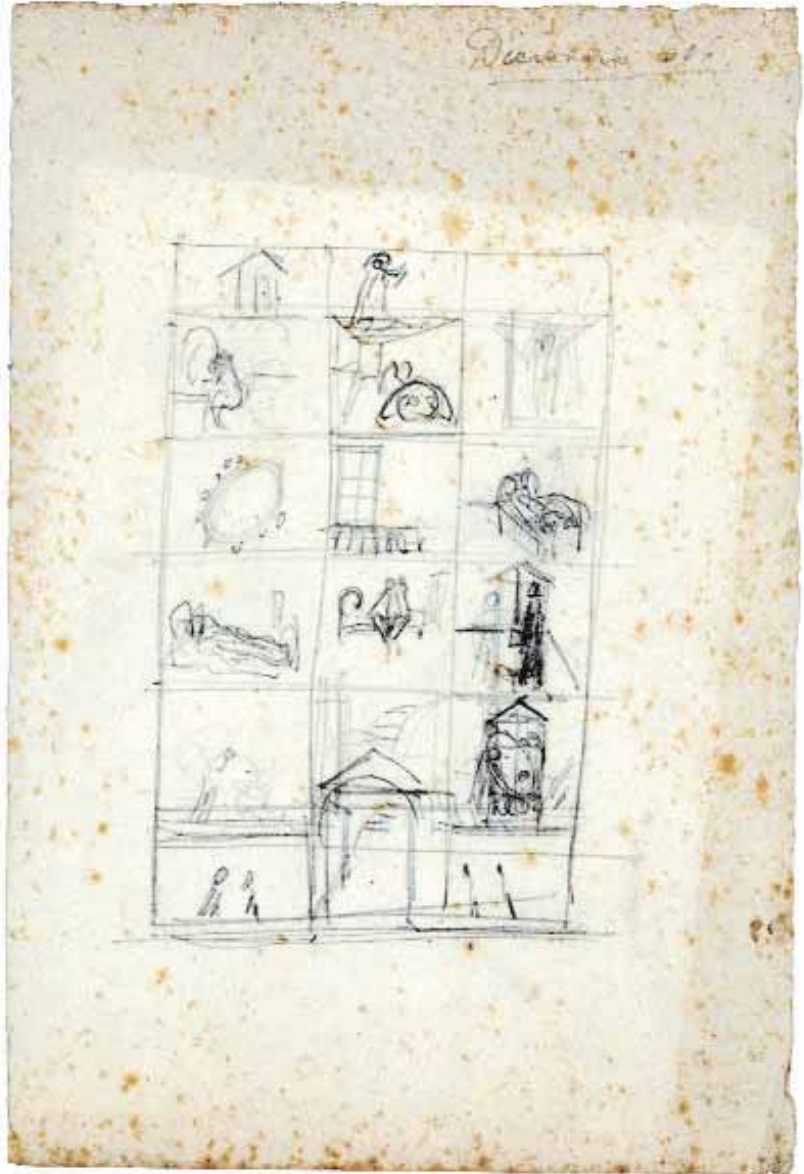


Los bocetos, en tanto, muestran la manera en que se dio el encuentro más o menos virtual de los mundos de *Emma* y de *Interlunio*. En un papelito pequeño, dividido en dos registros, se ve el croquis de un bar. En el primer plano, un rítmico juego lineal a partir de las formas de las sillas Thonet, que aparecerá luego en una de las planchas para la obra de Gironde; en el último, se dibuja una figura de mujer, desnuda, que recrea el ambiente del cabaret. Abajo Spilimbergo escribió *deseo*. Sentimiento que a uno y otro personaje le aparece de distintas formas negado.

Como los bocetos, algunos grabados de *Interlunio* albergan a *Emma* y recogen los ensayos figurativos de Spilimbergo de este período. A manera de *summa* iconográfica, la plancha VI está armada a partir de la idea de montaje. Sobre la fachada horadada de un edificio de varias plantas, se yuxtaponen algunas de las alegorías de finales de la década del veinte y comienzos de la del treinta. Cada una de las microescenas remite, a modo de cita, a alguna otra que está presente en la misma serie, o bien a otras



Interlunio VI, prueba de artista,
14,2 x 10,6 cm. A.F.S.



Esquema preliminar para *Interlunio VI*,
27,5 x 18,5 cm

realizadas con anterioridad, como *Toilette de la cortesana*, los esqueletos de *Idilio*, la alegoría de la *Fidelidad*. En esa misma composición, en el primer nivel, a la izquierda, Emma se convierte en un habitante más de aquella atormentada construcción.

Interlunio adquiere la doble condición de proyecto compartido y proyecto personal, ya que rápidamente pasa a integrarse dentro del

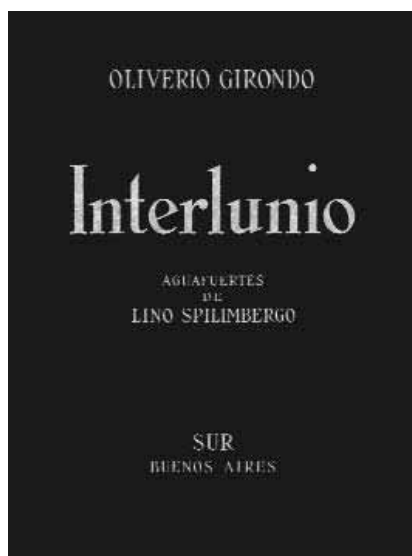
mundo mental y figurativo de Spilimbergo. En el desenlace, el personaje, a fin de cuentas un migrante moderno, habitante de ningún sitio, se extravía entre las distintas versiones sobre su destino. Quizás habría regresado a París, tal vez *el espionaje ruso lo hizo fusilar después de encomendarle una misión en China*, tal vez permanezca en el mismo sitio, en algún café, procurando resistir. Esta última imagen en donde el protagonista se desvanece adopta en la figuración de Spilimbergo un aspecto aterrador. Un perfil sorprendido se desdobra para ir mutando en rostro aterrado primero y calavera luego. La imagen espectral pone fin a esta extraña historia. El presagio de un tiempo gobernado por las pérdidas, el desmoronamiento y el caos queda planteado.

- ¹ *En la terraza de un café hay una familia gris [...] el ruido de los automóviles destiñe las hojas de los árboles. En un quinto piso, alguien se crucifica al abrir de par en par una ventana [...] Pienso en dónde guardaré los quioscos, los faroles, los transeúntes, que se me entran por las pupilas. Me siento tan lleno que tengo miedo de estallar... Necesitaría dejar algún lastre en la vereda. Al llegar a la esquina, mi sombra se separa de mí y de pronto se arroja entre las ruedas de un tranvía.* "Apunte callejero", de Oliverio Gironde, en *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, París, 1922.
- ² La edición original de *Interlunio* se publicó por editorial Sur. "Bajo la dirección artística y el cuidado inmediato del autor se han impreso de este libro doscientos veinte ejemplares cuyas características se especifican a continuación: se hicieron 14 ejemplares numerados de I a XIV, sobre papel 'Fabriano' con once aguafuertes, grabadas y tiradas por Lino Spilimbergo, y una serie de éstas firmadas por el artista, impresas con tinta color azul oscuro sobre papel especial para aguafuertes fabricado por Carl Schleicher y Schühl, Düren. Cuatro ejemplares idénticos a los anteriores, fuera de comercio; tres de los cuales llevan la firma del autor, y el otro, destinado a éste, una carpeta adjunta con los dibujos originales del artista y un estuche con las once planchas de cobre utilizadas en la tirada y que no volverán a emplearse en ninguna otra. Veintiún ejemplares numerados de XV a XXXV, sobre el mismo papel y con las mismas aguafuertes, pero sin la serie que acompaña a aquéllos. Seis ejemplares iguales a éstos, fuera de comercio, firmados por el autor; y ciento setenta y cinco ejemplares: sesenta y cinco numerados de 1 a 65 y ciento diez fuera de comercio, sobre papel 'Hammermill', con la reproducción de las aguafuertes originales, por Guillermo Ángel. Raúl E. Lagomarcino corrigió las pruebas. Juan R. Colombo tiró el texto y los grabados. Alejandro Zampieri ejecutó la composición." Dada la dificultad de encontrar esta edición, el texto de *Interlunio* y una introducción referida a la obra del autor pueden leerse en Oliverio Gironde, *Obra completa*, coordinador Raúl Antelo, París, UNESCO, 1999.
- ³ Ambas citas pertenecen a *Interlunio*; no se consignan números de página, ya que se ha trabajado con la edición original, que carece de ellos.
- ⁴ Oliverio Gironde a Spilimbergo, carta escrita a lápiz sin indicación de fecha ni lugar, sólo *Viernes*. En Archivo Spilimbergo, Buenos Aires, Argentina.
- ⁵ *Ibid.*
- ⁶ *Ibid.*, nota 12.
- ⁷ Oliverio Gironde a Spilimbergo, carta escrita a lápiz sin indicación de fecha ni lugar, sólo *Jueves (noche)*. En Archivo Spilimbergo, Buenos Aires, Argentina.

Interlunio

Para lino Spilimbergo
que supo interpretar, tan
penetrantemente, el espi-
ritu nocturno de este
relato, en once magní-
ficas acuafuertes - con la
misma viva estimación por
el artista y por el ami-
go.

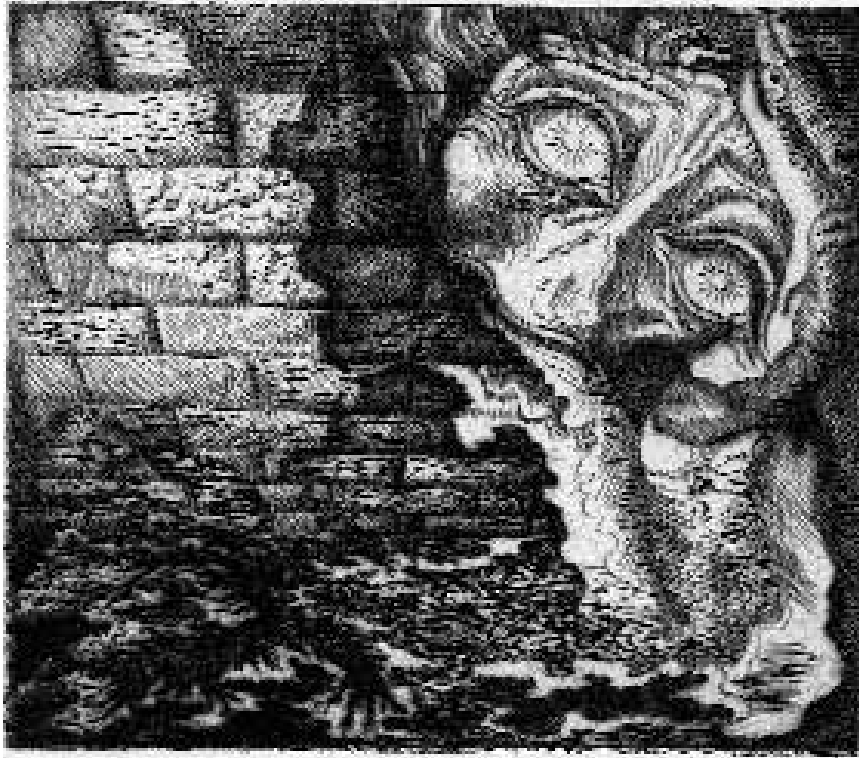
Oliverio Gironde
Bs. As. 31-12-1937.



Dedicatoria de Oliverio Gironde para Spilimbergo.

Tapa de la primera edición de *Interlunio*.
Editorial Sur, Buenos Aires, 1937.





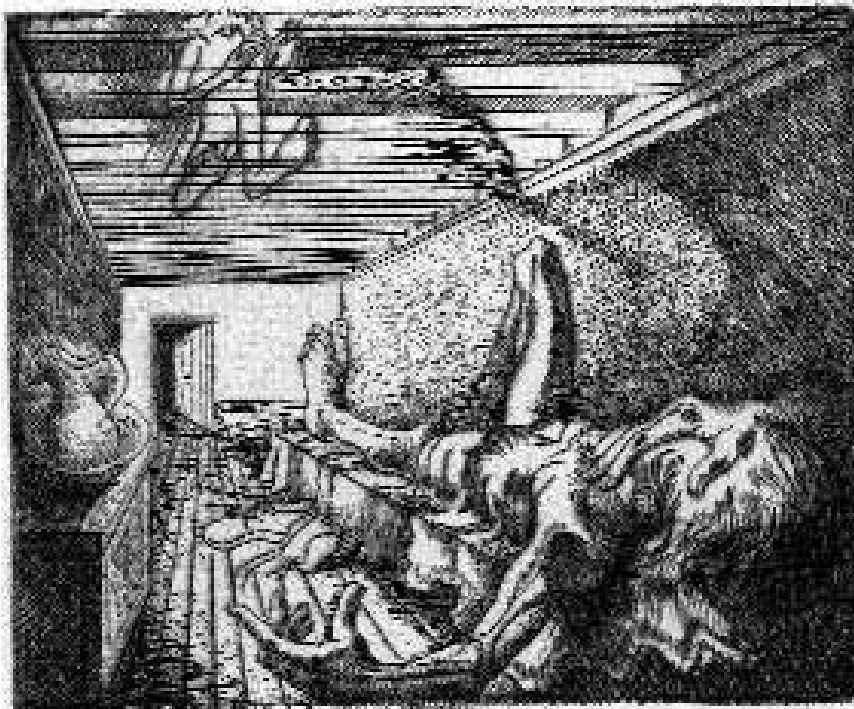
II



III



IV



V



VI



VII



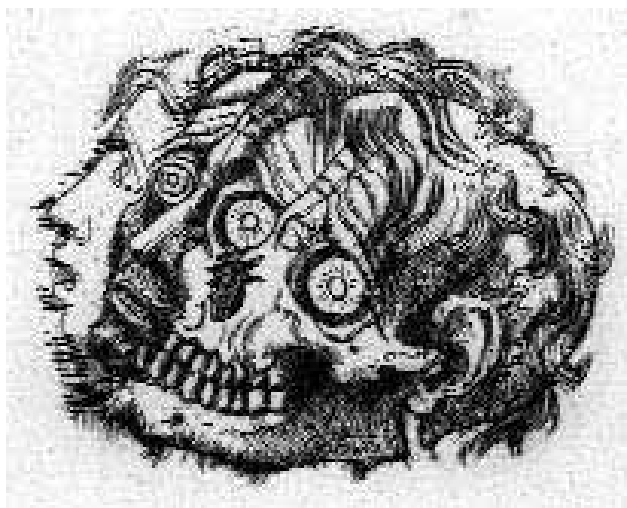
VIII



IX



X



XI

Serie *El compadrito*

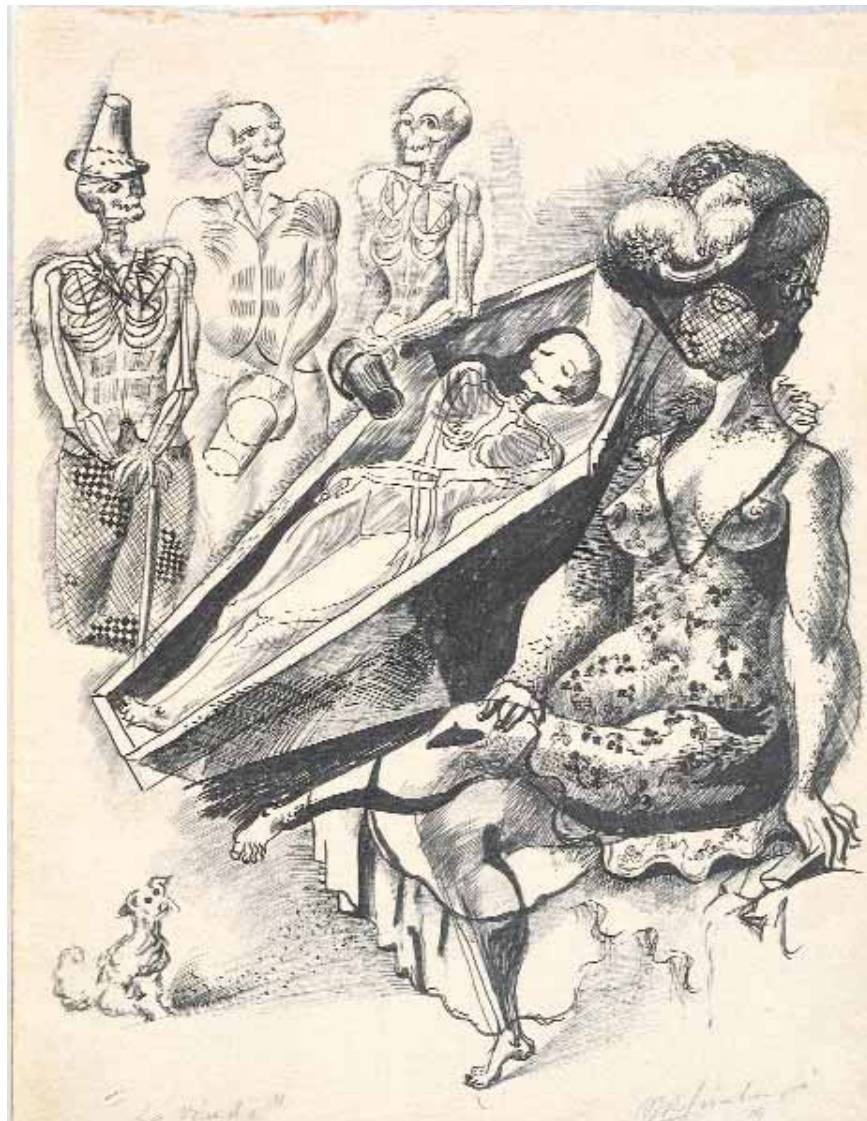
Los románticos
ca. 1930
36,8 x 27,5 cm



El compadrito
ca. 1930
33 x 25 cm



Serie *La cortesana*



La viuda
1930
32,5 x 25 cm



Toilette de la cortesana
1930
32,5 x 25,5 cm



Toilette de la cortesana
1930
32,5 x 24,7 cm

Serie *La virtud*



Concurso de
vanidades
1930
37 x 27 cm



Esposa honesta I
1930
32,2 x 25 cm



Esposa honesta II
1930
23 x 21 cm



La mujer doble faz (Fidelidad)
1930
32,8 x 25 cm

Serie *Lo que vemos*



Lo que vemos
1930
29,6 x 25,6 cm



Lo que vemos
1930
40,5 x 24,5 cm

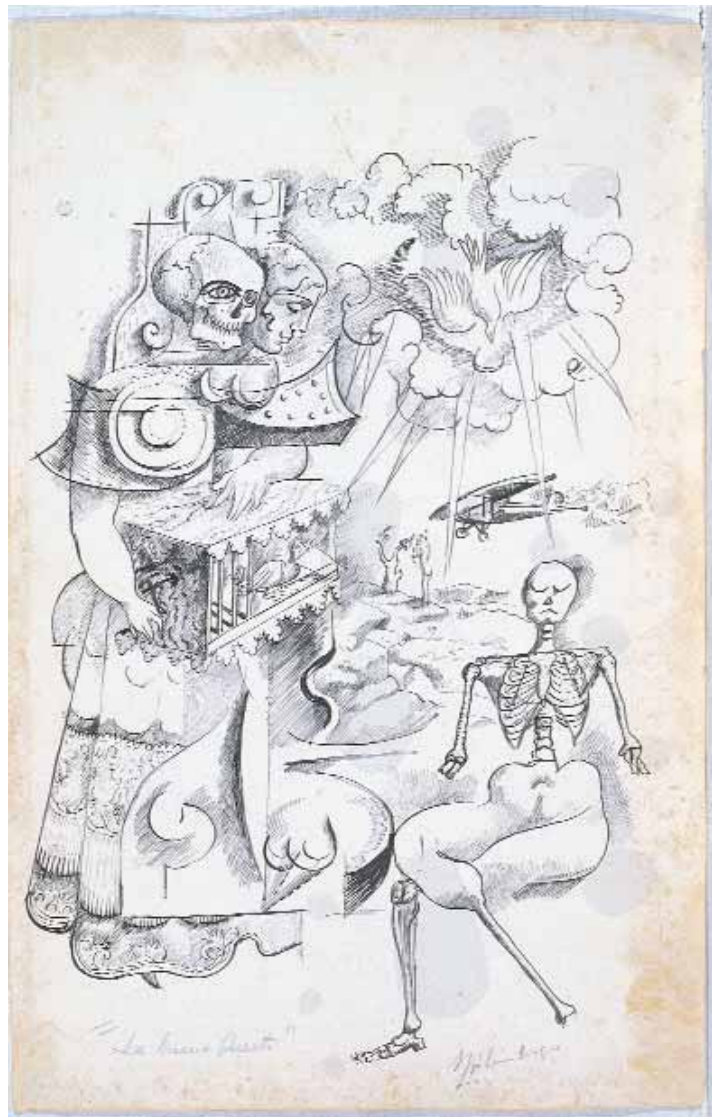


Lo que vemos
1930
32,5 x 22,5 cm



Lo que vemos
1930
32,5 x 22,5 cm

Serie *La buena suerte*



La buena suerte II
1930
46 x 28,5 cm

La buena suerte I
1930
29 x 22 cm



Serie *Idilio*

Idilio I
1929
42 x 26 cm



Idilio II
1929
42 x 26 cm



Día festivo I
1929
42 x 26 cm



Día festivo II
1929
42 x 26 cm



III. La enseñanza como proyecto

El taller, centro de producción e investigación para el artista, es también un espacio para la transferencia de experiencias y conocimientos. En plena etapa de desarrollo de su proyecto creador, en el curso de los años treinta, más precisamente a partir de 1934, Spilimbergo inicia su actividad como maestro de artistas. Una imagen ampliada del taller aparece en este momento. La reflexión autocrítica de qué y cómo trabajar se impone a la hora de tener que pensar la transferencia de conocimientos. Se suceden las preguntas. ¿Qué contenidos y cómo seleccionarlos? ¿Por qué, para qué y desde dónde enseñar arte en la Argentina de los años treinta? Preguntas que se reeditarán una y otra vez en distintos momentos de su trayectoria docente.

Sin dudas, para poder enseñar es necesario estar en posesión de cierta madurez en el desarrollo del propio trabajo. También la enseñanza puede presentarse como una alternativa económica posible para un artista que como Spilimbergo, al igual que sus contemporáneos, actuaba en un medio en donde el mercado del arte estaba todavía orientado centralmente al de origen europeo. Pero esta actividad, que comienza en el Instituto Argentino de Artes Gráficas en 1934, lo acompañará toda la vida, lo que permite imaginar un especial interés por dedicarse a la formación de nuevas generaciones.

Él se había formado en la Academia de Bellas Artes en tiempos de Pío Collivadino, Carlos Pablo Ripamonte y otros maestros que habían sido los responsables de transmitir el canon, los recursos de la tradición plástica, la norma. Con esa caja de herramientas Spilimbergo trabajó hasta alcanzar el premio del Salón, que le permitió desarrollar su experiencia europea. Allí el encuentro con la tradición y con el arte moderno fue el responsable de ajustes en el modo de pensar las imágenes y de la incorporación de nuevas piezas para aquella caja de herramientas forjada en Buenos Aires.

Lino Enea Spilimbergo.
Mar del Plata, 1916. A.F.S.





Anales Gráficos, publicación del Instituto Argentino de Artes Gráficas. Enero de 1937. Archivo Eolo Pons.

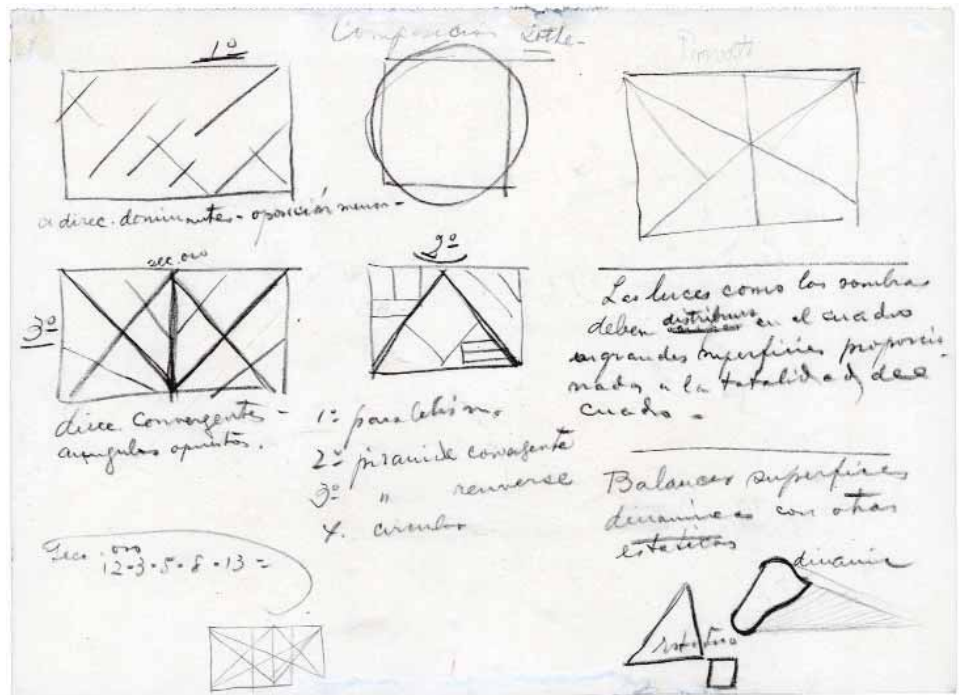
La exploración de los recursos del arte moderno, la recuperación del respeto por el oficio desde una nueva perspectiva, la asunción de un partido figurativo contemporáneo ligado a las figuraciones de nuevo cuño, la pintura metafísica y las interferencias surrealistas aparecen a su regreso de Europa como los nuevos instrumentos de su accionar. Con ellos, desplegó las diferentes líneas de trabajo de los años que siguieron: los óleos y templeos planteados entre los realismos y la metafísica; las tintas y grabados en tensión entre un realismo expresionista y lo surreal.

Pero no será exactamente este patrimonio estético el que Spilimbergo elija para transmitir a sus discípulos. No se trata de transferir una “manera” sino de poder ofrecer las herramientas para la elaboración de un pensamiento visual propio. En este sentido, otra vez los cajones del taller de Spilimbergo ofrecen materiales que permiten reconstruir su selección de contenidos para la formación de otras generaciones.

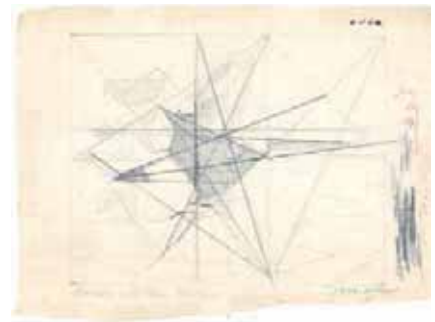
Un papel que parece ser un apunte de clase hace pensar en un artista que retoma sus experiencias de formación, las revalúa y selecciona de ellas los contenidos a transmitir. Al dorso de esta hoja en donde está analizada la estructura compositiva de una obra, se encuentran los pasos para poder realizar esta tarea. En un borde se inscribe el nombre de André Lothe.¹ La secuencia de esquemas compositivos señala varios momentos. En el primero se indica la necesidad de identificar las direcciones dominantes siguiendo el criterio de paralelismo. El segundo busca la pirámide convergente. El tercero suma las direcciones y pirámides convergentes y los ángulos opuestos, describiendo un esquema formado por dos triángulos equiláteros superpuestos e invertidos. Otra opción para el análisis es el círculo que se inscribe dentro de un cuadrado. Además, se han de observar el balance entre superficies dinámicas y estáticas y la manera en que se distribuyen luces y sombras. Un elemento gobierna la lectura: el número de oro, la sección áurea leída en el libro de Matyla Ghyka, *Esthétique des proportions*, publicado en 1927. También circulaban entonces los textos de Ozennfant y Jeanneret, que postulaban un nuevo orden cuya fuente estaría en la arquitectura clásica, y los de Carrà y de Chirico, que proponían la recuperación del oficio. La serie de *terrazas* de Spilimbergo realizadas entre 1929 y 1931 podría leerse en sintonía con ambas direcciones: por un lado, como exploración de las proporciones y observaciones compositivas señaladas por los franceses y, por otro, como ensayo técnico con materiales preparados artesanalmente, como el temple.

Spilimbergo, estudio de composición, 22,5 x 30,5 cm. A.F.S.

Abajo, esquemas para el análisis compositivo, 22,5 x 30,5 cm. A.F.S.



Reproducción de *Mujeres corriendo en la playa*, de Pablo Picasso (obra que integró la muestra del artista en Buenos Aires en 1934), sobre la cual Eolo Pons ensayó el análisis compositivo (arriba a la derecha, 13 x 15 cm; abajo, 17 x 25,5 cm) según los esquemas aprendidos en las clases de Spilimbergo. Archivo Eolo Pons.



Estudiar el número de oro, analizar conceptualmente el plano sobre el que se va a trabajar, examinar descarnadamente los modelos hasta alcanzar una lectura de sus estructuras elementales son los principios con los que Spilimbergo encara sus primeras clases en el Instituto de Artes Gráficas, principios que lo acompañarán en su extensa carrera docente.

Eolo Pons, uno de los primeros alumnos de Spilimbergo, guarda en su taller estos primeros ensayos. En 1934 había tenido lugar en Buenos Aires, en la galería Müller, la primera gran muestra de Pablo Picasso. Habían estado disponibles 72 obras para que los artistas, estudiantes y el público las contemplaran. El recorte de una reproducción de *Mujeres corriendo en la playa*, una de las obras que había sido exhibida, sirvió a Pons como motivo para ensayar el análisis compositivo propuesto por su maestro. Los resultados favorecían el cotejo de la tradición artística con el arte moderno. La obra podía ser reducida, en términos abstractos, a la forma de una estrella.

Junto a estos estudios, los de composición libre abren un panorama de trabajo creativo en donde la disciplina que se está aprendiendo se convierte

rápidamente en instrumento para dar vía a la subjetividad. Con Pons asistieron a estas primeras experiencias de formación Leopoldo Presas, Luis Lusnich, Mario Loza y varios más . La traducción del libro de Ghyka, la edición de una revista del Instituto que incluyera obra de los alumnos seleccionada con el aliento del maestro, instalaban una nueva forma de entender la enseñanza artística en nuestro medio.

La fama de Spilimbergo como maestro fue creciendo. Especialmente interesaba el rigor con el que transmitía las que ya se reconocían como herramientas del arte moderno. Muchos participaron de sus clases; otros, como Luis Barragán, se acercaron al Instituto para compartir las enseñanzas desde afuera. El trabajo comenzó a alcanzar una expansión que superó rápidamente el marco estrecho de las aulas taller de aquella institución. Ingresó luego a la Academia de Bellas Artes como profesor de dibujo. Son numerosos los artistas que hoy tienen, aproximadamente, entre setenta y ochenta años que consignan en sus biografías haber asistido a sus clases: Albino Fernández, Alfredo de Vincenzo, Juan Melé, entre tantos. Otros, como Carlos Gorriarena, vieron frustrada su expectativa de tener a Spilimbergo como docente al llegar a 4º año, ya que éste renunció en 1948. Ello los condujo a abandonar la formación sistemática para continuarla en alguno de los talleres libres de la época: el de Emilio Pettoruti, el de Horacio Butler, el de Demetrio Urruchúa. Entre tanto, otros prefirieron viajar a Tucumán, en donde se gestaba un nuevo proyecto: la formación del Instituto Superior de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán. Participaron en diferentes secciones de este emprendimiento Víctor Rebuffo, Lajos Szalay, Lorenzo Domínguez y Ramón Gómez Cornet.

Por invitación de Guido Parpagnoli, director de ese Instituto, Spilimbergo se hizo cargo de la sección de pintura. Se presentaba aquí una nueva ocasión para repensar la práctica artística desde la perspectiva de la transmisión de contenidos a nuevos estudiantes.

Se suma ahora a los materiales ya instalados entre sus alumnos –los temas derivados de la composición a partir de la sección áurea, el análisis profundo de las formas, etc.– la posibilidad de desarrollar artistas capaces de trabajar en equipos. En un intento por recuperar el ensayo de trabajo grupal, efectuado años antes con Siqueiros, cuando juntos realizaron el *Ejercicio plástico* (1933), con la participación además de Antonio Berni y Juan Carlos Castagnino, Spilimbergo diseñó un programa para la sección

Albino Fernández,
**Homenaje a Lino
Spilimbergo V**
1964
79 x 53 cm





Carlos Alonso, **Retrato de Spilimbergo**, 1959
65 x 46 cm.

que tuvo como finalidad *lograr la perfección estética, teórica y práctica, valiéndose para ello de todos los recursos de la investigación, desde estudiar los secretos de las leyes de la pintura y la práctica de la composición mural, con experimentación de todos los materiales nuevos, modernos utilizables para los estudiantes*. Este objetivo marco estaba acompañado por la voluntad de constituir *equipos capaces de realizar pinturas murales a fin de establecer el contacto con el pueblo por medio de obras de calidad artística. Se decorarán por ejemplo, los muros de hospitales, los de salas de conferencias, bibliotecas populares, escuelas, campos de deportes, etc. Todo edificio que el pueblo frecuente*. Con respecto a los programas iconográficos indicaba: *los temas serán tomados de nuestro pasado histórico, de noble contenido y de acontecimientos más representativos del momento actual*, y remata diciendo: *ponerse en contacto con la vida*.²

El Instituto Superior, por su posición geográfica, nucleó no sólo a aquellos que como Albino Fernández, Alfredo de Vincenzo, Susana Soros, Leonor Vasena y Eduardo Audivert, entre otros, lo siguieron desde Buenos Aires, sino que sumó además a numerosos estudiantes de la región, entre quienes estuvieron Carlos Alonso, Miguel Dávila, Carlos Torrallardona, Juan Carlos de la Mota, Alfredo Portillos, Eugenio Hirsch.

Como se advierte en la selección de pequeñas series de trabajos –signadas por la fuerte marca de un proyecto de identidad personal– de varios de los que fueron sus discípulos,³ y como lo revelaron las entrevistas sostenidas con cada uno de ellos, ser alumno de Spilimbergo implicaba comprender, desde la severidad del maestro, la necesidad de aprehender la *ley*, esa gran ley del artista que señala disciplina en la tarea diaria, investigación en las posibilidades de las formas, las técnicas y los temas.

¹ Recordemos que Lothe era *el* maestro del arte moderno, que funcionaba como referente para los artistas latinoamericanos que hacían su migración moderna a París.

² Lino Enea Spilimbergo, párrafos del proyecto para la sección pintura del Instituto Superior de Arte de la Universidad de Tucumán, 1949, en Archivo Spilimbergo, Buenos Aires.

³ Agradezco a Micaela Bianco su colaboración en la catalogación de la obra de estos artistas.

Carlos Alonso,
Retrato de
Spilimbergo, 1999
30 x 22 cm





Taller de Alfredo de Vincenzo. Buenos Aires, 2006.

El taller como espacio de formación¹

Lograr la perfección estética, teórica y práctica, valiéndose para ello de todos los recursos de la investigación, de estudiar los secretos de las leyes de la pintura y la práctica de la composición mural, con experimentación de todos los materiales nuevos, modernos, utilizables para los estudiantes.

Spilimbergo, 1948

Se reúne aquí una breve selección de artistas que fueron discípulos de Lino Enea Spilimbergo o que se reconocen como tales. Las obras elegidas –dibujos, tintas, grabados– exhiben un recorte acotado pero significativo del trabajo de cada uno de ellos. Partiendo de la idea de que el dibujo es algo más que un simple “primer paso” y ha llegado a adquirir dentro del arte moderno una autonomía antes desconocida, para convertirse en una propuesta plástica acabada, esta selección ofrece otras miradas, despojadas y potentes, sencillas y profundas a la vez, que registran aspectos y percepciones de lo contemporáneo.

Líneas sutiles y moduladas unas veces, secas y austeras otras, atraviesan el plano, se encuentran y describen formas sensibles que configuran trabajos en los que estos artistas aparecen a través de sus gestos, la pureza de los trazos y la síntesis con que resuelven el problema estético al que se enfrentan en cada obra.

¹ Las biografías de los artistas seleccionados no pretenden dar cuenta de sus extensas trayectorias, sino que funcionan como marcos de referencia para ubicarlos “en el taller de Spilimbergo”.

Eolo Pons

(Buenos Aires, 1914)

La Academia Nacional de Bellas Artes fue su primer espacio de formación, abandonado después de haber militado en la huelga de estudiantes de 1934, en la que se promovía la modificación de los planes de estudio. En 1935 pasó a los talleres del Instituto Argentino de Artes Gráficas, donde conoció a Lino Enea Spilimbergo, quien aparecía ya como uno de los maestros deseados por los estudiantes, que comenzaban a identificarlo como un referente del arte moderno y del artista comprometido con su práctica y con la sociedad.

Con él se formó en la disciplina del trabajo en el taller, fundada en la labor cotidiana, la observación rigurosa y el análisis compositivo.

En suma, señala Eolo Pons, *fue con Spilimbergo con quien aprendí la ley, con él estudié el número de oro, la proporción áurea, nos introdujo a la lectura de varios tratados, como los de André Lothe y Matyla Ghyka.*

La normativa del maestro, sin embargo, no se reflejó, en su caso (como en el de los demás discípulos), en la construcción de un tipo de figuración a imagen de la de aquél. Por el contrario, el rigor de la propuesta analítica de las formas transmitido por Spilimbergo, así como la invitación permanente a que sus alumnos ensayaran “composiciones libres”, promovieron en

cada uno de ellos el desarrollo de una propuesta plástica con identidad propia. En este sentido pueden ser vistos los trabajos de la serie de fuerte impronta surreal que Pons realizó entre 1935 y 1939. Años más tarde, Spilimbergo convocó a Pons –que regresaba de una intensa experiencia en Bolivia– como uno de sus colaboradores para el proyecto que desarrolló en el marco de la Universidad Nacional de Tucumán. Por razones familiares, Pons no pudo incorporarse; sin embargo, su breve paso por Tucumán señaló otra de las líneas de su extensa labor: la propuesta muralista. Se presentan aquí algunos estudios que realizó en el curso de los años cincuenta. En ellos es posible registrar tanto el rigor del dibujo y la construcción compositiva como algunas de las etapas de este tipo de trabajos: desde el análisis pormenorizado de las figuras individualmente consideradas hasta el estudio general de direcciones, tensiones y estructura del conjunto iconográfico diseñado.

Escaleras
1938
30 x 22 cm





La mujer del collar
1938
26,5 x 20 cm

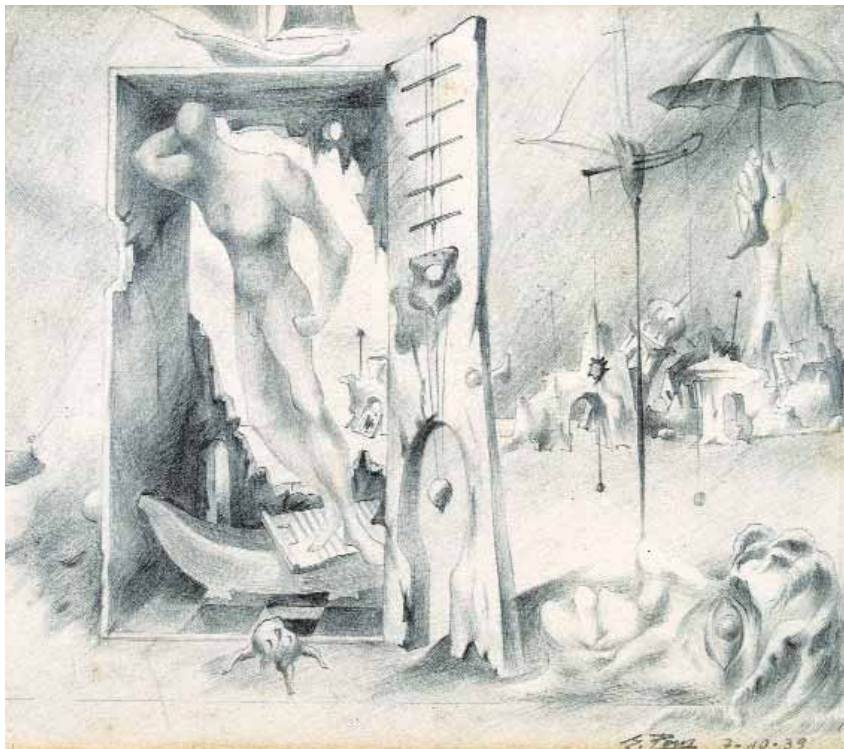


El terrorista
1938
18 x 15 cm

España Tell
1939
21,5 x 32 cm



Destrucción
1939
15,5 x 18 cm

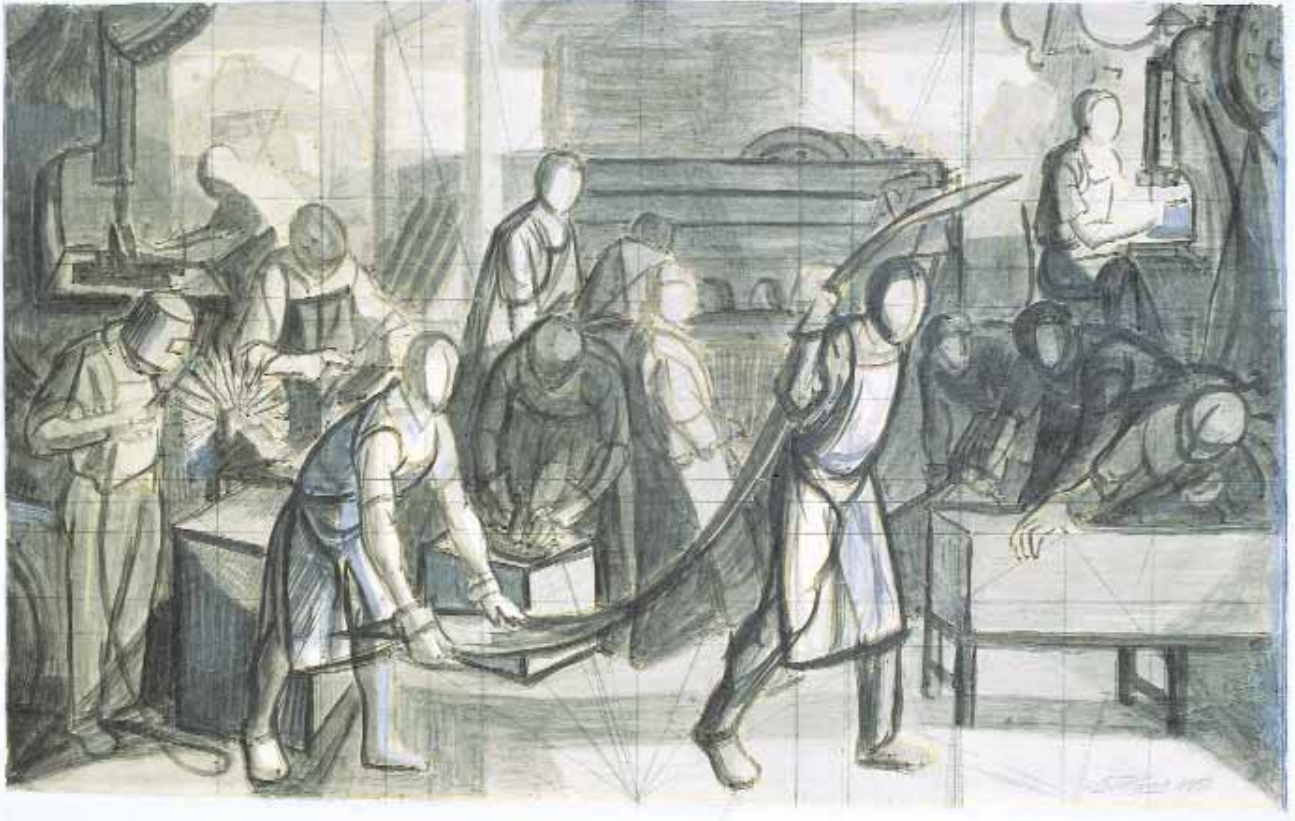




El pintor José Gesualdi
Boceto para mural Primera
Caja Mercantil, 1956
82 x 57 cm



La costurera
Boceto para mural Teatro IFT
1952
81 x 58 cm



Metalúrgica
Boceto para mural
1956
52,5 x 81 cm

Leopoldo Presas

(Buenos Aires, 1915)

Tempranamente comenzó su formación en el taller del dibujante y grabador Adolfo Sorzio, quien preparaba alumnos para ingresar a la Academia Nacional de Bellas Artes. En 1934 se inscribió en el tercer año de dicha escuela pero, debido a la huelga de estudiantes que proponía una modificación de los tradicionales métodos de enseñanza, terminó abandonando este espacio para migrar al Instituto Argentino de Artes Gráficas. Allí trabajó con Spilimbergo. Hacia 1939 se integró, junto con Luis Barragán, Ideal Sánchez, Vicente Forte, Bruno Venier, Alberto Altalef y Juan Fuentes, en el *Grupo Orión*. Amparados por el soporte teórico-crítico del escritor Ernesto B. Rodríguez, avanzaron sobre la exploración de las propuestas plásticas surrealistas. Como grupo realizaron sólo dos exposiciones, la primera en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos y la segunda en la Galería Müller.

Quizás a partir de su opción surrealista, quizás por la impronta de su maestro, la obra de Presas está signada por una fuerte filiación figurativa, cuyo rasgo de identidad es la dinámica de las formas, aspecto que se observa particularmente en la serie de retratos-figuras aquí reunidos, en los cuales la línea recorre una y otra vez cada una de las formas, otorgándoles una sutil vibración.



Retrato de Garabito

s/d

60 x 45 cm

Mujer

1973

65 x 45 cm

La modelo
s/d
67 x 51 cm



Albino Fernández

(La Habana, 1921)

La crisis de 1929 llevó a la familia Fernández fuera de Cuba. Emigró a España primero, para llegar en 1932 a Buenos Aires. Ya instalado, entró en la Academia de Bellas Artes, pasando a integrar las filas de alumnos que esperaban llegar a 4º año para asistir a las clases de dibujo de Spilimbergo. Fernández estableció una estrecha relación profesional con su maestro, la cual lo llevó a convertirse en su ayudante durante buena parte de la gestión que éste realizó en Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán, a partir de fines de los años cuarenta.

Fernández es un animador cultural que logró contribuir con eficacia en la organización del taller de Spilimbergo en Tucumán y promovió exposiciones de los que entonces eran sus alumnos, así como la antológica muestra de Spilimbergo de 1949, en donde, entre otras piezas, se exhibió por primera vez completa la serie *Breve historia de Emma*.

Desarrolló además una extensa e intensa labor gráfico-editorial, impulsando, entre otras iniciativas –y junto con varios colegas–, la organización del *Club de la Estampa*. Su dedicación al grabado, en sus diferentes técnicas, puede verse en esta pequeña pero representativa muestra de algunas de sus series. Se exhiben aquí piezas que integran la frondosa serie *América*, la

serie *Canto a la libertad* y un conjunto de grandes monocopias que despliegan algunas de sus exploraciones abstractas y, con ellas, una de las dimensiones fuertes de su obra. Finalmente, de la serie de *Homenajes* se seleccionó el potente *Homenaje a Lino Spilimbergo*, en el que da un registro de su admiración hacia él, así como de la independencia en la que se formó.

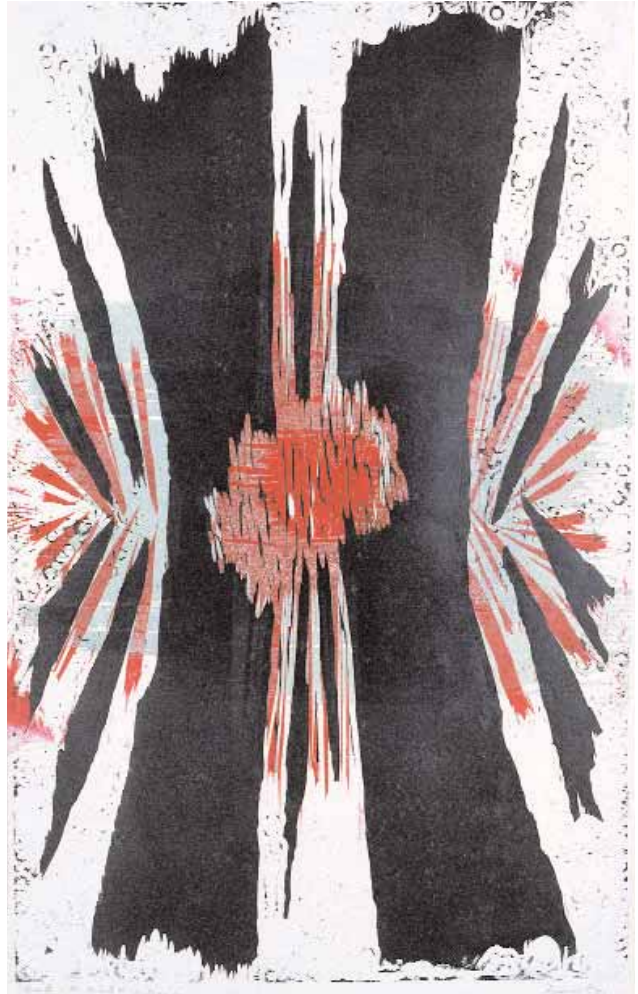


Sin título
1962
83 x 50 cm

Sin título
1962
79 x 49 cm



Canto a la libertad
1961
81 x 50 cm

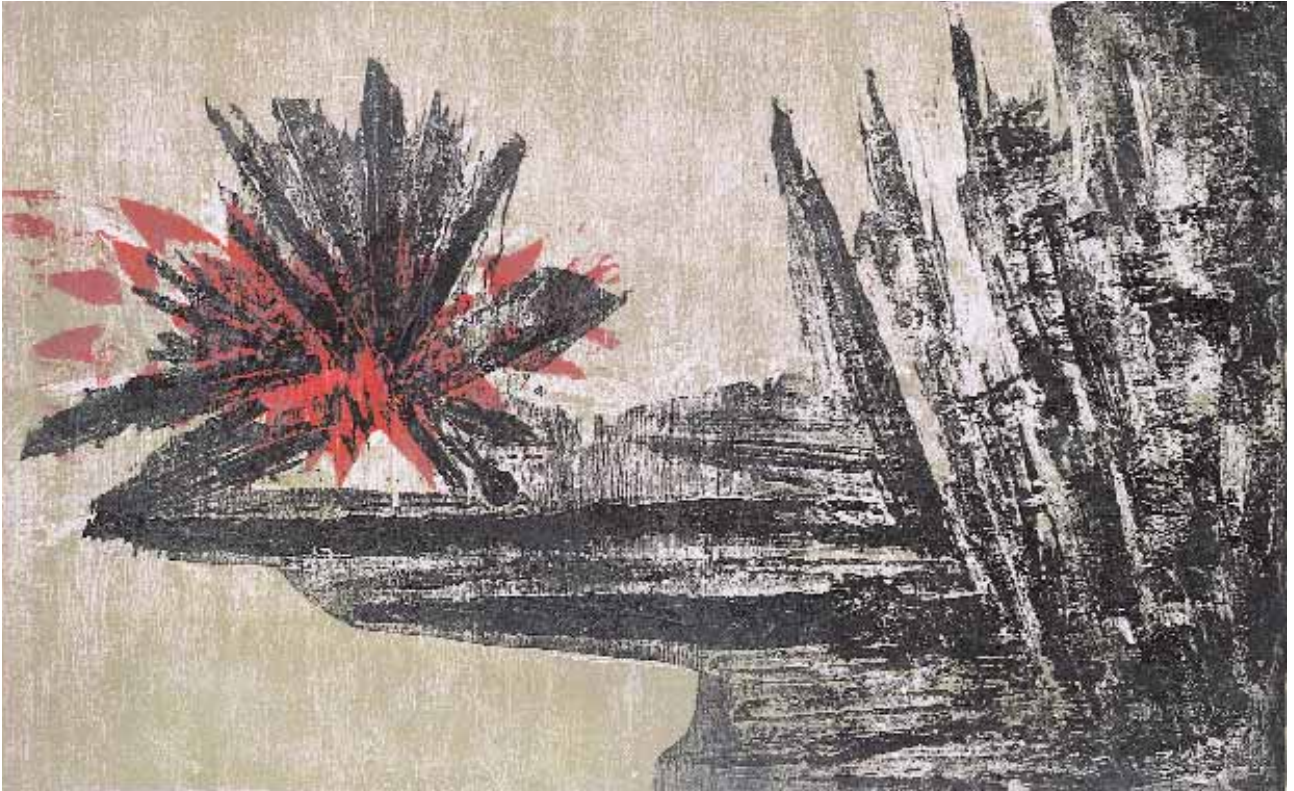




Méjico, de la serie **América**
1973
80 x 50 cm



Perú, de la serie **América**
1973
80 x 50 cm



Cuba, de la serie América
1973
49 x 81 cm

Alfredo de Vincenzo

(Buenos Aires, 1921)

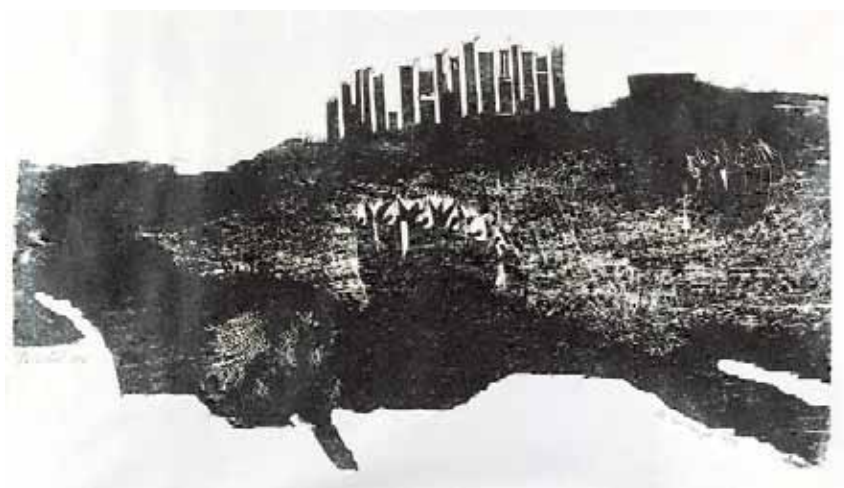
En 1946 egresó como profesor de grabado de la Escuela Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón” y hacia 1948 se integró en el proyecto de la Universidad de Tucumán, donde vivió hasta 1955. Centró su búsqueda en el grabado y la exploración de sus posibilidades técnicas. Asimismo, desde 1969 desplegó una extensa labor docente, constituyendo un taller de grabado modelo tanto para la formación como para la investigación de estas técnicas.

Una formación que, en palabras de De Vincenzo, supone que *las mismas reglas*

de la vida rigen para el grabado. Luchar, luchar siempre, con fuerza y sin renuncios.

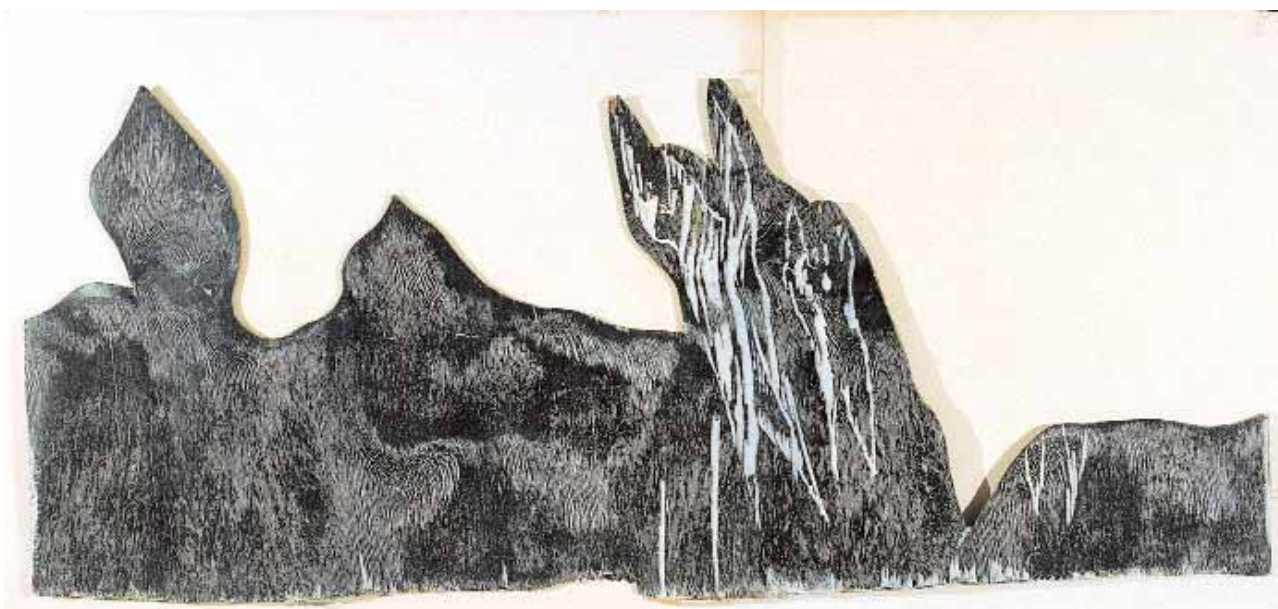
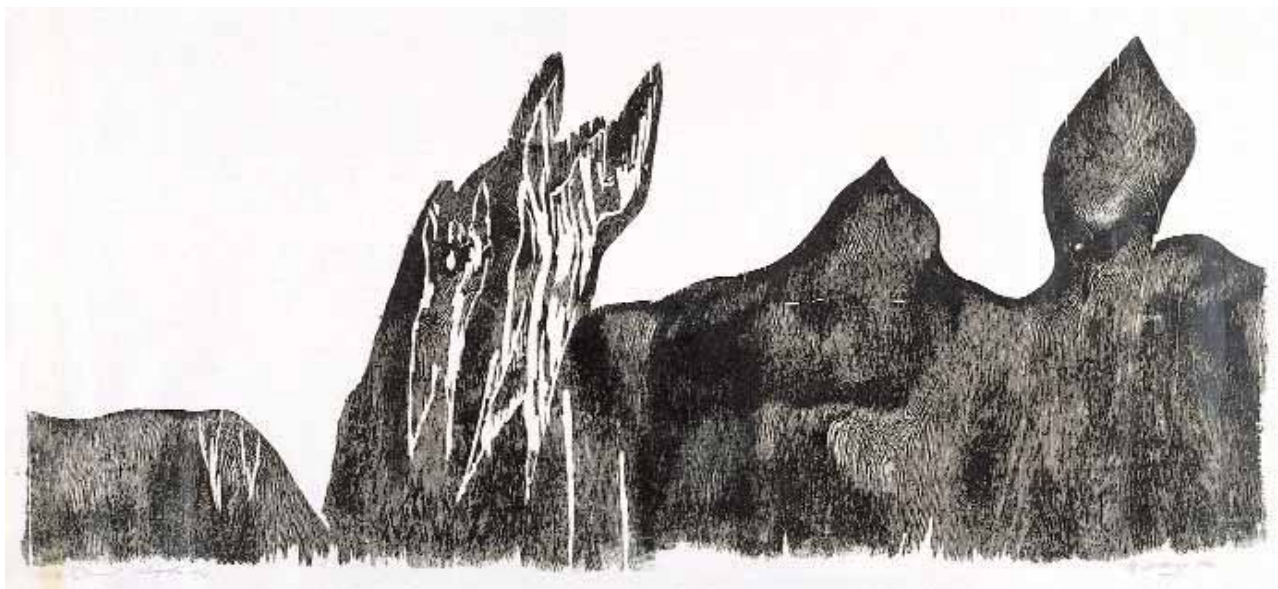
La entrega debe ser total porque es insospechable la fuerza que pone una plancha de zinc; no se deja doblegar, no quiere participar, el artista debe apelar a sus grandes reservas espirituales, a su tenacidad, a su fe.

Las obras seleccionadas señalan dos momentos de su producción: el primero signado por las xilografías de gran tamaño, y el segundo, por el grabado en chapa, en donde pone en juego la superposición de varias técnicas en una misma pieza.



La ciudad
1962
72 x 125 cm

De la serie **Clamor**
1962
70 x 160 cm



Madera para la serie **Clamor**
1962
57 x 140 cm



Chapa y pruebas de artista para
La ciudad de tus raíces, 1978
50 x 65 cm



La ciudad de tus raíces, 1978
50 x 65 cm



Carlos de la Mota

(San Juan, 1924)

Estudió en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Cuyo. Como en otras biografías aquí reunidas, la de De la Mota pasa por Tucumán, que se había convertido en un foco de interés para los artistas en formación. De la Mota, entre tantos otros jóvenes, eligió participar de este proyecto. Fue entre los últimos años cuarenta y los primeros cincuenta cuando se formó dentro un grupo de artistas-estudiantes que migraban a Tucumán en busca de una formación renovada. Si bien su primera opción fue el taller de escultura de Lorenzo Domínguez, rápidamente se convirtió en uno más dentro del entorno de Spilimbergo. La pregnancia de este maestro hizo que prestara especial interés a sus enseñanzas.

Su obra incluye una primera y muy productiva etapa como escultor, que se extiende hasta comienzos de los años noventa, y una segunda etapa gobernada por la pintura. La serie que se ve a continuación señala varios de los rasgos particulares de su trabajo y permite apreciar aspectos vinculados a uno y otro momento de su propuesta plástica. Esta serie de *Fragmentos esparcidos* expone la mirada mágica del artista. Se trata de una secuencia de tintas en las que en unos paisajes serenos, casi metafísicos, irrumpen unas formas escultóricas imaginarias. Entre

ruinas y abandonos, estas obras presagian el pasaje de la escultura a la pintura.

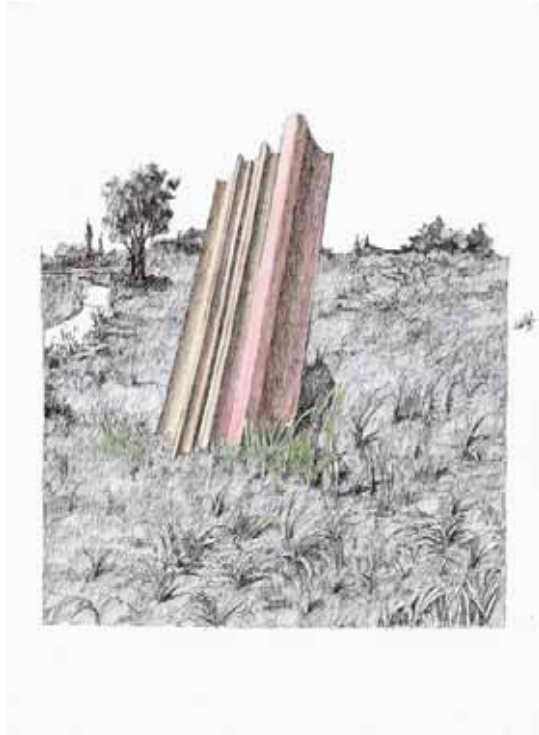
En paralelo, la pequeña maqueta dialoga desde el espacio real con aquellas formas imaginarias abandonadas.



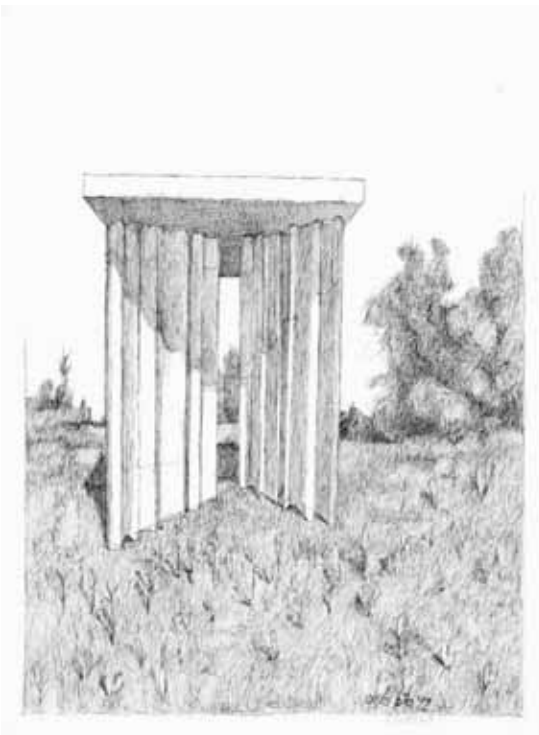
Maqueta para
escultura

ca. 1989

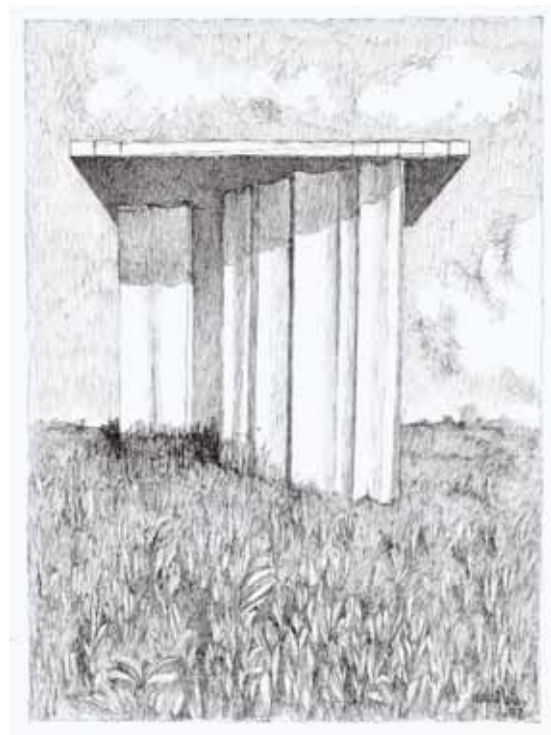
47,5 x 15 x 15 cm



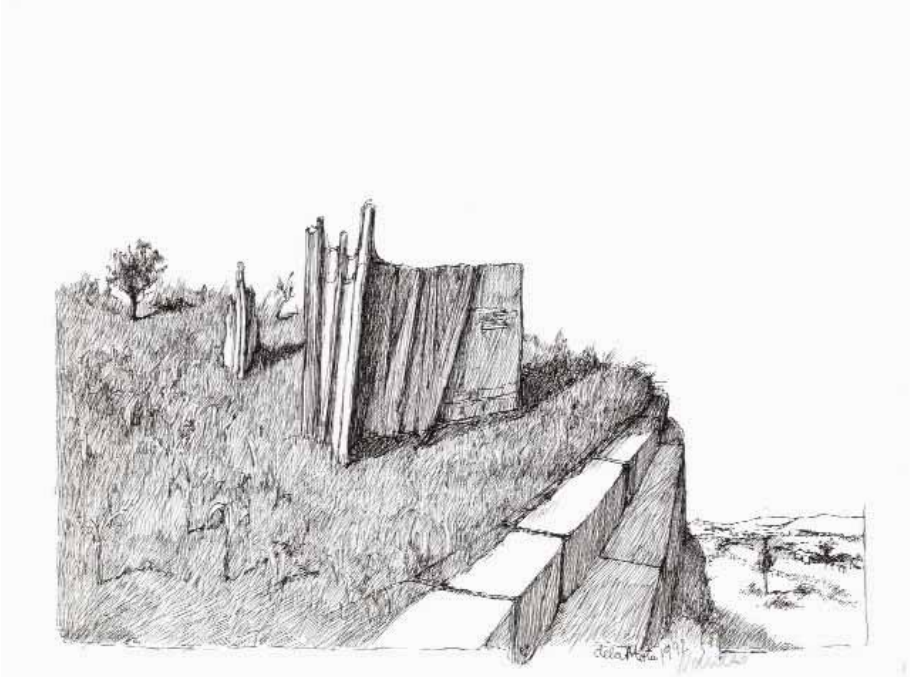
De la serie **Fragmentos esparcidos**
1990
37,1 x 27,3 cm



De la serie **Fragmentos esparcidos**
1992
32,1 x 24 cm



De la serie **Fragmentos esparcidos**
1992
32,1 x 24 cm

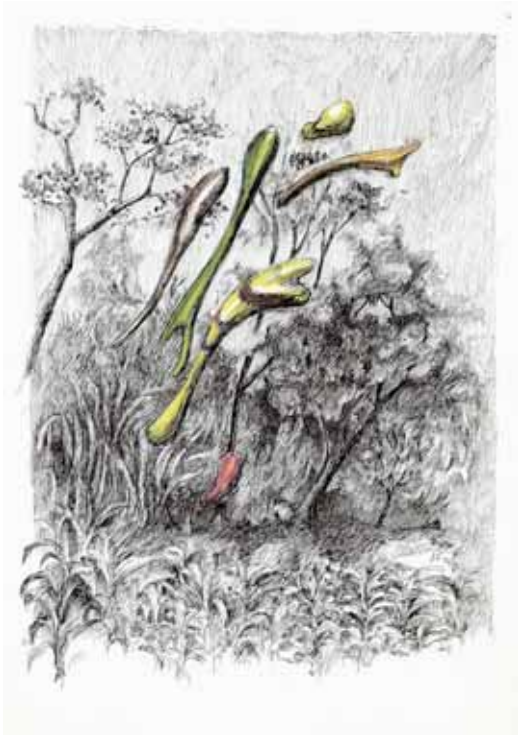


De la serie **Fragmentos esparcidos**
1992
24 x 32,1 cm



De la serie **Fragmentos esparcidos**
1991
37 x 27,5 cm

De la serie **Fragmentos esparcidos**
1988
29,8 x 21 cm



De la serie **Fragmentos esparcidos**
1989
37 x 27,3 cm



De la serie **Fragmentos esparcidos**
1990
37,1 x 27,3 cm



Miguel Dávila

(La Rioja, 1926)

Después de haber realizado su primera formación con Enrique Policastro, se integró a las filas del Instituto Superior de Arte de la Universidad de Tucumán. Allí, como discípulo de Spilimbergo y Pompeyo Audivert, adquirió una sólida y rigurosa forma de trabajar, alcanzando hacia los años sesenta su identidad plástica. Como él señala, reforzando su filiación con el maestro, *me costó sacarme a Lino Spilimbergo*, y agrega: *Él me dio la estructura, las bases de las leyes de las artes plásticas y el conocimiento profundo*. Dueño de una sólida figuración, avanza sobre lo abstracto integrándolo en composiciones que ofrecen una nueva síntesis visual, que constituye lo que Dávila reconoce como su propio *pensamiento visual*.

Hacia los años sesenta este artista es identificado dentro de la neofiguración. El grupo de obras que aquí se exhiben –por primera vez– está integrado por trabajos de comienzos de aquellos años. En ellos es posible seguir las huellas de la exploración de una expresividad gestual en donde se busca dar cabida al accidente, a lo aleatorio, como forma de quebrar la *ley* para reencontrarla desde una nueva perspectiva.



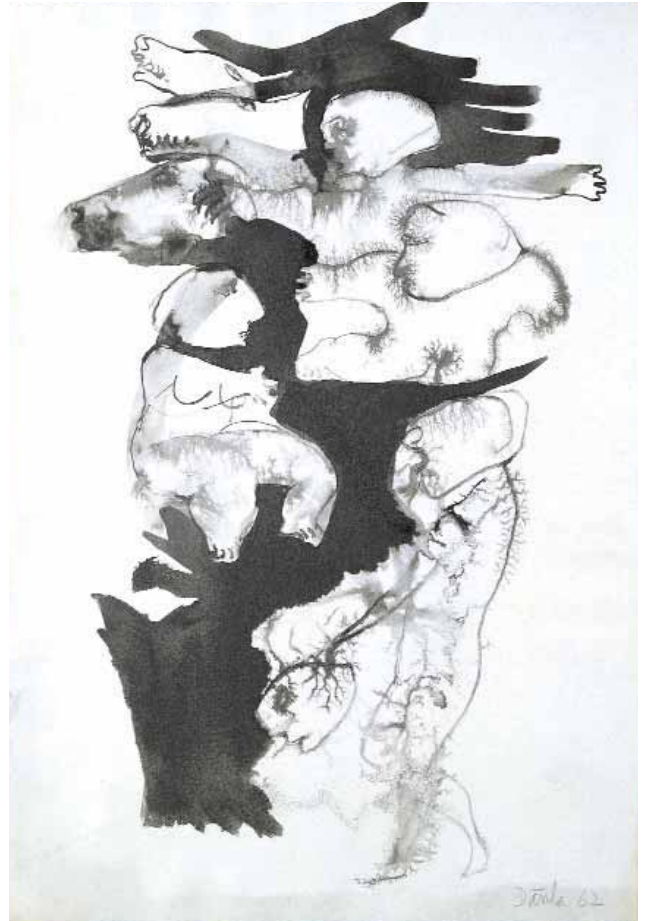
Autorretrato II

1950

64 x 49 cm



Sin título
1962
55 x 38 cm



Sin título
1962
55 x 38 cm

Sin título
1966
41 x 41 cm



Sin título
1966
40 x 59 cm





Sin título
1966
30 x 40 cm



Sin título
1966
30 x 40 cm

Susana Soro

(Buenos Aires, 1927)

En 1949 egresó de la Escuela Nacional de Bellas Artes y eligió continuar su formación en uno de los talleres faro del Buenos Aires de aquellos años, el de Emilio Pettoruti, para proseguirla al año siguiente en el Instituto Superior de Arte de la Universidad Nacional de Tucumán, por entonces un espacio especialmente estimulante para el aprendizaje y el trabajo. Como integrante del semillero tucumano, estudia con Spilimbergo. Uno y otro maestro dan a Soro la norma para pensar las formas. Su exploración en ellas la conduce a la búsqueda de algo que no estaba dentro de las preocupaciones de ninguno de ellos: el movimiento.

La dinámica de los cuerpos en el espacio es la clave de la propuesta de esta artista, que a partir de 1964 centró su trabajo en series como *Fútbol*—de la que aquí se exhibe un dibujo—, que, en palabras de Ezequiel Martínez Estrada, aparece en la obra de Soro no como un juego *sino* [como] *un espectáculo semejante a una ceremonia religiosa con que los pueblos antiguos clamaban la necesidad de arrojar de sí a los espíritus de la ciudad sometidos por la disciplina y las normas de la convivencia social*. Así, el tema elegido funciona como parábola de una búsqueda artística que transita por la disciplina de las normas aprendidas para transgredirlas y establecer nuevos parámetros para sus obras.





De la serie **Fútbol**
1975
43 x 58 cm

De la serie **Fútbol**
1964

Carlos Alonso

(Mendoza, 1929)

En 1944 ingresó en la Academia de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Cuyo y hacia 1950 viajó a Tucumán para integrarse en el proyecto que se desarrollaba en la Universidad. Como se vio, maestros y discípulos fueron atraídos por este nuevo polo que, bajo la conducción de Guido Parpagnoli, director del Instituto Superior de Arte de dicha universidad, convocó a los más destacados artistas, a la sazón expulsados de otras escuelas de bellas artes como las de Mendoza o Buenos Aires. Spilimbergo, a cargo de la sección pintura, volcó allí todas las ideas y proyectos que fragmentariamente había ido aplicando en sus cargos anteriores: incorporó las enseñanzas de Lothe, trabajó a partir de los principios armónicos de Matyla Ghyka,

formó artistas capaces de integrar equipos que pudieran producir grandes obras murales al servicio del encuentro del arte con el pueblo.

Alonso reconoce que fue en Tucumán, a partir de esta experiencia, donde recibió la formación de Spilimbergo: tanto en las enseñanzas formales del taller como en las extensas y cálidas mesas compartidas después de cada jornada. Cuando le preguntan acerca de la imagen que tiene de Spilimbergo, señala *la admiración que me despertaban su entereza, su honestidad, su dignidad.*

Su virtuosismo y su vastísima producción aparecen aquí representados en una serie de tintas poderosamente expresivas agrupadas bajo el título de *Una costilla menos.*

De la serie **Una costilla
menos**
1964
68 x 98,5 cm



De la serie **Una costilla
menos**
1965
72,5 x 101,5 cm





De la serie **Una costilla menos**
1965
72,5 x 102 cm



De la serie **Una costilla menos**
1965
68 x 78,5 cm

De la serie **Una costilla
menos**
1965
72,5 x 98,5 cm



De la serie **Una costilla
menos**
1965
72,5 x 101,5 cm



Eduardo Audivert

(Buenos Aires, 1931-1998)

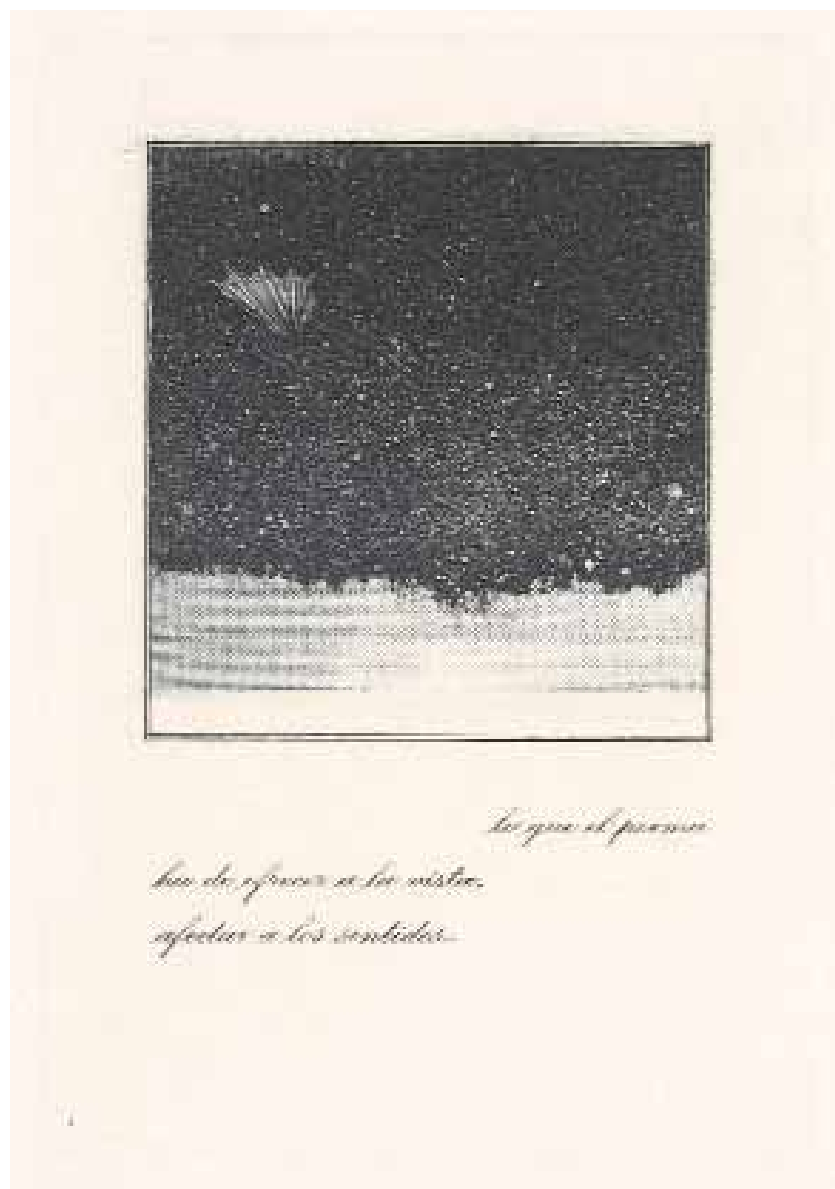
Hijo del grabador Pompeyo Audivert, comenzó tempranamente a trabajar en un taller tipográfico. Entre tanto, se formaba en el estudio de Demetrio Urruchúa. Allí conoció a Juan Carlos Castagnino, Manuel Colmeiro, Antonio Berni y Spilimbergo, entonces integrantes del Taller de Arte Mural, abocados a la tarea de preparación de los bocetos para la cúpula de las Galerías Pacífico.

En 1949 su padre, que poco antes había regresado de una prolongada estancia en México junto a los integrantes del Taller de Gráfica Popular, se incorporó a la Universidad de Tucumán. Eduardo lo acompañó y estuvo allí durante tres años.

Entre sus maestros estuvieron Spilimbergo, Lajos Szalay y Pompeyo, su padre. Fue durante este período cuando adquirió la disciplina y el dominio técnico que se convirtieron en marcas de identidad de su obra. En buena parte de su producción estuvo dedicado a explorar la dura y austera precisión del buril, y para esta muestra se seleccionó un grupo de grabados que, junto a una de sus chapas de cobre, permiten un acercamiento a las sutilezas técnicas de este artista que, entre fines de los años sesenta y ya en los setenta, desplegó una estética en donde construye inquietantes composiciones que ofrecen una compleja versión de lo real.



Chapa de cobre para grabado, 1977
34 x 27,5 cm



Sin título, de la **Serie de los paraguas**

(Realizado con Alberto Girri)

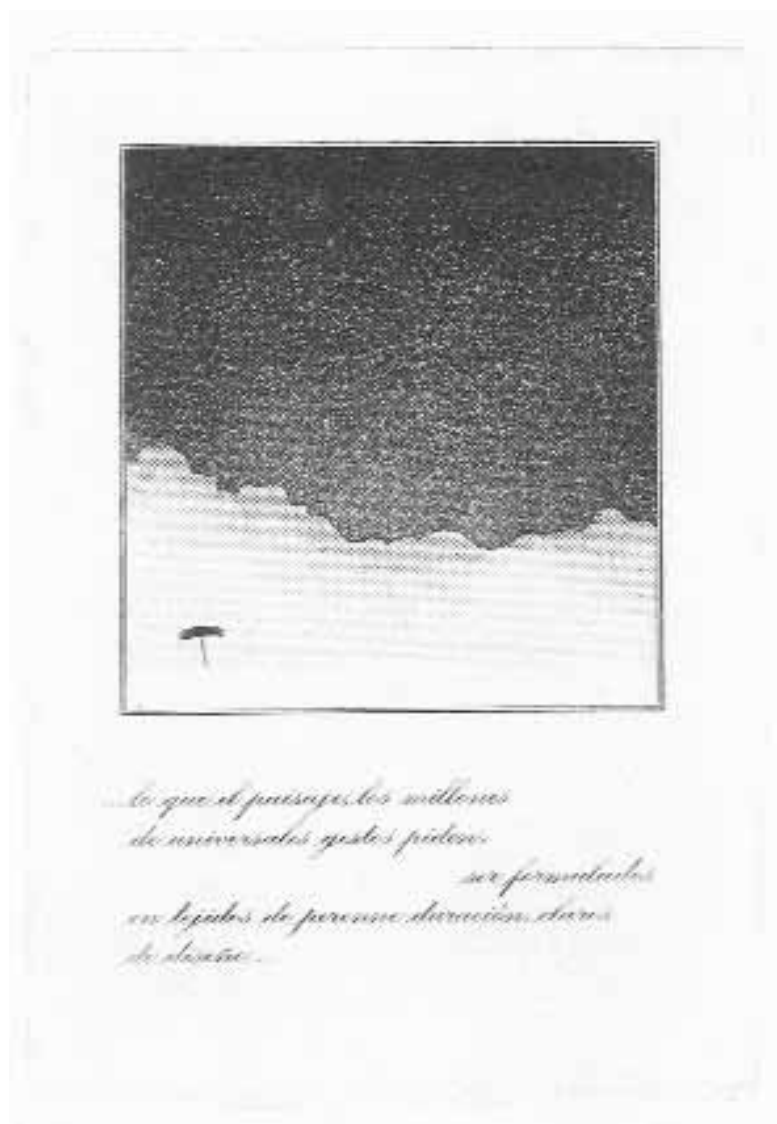
1973

17 x 12 cm



*y, obviamente
se que más allá de lo visible
está el estilo.*

Sin título, de la Serie
de los paraguas
1973
17 x 12 cm



Sin título, de la Serie
de los paraguas
1973
17 x 12 cm

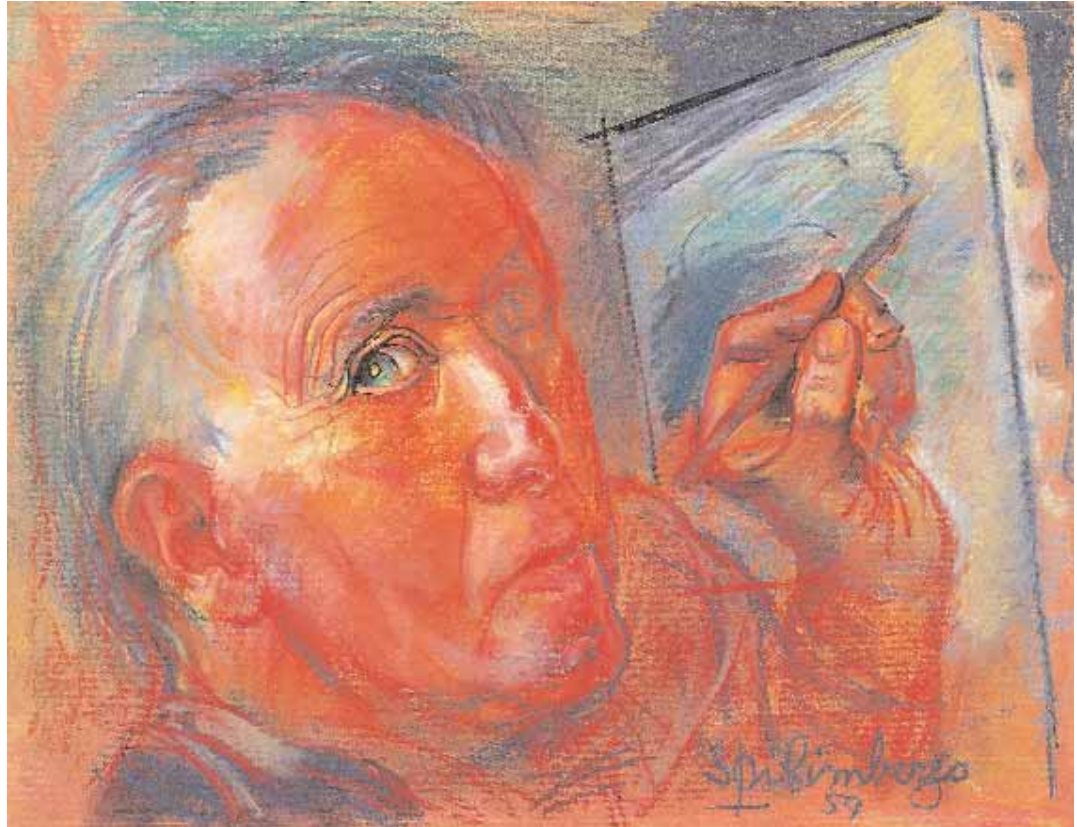
Lino Enea Spilimbergo

(Buenos Aires, 1896 - Unquillo, 1964)

Lino Enea Spilimbergo, hijo de inmigrantes italianos, nació en Buenos Aires el 12 de agosto de 1896. Realizó sus estudios en la Academia Nacional de Bellas Artes, de donde egresó en 1917. A partir de 1920 –dentro todavía de lo que podemos calificar como una primera etapa de formación– envió obras al Salón Nacional de Bellas Artes. Obtuvo tempranamente éxito al otorgársele el Primer Premio al Grabado con sus aguafuertes *Elementos de trabajo e Invierno*. El grupo de óleos que presentó en el Salón de 1925 le abrió las puertas de Europa, ya que recibió el Premio Único al Mejor Conjunto. La suma cobrada le permitió iniciar su experiencia europea, ansiada meta para los artistas e intelectuales latinoamericanos de las primeras décadas de nuestro siglo. Desarrolló un recorrido por Italia, recogiendo y tratando de capitalizar las experiencias de la pintura renacentista: su planteo sobrio, austero y sólidamente arquitectónico. Recuperó así la tradición clásica desde una mirada moderna. Ya en París, realizó numerosas experiencias plásticas que van desde el consumo incansable de museos y exposiciones, como lo había hecho antes en Italia, hasta la concurrencia al taller de André Lothe. Éste se había convertido en la meca para el

aprendizaje de las claves del arte moderno entre los artistas latinoamericanos que viajaban a París. Spilimbergo tuvo allí la oportunidad de compartir el clima de exploración y búsqueda vigente en el París de entreguerras.

Con una síntesis personal de las propuestas modernas y las clásicas, regresó a la Argentina exhibiendo un nuevo lenguaje de rigurosa síntesis geométrica, en fluida combinación con una mirada humanizadora de los motivos representados. Los años treinta son los de la expansión de su producción y su poética. En las obras que realiza durante esta nueva etapa –ya se trate de grabados, óleos o dibujos– da rienda suelta a su capacidad creadora. Se apropia de diferentes recursos para ponerlos al servicio de distintas problemáticas. Cuando de temática social se trata, trabaja óleos con figuras monumentales que evocan la estética del mural. Cuando estos temas pasan al grabado, la mirada se agudiza creando notables síntesis lineales, como en la serie de *Los políticos*, por ejemplo. Lo metafísico y lo surreal también forman parte de su capital plástico: el óleo *La planchadora* (1936) y los grabados que ilustran el texto de Oliverio Girondo *Interlunio* (1937) dan cuenta de esto.



Lino Enea Spilimbergo,
Autorretrato, 1959
48 x 63 cm

El muralismo no sólo es una evocación poética en la obra de Spilimbergo, también es una concreción. Realizó junto al muralista mexicano David Alfaro Siqueiros y a los argentinos Berni y Lozano el mural *Ejercicio plástico* (1933) en la quinta del director del diario *Crítica*, Natalio Botana; con Castagnino, Berni, Colmeiro y Urruchúa pintó el conjunto mural de las Galerías Pacífico (1946).

La actividad docente formó también parte de su vida a partir de su ingreso, en 1934, en el Instituto de Artes Gráficas. Los años cuarenta lo encuentran desarrollando una notable experiencia de enseñanza, que culminará con la organización y dirección del Taller de Pintura del Instituto Superior de Artes de la Universidad de Tucumán (1948).

Se jubiló en 1952; sin embargo, no abandonó nunca su actividad.

Muere en Unquillo, Córdoba, el 16 de marzo de 1964. Poseen obra de su autoría museos nacionales y extranjeros, así como importantes coleccionistas de arte argentino y latinoamericano.

Listado de obras expuestas

Spilimbergo,
Lino Enea

Boceto para **Breve historia de Emma**
28,3 x 19,2 cm
Archivo Fundación Spilimbergo
(A.F.S.)

Boceto para **Breve historia de Emma**
29,2 x 25 cm. A.F.S.

Boceto para la alegoría
Lo que vemos.
26,6 x 11 cm

Bocetos para **Breve historia de Emma:**
“En el taller de planchado...”, 28,5 x 19,3 cm
“La invitan a subir a un coche...”, 28,5 x 19,3 cm
“San Fernando, \$ 1,00...”, 19,3 x 28,5 cm. A.F.S.

Bocetos para **Breve historia de Emma.** Emma niña:
Comiendo, 29 x 27,2 cm
Con sifón, 28,8 x 15,7 cm
En la escuela, 29 x 37 cm
A.F.S.

Boceto para **Breve historia de Emma.**
19,3 x 28,6 cm. A.F.S.

Figura
1933
monocopia
41,1 x 27,2 cm
Colección particular

La bailarina
ca. 1936
monocopia
32 x 21 cm
Colección particular

Figura con libro
1933
monocopia
44 x 27,2 cm
Colección particular

Figura
1936
monocopia
31,9 x 20,9 cm
Colección particular

Figura,
s/d
monocopia
44 x 27,2 cm
Colección particular

Figura de mujer
ca. 1936
monocopia
20,5 x 9,5 cm
Colección particular

Boceto para **Breve historia de Emma:** “Emma cuando tenía 30 años...”, 28,5 x 19,3 cm. A.F.S.

Breve historia de Emma I
1936-1937
monocopia
47 x 27,5 cm
Colección particular

Breve historia de Emma II
1936-1937
monocopia
47 x 27,5 cm
Colección particular

Breve historia de Emma III
1936-1937
monocopia
27,5 x 47 cm
Colección particular

Breve historia de Emma IV
1936-1937
monocopia
47 x 27,5 cm
Colección particular

Breve historia de Emma V
1936-1937
monocopia
47 x 27,5 cm
Colección particular

Breve historia de Emma VI
1936-1937
monocopia
47 x 27,5 cm
Colección particular

Breve historia de Emma VII
1936-1937
monocopia
47 x 27,5 cm
Colección particular

Breve historia de Emma VIII
1936-1937
monocopia
27,5 x 47 cm
Colección particular

Breve historia de Emma IX
1936-1937
monocopia
47 x 27,5 cm
Colección particular

Breve historia de Emma X
1936-1937
monocopia
27,5 x 47 cm
Colección particular

Breve historia de Emma XI
1936-1937
monocopia
27,5 x 47 cm
Colección particular

Breve historia de Emma XII
1936-1937
monocopia
47 x 27,5 cm
Colección particular

Breve historia de Emma XIII
1936-1937
monocopia
47 x 27,5 cm
Colección particular

Breve historia de Emma XIV
1936-1937
monocopia
47 x 27,5 cm
Colección particular

Breve historia de Emma XV
1936-1937
monocopia
47 x 27,5 cm
Colección particular

Breve historia de Emma XVI
1936-1937
monocopia
27,5 x 47 cm
Colección particular

Breve historia de Emma XVII
1936-1937
monocopia
47 x 27,5 cm
Colección particular

Breve historia de Emma XVIII
1936-1937
monocopia
47 x 27,5 cm
Colección particular

Breve historia de Emma XIX
1936-1937
monocopia
27,5 x 47 cm
Colección particular

Breve historia de Emma XX
1936-1937
monocopia
47 x 27,5 cm
Colección particular

Breve historia de Emma XXI
1936-1937
monocopia
27,5 x 47 cm
Colección particular

Breve historia de Emma XXII
1936-1937
monocopia
27,5 x 47 cm
Colección particular

Breve historia de Emma XXIII
1936-1937
monocopia
27,5 x 47 cm
Colección particular

Breve historia de Emma XXIV
1936-1937
monocopia
27,5 x 47 cm
Colección particular

Breve historia de Emma XXV
1936-1937
monocopia
27,5 x 47 cm
Colección particular

Breve historia de Emma XXVI
1936-1937
monocopia
47 x 27,5 cm
Colección particular

Breve historia de Emma XXVII
1936-1937
monocopia
47 x 27,5 cm
Colección particular

Breve historia de Emma XXVIII
1936-1937
monocopia
47 x 27,5 cm
Colección particular

Breve historia de Emma XXIX
1936-1937
monocopia
47 x 27,5 cm
Colección particular

Breve historia de Emma XXX
1936-1937
monocopia
27,5 x 47 cm
Colección particular

Breve historia de Emma XXXI
1936-1937
monocopia
27,5 x 47 cm
Colección particular

Breve historia de Emma XXXII
1936-1937
monocopia
27,5 x 47 cm
Colección particular

Breve historia de Emma XXXIII
1936-1937
monocopia
27,5 x 47 cm
Colección particular

Breve historia de Emma XXXIV
1936-1937
monocopia
27,5 x 47 cm
Colección particular

Interlunio I
1937
aguafuerte
14,3 x 10,5 cm
Colección particular

Interlunio II
1937
aguafuerte
9,2 x 10,6 cm
Colección particular

Interlunio III
1937
aguafuerte
8,8 x 10,6 cm
Colección particular

Interlunio IV
1937
aguafuerte
10 x 19 cm
Colección particular

Interlunio V
1937
aguafuerte
8,6 x 10,5 cm
Colección particular

Interlunio VI
1937
aguafuerte
14,4 x 10,6 cm
Colección particular

Interlunio VII
1937
aguafuerte
9,3 x 10,6 cm
Colección particular

Interlunio VIII
1937
aguafuerte
8,8 x 10,6 cm
Colección particular

Interlunio IX
1937
aguafuerte
9,3 x 10,6 cm
Colección particular

Interlunio X
1937
aguafuerte
8,8 x 10,6 cm
Colección particular

Interlunio XI
1937
aguafuerte
9,2 x 11,2 cm
Colección particular

Bocetos para pequeñas series

Los románticos
ca. 1930
tinta sobre papel
36,8 x 27,5 cm
Colección particular

El compadrito
ca. 1930
tinta sobre papel
33 x 25 cm
Colección particular

La viuda
1930
tinta sobre papel
32,5 x 25 cm
Colección particular

Toilette de la cortesana
1930
tinta sobre papel
32,5 x 25,5 cm
Colección particular

Toilette de la cortesana
1930
tinta sobre papel
32,5 x 24,7 cm
Colección particular

Concurso de vanidades

1930
tinta sobre papel
37 x 27 cm
Colección particular

Esposa honesta I

1930
tinta sobre papel
32,2 x 25 cm
Colección particular

Esposa honesta II

1930
tinta y lápiz sobre papel
23 x 21 cm
Colección particular

La mujer doble faz (Fidelidad)

1930
tinta sobre papel
32,8 x 25 cm
Colección particular

Lo que vemos

1930
tinta sobre papel
29,6 x 25,6 cm
Colección particular

Lo que vemos

1930
tinta sobre papel
40,5 x 24,5 cm
Colección particular

Lo que vemos

1930
tinta sobre papel
32,5 x 22,5 cm
Colección particular

Lo que vemos

1930
tinta sobre papel
32,5 x 22,5 cm
Colección particular

La buena suerte II

1930
tinta sobre papel
46 x 28,5 cm
Colección particular

La buena suerte I

1930
tinta sobre papel
29 x 22 cm
Colección particular

Idilio I

1929
monocopia
42 x 26 cm
Colección particular

Idilio II

1929
monocopia
42 x 26 cm
Colección particular

Día festivo I

1929
monocopia
42 x 26 cm
Colección particular

Día festivo II

1929
monocopia
42 x 26 cm
Colección particular

La impecable

1930
tinta sobre papel
32,8 x 21,5 cm
Colección particular

Autorretrato

1959
pastel
48 x 63 cm
Colección particular

Pons, Eolo

Escaleras

1938
tinta china sobre papel
30 x 22 cm
Colección del artista

La mujer del collar

1938
lápiz grafito sobre papel
26,5 x 20 cm
Colección del artista

El terrorista

1938
tinta china sobre papel
18 x 15 cm
Colección del artista

España Tell

1939
lápiz sobre papel
21,5 x 32 cm
Colección del artista

Destrucción

1939
lápiz sobre papel
15,5 x 18 cm
Colección del artista

El pintor José Gesualdi

Boceto para mural Primera
Caja Mercantil
1956
barra conté sobre papel
82 x 57 cm
Colección del artista

La costurera

Boceto para mural Teatro IFT
1952
carbonilla sobre papel
81 x 58 cm
Colección del artista

Metalúrgica.

Boceto para mural
1956
tinta aguada sobre papel
52,5 x 81 cm
Colección del artista

Presas, Leopoldo

Retrato de Garabito

s/d
carbonilla sobre papel
60 x 45 cm
Colección Fundación Mundo
Nuevo

Mujer

1973
carbonilla sobre papel
65 x 45 cm
Colección Fundación Mundo
Nuevo

La modelo

s/d
carbonilla sobre papel
67 x 51 cm
Colección Fundación Mundo
Nuevo

Fernández, Albino

Homenaje a Lino Spilimbergo V

1964
xilografía
79 x 53 cm
Colección del artista

Sin título

1962
monocopia
83 x 50 cm
Colección del artista

Sin título

1962
monocopia
79 x 49 cm
Colección del artista

Canto a la libertad

1961
xilografía
81 x 50 cm
Colección del artista

Cuba, de la serie América

1973
xilografía
81 x 49 cm
Colección del artista

De Vincenzo,

Alfredo

La ciudad

1962
xilografía
72 x 125 cm
Colección privada

De la serie Clamor

1962
xilografía
70 x 160 cm
Colección privada

Madera para la serie Clamor 1962 madera 57 x 140 cm Colección privada	De la serie Fragmentos esparcidos 1991 tinta color sobre papel 37 x 27,5 cm Colección del artista	Sin título 1966 tinta litográfica negra y color sobre papel 41 x 41 cm Colección del artista	Retrato de Spilimbergo 1999 lápiz negro y color sobre papel 30 x 22 cm Colección del artista
Chapa y pruebas de artista para La ciudad de tus raíces 1978 50 x 65 cm Colección privada	De la serie Fragmentos esparcidos 1988 tinta color sobre papel 29,8 x 21 cm Colección del artista	Sin título 1966 tinta litográfica negra y color sobre papel 40 x 59 cm Colección del artista	De la serie Una costilla menos 1964 tinta sobre papel 68 x 98,5 cm Colección del artista
La ciudad de tus raíces 1978 aguafuerte y fotograbado 50 x 65 cm Colección privada	De la serie Fragmentos esparcidos 1989 tinta color sobre papel 37 x 27,3 cm Colección del artista	Sin título 1966 tinta litográfica negra y color sobre papel 30 x 40 cm Colección del artista	De la serie Una costilla menos 1965 tinta sobre papel 72,5 x 101,5 cm Colección del artista
De la Mota, Carlos			De la serie Una costilla menos 1965 tinta sobre papel 72,5 x 102 cm Colección del artista
Maqueta para escultura ca. 1989 chapa de cobre sobre base de granito negro 47,5 x 15 x 15 cm Colección del artista	De la serie Fragmentos esparcidos 1990 tinta color sobre papel 37,1 x 27,3 cm Colección del artista	Sin título 1966 tinta litográfica negra y color sobre papel 30 x 40 cm Colección del artista	De la serie Una costilla menos 1965 tinta sobre papel 68 x 78,5 cm Colección del artista
De la serie Fragmentos esparcidos 1990 tinta color sobre papel 37,1 x 27,3 cm Colección del artista	El escultor s/d tinta sobre papel 42 x 29,8 cm Colección del artista	Figura 1950 lápiz conté sobre papel 72 x 50 cm Colección del artista	De la serie Una costilla menos 1965 tinta sobre papel 72,5 x 98,5 cm Colección del artista
De la serie Fragmentos esparcidos 1992 tinta sobre papel 32,1 x 24 cm Colección del artista	DÆvila, Miguel Figura 1950 lápiz conté sobre papel 64 x 49 cm Colección del artista	Soro, Susana De la serie Fútbol 1975 lápiz sobre papel 43 x 58 cm Colección privada	De la serie Una costilla menos 1965 tinta sobre papel 72,5 x 101,5 cm Colección del artista
De la serie Fragmentos esparcidos 1992 tinta sobre papel 32,1 x 24 cm Colección del artista	Sin título 1962 tinta sobre papel 55 x 38 cm Colección del artista	Alonso, Carlos Retrato de Spilimbergo 1959 carbonilla sobre papel 65 x 46 cm Colección Fundación Mundo Nuevo	Audivert, Eduardo Chapa de cobre para grabado 1977 34 x 27,5 cm Gentileza Víctor Najmías Art Gallery International
De la serie Fragmentos esparcidos 1992 tinta sobre papel 24 x 32,1 cm Colección del artista	Sin título 1962 tinta sobre papel 55 x 38 cm Colección del artista		



ASOCIACION ARGENTINA
DE INTERPRETES

EL DERECHO DE PROPIEDAD
INTELECTUAL QUE DEFENDEMOS ES,
COMO EL DERECHO A LA LIBERTAD,
INHERENTE AL SER HUMANO
INALIENABLE E IRRENUNCIABLE



ENTIDAD SIN FINES DE LUCRO, REPRESENTATIVA DE LOS
ARTISTAS INTÉRPRETES MÚSICOS, RESPONSABLE DE LA PERCEPCIÓN,
ADMINISTRACIÓN Y DISTRIBUCIÓN DE SUS DERECHOS, DESDE 1974



INSTITUTO RADIOLOGICO DENTAL

Dr. HUGO DAGUM

