

Las lunetas de Galerías Pacífico. Un estudio de caso

Damasia Gallegos

Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural, Universidad Nacional de San Martín

La técnica de la pintura mural en la Argentina ha sido un tema poco estudiado, y, en consecuencia, la restauración de una obra de arte de estas características presenta, como primer punto de interés, el abordaje de una temática aún escasamente explorada en nuestro país.

En el caso de las lunetas de Galerías Pacífico, su intervención ha contribuido tanto a recuperar una obra gravemente dañada como a incrementar el conocimiento en un ámbito sobre el cual comienza paulatinamente a despertar cierta atención.

El antecedente más inmediato fue el proyecto de restauración llevado a cabo sobre *Ejercicio Plástico*. La obra pintada por el Equipo Poligráfico, liderado por David Alfaro Siqueiros, fue investigada e intervenida, recientemente, por el Centro Tarea. Durante el tratamiento, fueron analizados los materiales constitutivos del mural. Tanto el soporte y los aglutinantes como la técnica de aplicación utilizados por los artífices de esta emblemática pieza significaron un aporte inédito en la carrera artística de Siqueiros, y al mismo tiempo, una contribución esencial para la historia del muralismo en la Argentina.¹ *Ejercicio Plástico* fue un punto de inflexión no solo en su técnica pictórica y en las herramientas empleadas, sino también

¹ Marcela Cedrola, Damasia Gallegos, Luciana Feld *et alii*. "Análisis de los morteros utilizados en la obra mural *Ejercicio Plástico* por David Alfaro Siqueiros". Presentado en *I Congreso Iberoamericano y VIII Jornadas Técnicas de Restauración y Conservación del Patrimonio* (LEMIT), La Plata, CD, 2009.

2 David Alfaro Siqueiros. *Cómo se pinta un mural*. México, Ediciones Taller Siqueiros, 1979, pp. 126-127.

3 Marcelo Pacheco. "Antonio Berni: Un comentario rioplatense sobre el muralismo mexicano", en O. Debroise (ed.): *Otras Rutas hacia Siqueiros*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Curare, 1996, pp. 227- 247.

4 Raúl González Tuñón. "D. Alfaro Siqueiros y los próximos pasados", *Contra*, Volumen 1, Nº 4, agosto de 1933.

5 Guillermo Whitelow, Fermin Févre, Diana Wechsler. *Spilimbergo*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1999, p. 61.

6 Edward J. Sullivan. *Artistas latinoamericanos del siglo XX*. Sevilla, Museum of Modern Art, 1992.

7 María Rosa Gamondes, Marcelo Magadán. "Galerías Pacífico: Azarosa historia", *Galerías Pacífico Magazine*, Buenos Aires, s/f, p. 6. Documento electrónico disponible en: <http://www.magadanyasociados.com.ar/pdf/ACH3.pdf>.

en su composición. Para el maestro mexicano, una temática sin contenido político ni social era algo inusitado. Influído por el futurismo italiano e incluyendo las ideas de movimiento desarrolladas por el cineasta Sergei Eisenstein, Siqueiros pintó, junto con su equipo, la estructura abovedada del recluso sótano de la quinta *Los Granados*. Las figuras femeninas, casi en su totalidad, que nadan, miran, indagan, en un alarde de escorzos y siluetas serpenteantes, fueron el corolario del uso de perspectivas múltiples y proyección de imágenes de las cuales se valió el Equipo Poligráfico a fines de 1933.² Exiliado de su México natal, David Alfaro Siqueiros había desembarcado en el Río de la Plata a comienzos de la década de los treinta. Revolucionario por su participación en política, pero también por su interés en elaborar una teoría estética y, del mismo modo, por su constante deseo de apoyar innovaciones técnicas y estilísticas, su visita a nuestro país había despertado enorme interés.³ Luego de su primera conferencia, González Tuñón declaraba desde su revista: "Un pintor mexicano está provocando animados comentarios con su obra y su palabra. Nada más oportuno que la llegada de ese hombre a nuestra ciudad atrasada, mal informada y mojigata".⁴ La presencia y participación del mexicano en el medio artístico local polarizó opiniones que facilitaron, simultáneamente, el propósito de muchos de sus contemporáneos, que buscaban hacer un "arte para las masas".⁵ No obstante, la Argentina conservadora de aquella época no le permitiría concretar los monumentales e imponentes murales a los que estaba acostumbrado. Esta realidad lo conduciría a desarrollar su vocación en un ámbito privado y casi secreto como fue la bodega de la propiedad perteneciente a Natalio Botana, dueño del entonces exitoso diario *Crítica* y protector del pintor desde su arribo al país. Pese a todo, no hay duda de que Siqueiros, en mayor o menor medida, hizo mella en muchos movimientos de vanguardia de los años cuarenta y cincuenta.⁶ No es llamativo entonces que la experiencia vivida por los artistas que integraron aquel Equipo Poligráfico durante la ejecución de *Ejercicio Plástico* dejara una fuerte impronta. Tanto es así que, en 1944, Antonio Berni, Lino E. Spilimbergo y Juan Carlos Castagnino volvieron a reunirse y, junto con Manuel Colmeiro y Demetrio Urruchúa, formaron un nuevo grupo llamado Taller de Arte Mural (TAM).

Dos años después de gestado este elenco, con opiniones renovadoras sobre la plástica en nuestro país, la cúpula de las Galerías Pacífico resultó el escenario ideal para concretar sus aspiraciones. Es importante destacar que la construcción del grandioso palacio, con un proyecto original, a la manera de las tiendas *Bon Marché* de París, había comenzado en 1889 en la manzana circunscripta por las calles Florida, Córdoba, San Martín y Viamonte. Durante más de cincuenta años, el edificio resistió distintos usos, de arquitectos y propietarios. Hasta que, en 1945, la original cubierta de vidrio fue techada y transformada en una enorme cúpula de hormigón armado, para albergar los murales que hoy pueden apreciarse, con un proyecto de remodelación diseñado por el estudio de arquitectos

8 Diana Wechsler. "El Taller de Arte Mural y las Galerías Pacífico", en: *Spilimbergo*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1999, pp. 206- 209.

9 Demetrio Urruchúa. *Memorias de un pintor*. Buenos Aires, Editorial Hugo Torres, 1971, p. 92.

10 Carta de Juan Carlos Castagnino a su mujer Nina (28/12/45) reproducida en *Juan Carlos Castagnino, artista de su tiempo*. Buenos Aires, Museo Universidad de Tres de Febrero, marzo 2002, p. 32.

11 Demetrio Urruchúa. *Memorias...*, *op. cit.*, p. 92.

12 Cecilia Rabossi y Cristina Rossi. *Los muralistas en Galerías Pacífico*. Buenos Aires, Centro Cultural Borges, 2008, p. 7.

Aslán y Ezcurra.⁷

En aquel momento, el desafío al que se enfrentaban los cinco integrantes del TAM implicaba una superficie que superaba los cuatrocientos cincuenta metros cuadrados seccionados en doce porciones cóncavas, además de los cuatro arcos de acceso al enorme palacete. Para todo el equipo, desde su gestación, el desarrollo de la pintura mural en la Argentina había sido una constante preocupación, e indudablemente el *Bon Marché* otorgaba el espacio ideal para llevar a cabo los famosos murales. Con la ayuda de maquetas, reglas flexibles y la división del volumen geoméricamente, el grupo TAM planeó y diseñó el boceto, que plasmarían sobre la intrincada arquitectura, que conformaba tanto la cubierta de las Galerías como las cuatro lunetas ubicadas en las distintas entradas al recinto. Cada uno ocupó una extensión y, de ese modo, surgieron *El amor* de Berni, *La vida doméstica* de Castagnino, *La pareja humana* de Colmeiro, *El dominio de las fuerzas naturales* de Spilimbergo y *La fraternidad* de Urruchúa.⁸ Este último, en su libro *Memorias de un pintor*, recordaba las continuas reuniones del grupo en su taller de la calle Carlos Calvo, donde discutía el proyecto sobre una maqueta de yeso suspendida del techo. En algunos pasajes del escrito, el pintor evocaba el entusiasmo de todos y los desvelos por el reto que representaba. La topografía curva del techo podía deformar las proporciones y eso intimidaba, sobre todo, a quienes no habían participado en *Ejercicio Plástico*.⁹ Por su parte, Castagnino, en una carta a su mujer, escribía:

La tarea en la cúpula de la Galería Pacífico es bravísima, sobre todo llevar los calcos con espúlvoro (sic), hubo que hacer varios ensayos hasta dar con el método: tuvimos que hacer bastidores de madera flexible para fijar el transparente sobre la superficie y entre cinco o seis sostener el armatoste mientras uno calca. Luego la deformación es tan grande que no se aprecia nada desde el andamio, de tal manera que aunque ya tenemos adelantado el dibujo de contorno de figuras habrá que desarmar el andamiaje, que es enorme, para poder ver cómo vamos. Por suerte el arquitecto Aslán es muy comprensivo y se da cuenta que nos llevará más de los dos meses que pensábamos primeramente.¹⁰

Con todo, la oportunidad de llevar a cabo una obra de semejante envergadura en un lugar tan prominente de la ciudad de Buenos Aires anticipaba para el TAM un futuro prometedor. Con palabras de Urruchúa:

Pensábamos que este comienzo propiciaría un interés general entre los jóvenes arquitectos, pensábamos, en fin, muchas cosas en largas discusiones, y lo hacíamos con la máxima seriedad. Según lo entendíamos, las perspectivas se presentaban brillantes. Estábamos alcanzando nuestro propósito, ya que se nos había encomendado pintar la Galería Pacífico, y estaban apalabradas la Estación de Retiro y la Facultad de Derecho.¹¹

Lamentablemente, esa colosal tarea constituyó la primera y única experiencia colectiva del TAM. La falta de un sector oficial que promoviera este tipo de programas culturales suscitó la disolución del grupo.¹² Sin embargo, a pesar de esa vida fugaz, la obra del Taller de Arte Mural abrió una senda en nuestro país. Aun cuando Berni, en diferentes entrevistas y

13 Antonio Berni. "La pintura mural en la Argentina", *Forma*. Órgano de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, Nº 23, Buenos Aires, noviembre de 1942, p. 4.

14 Natalia Majluf. "El indigenismo en Perú: Hacia una visión comparativa", en: *Arte, Historia e Identidad en América. Visiones comparativas*. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. México, UNAM, 1994, Tomo II, p. 613.

15 Rita Eder. "El muralismo mexicano: modernismo y modernidad", en: *Modernidad y modernización en el arte mexicano (1920-1960)*. México, Munal, 1991, p. 72.

16 Talía Bermejo. "Las Galerías Pacífico en la prensa", en: *Spilimbergo*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1999, pp. 210- 213.

17 Antonio Berni. "Nuestro arte muralista", en: *Murales de Buenos Aires. Galería Pacífico. Berni. Castagnino. Colmeiro. Spilimbergo. Urruchúa*. Buenos Aires, Manrique Zago, 1981, p. 2.

declaraciones a lo largo de su vida, fue cambiando de opinión y descalificó solapadamente a Siqueiros y al muralismo, de igual modo, también hizo alarde del trabajo realizado y de la importancia que tuvieron las pinturas de Galerías Pacífico. Es así como el artista rosarino en 1942, luego de la experiencia vivida con *Ejercicio Plástico*, declaraba:

(...) está demostrado que la pintura mural rebasa la voluntad individual del artista para ser además y en última instancia, una posibilidad social y hasta política. La pintura de caballete no tiene límites para la libertad y la inteligencia creadora del pintor; en cambio, la pintura mural puede ser además el camino donde se anule el genio a causa de los obstáculos que presentan ambientes pobres, mediocres o corrompidos, pues el muralista, siempre está dependiendo de la honestidad y la inteligencia de los que adjudican espacios y materiales, imprescindibles a la ejecución de la obra monumental.¹³

Estas palabras remiten directamente a México, donde la situación fue completamente distinta a la vivida en la Argentina. José Vasconcelos, desde su lugar en el gobierno, había otorgado a los artistas un rol protagónico, que trascendía los límites del arte y los convertía casi en ideólogos con una repercusión de alcance internacional; "el movimiento muralista hizo que México se convirtiera en el prisma a través del cual la crítica internacional miraba toda América Latina".¹⁴ Cabe destacar que este movimiento, además de buscar una dignificación social, una conciliación entre el indígena, el campesino y el marginal, pretendía, asimismo, crear un arte moderno mexicano. Para Rita Eder, "Los muralistas acentuaron la necesidad de llegar, desde lo americano, a una propuesta artística distinta, capaz de reivindicar frente al eurocentrismo, la fuerza de una cultura milenaria, oprimida y descalificada".¹⁵

Empero y sin tener presente el fenómeno pretérito del movimiento muralista mexicano, el trabajo del TAM fue un hito para nuestro país. Esto mismo se vio reflejado en la prensa, que calificaba a los murales como portadores de una nueva concepción de arte con una función de carácter social y, paralelamente, celebraba el acontecimiento como un suceso de trascendencia para la nación en aras de la cultura.¹⁶ A mediados de la década del setenta, Antonio Berni decía:

Escribir sobre los murales de la Galería Pacífico, a los 35 años de su realización, es evocar todo un símbolo de la pintura pública monumental, que tanta influencia ha ejercido en la República Argentina. El primer experimento moderno y de importancia, se realizó entre nosotros a mediados de la década del 30 en el pueblo vecino de Don Torcuato en la finca que perteneciera a Natalio Botana (...). Las pinturas de la Galería Pacífico significaron una segunda etapa del arte muralista; eso sí de mucha más envergadura que la anterior.¹⁷

Aun cuando la trascendencia de los murales y la notoriedad del palacio merecían cierta atención, el paso del tiempo, el descuido y la falta de presupuesto fueron relevantes. Ciertamente es que, en la época en que habían

sido realizadas las reformas, la técnica del hormigón armado presentaba todavía algunas fallas, sobre todo, en su capacidad de aislamiento respecto del agua. La necesidad de un mantenimiento constante resultó un grave inconveniente. El *Bon Marché* y sus pinturas comenzaron a deteriorarse y, a pesar de algunas intervenciones, el edificio perdió todo su esplendor. Esta misma situación se repitió en las Galerías Santa Fe —diseñadas también por el estudio Aslán y Ezcurra pocos años después—. Similares problemas de agrietamiento y filtraciones dañaron, en cambio, las pinturas de Soldi, Presas, Seoane y Gertrudis Chale.

Hacia fines de los años ochenta, el destino de las Galerías Pacífico —sumidas en un completo descuido— fue objeto de una larga controversia, donde polemizaron, en los medios de comunicación, varias personalidades de la escena política. La postura de construir un gran centro cultural estatal no prosperó y el predio fue privatizado y transformado, poco tiempo después, en un centro comercial. Las reformas edilicias implicaron, por un lado, la restauración de las pinturas de la cúpula y, por el otro, la extracción de las cuatro lunetas, que formaban parte de todo el conjunto pictórico. Estos murales, que engalanaban los principales accesos de la Galería, representaban las cuatro estaciones del año y cada una se ubicaba en el punto cardinal correspondiente a cada época. Es entonces como *Primavera*, pintada por Spilimbergo, ocupaba el lado este; *Verano* de Colmeiro, el norte; *Otoño*, ejecutada por Castagnino, el oeste; e *Invierno*, de Urruchúa, el punto sur. Desafortunadamente, una vez removidas de su lugar de origen, estas obras fueron guardadas sin tener en cuenta las correctas condiciones de almacenaje requeridas para una obra de arte. Por más de quince años, el abandono en el que permanecieron las piezas generó alteraciones, que modificaron la apariencia estética de estas. La situación se agravó cuando un incendio accidental destruyó la parte central de la imagen de *Otoño*. El faltante pictórico perdido superaba el 50% de la superficie, lo que distorsionó no solamente la lectura de esa obra, sino la del conjunto de las cuatro estaciones representadas en cada una de las lunetas.

Sin duda, el deterioro de la obra de Castagnino era significativo y el énfasis del proyecto asumido por el Centro Tarea radicaba tanto en la puesta en valor y conservación de los murales como en el tratamiento a llevar a cabo. El desafío técnico era, verdaderamente, sugestivo, pero implicaba además una decisión de carácter ético.

Existía además otra variable, la reubicación de las piezas en un nuevo contexto —el Museo del Libro y de la Lengua proyectado por el arquitecto Clorindo Testa en los terrenos de la Biblioteca Nacional sobre la calle Las Heras—. A través de un convenio entre el Ministerio de Planificación, el IIPC-UNSAM, y la Universidad Tecnológica Nacional, se procedió a instalar y restaurar las obras en el nuevo espacio.

No obstante, aun cuando la resignificación del conjunto dentro de un sitio distinto al que fueron creados era un tema comprometido, el problema principal del proyecto estaba enfocado en la recuperación de una de

las obras, que distorsionaba la lectura de las otras tres.

En primera instancia y mediante un abordaje interdisciplinario, que incluía la química y la historia del arte, fueron relevados los murales, y se procuró establecer los objetivos y la metodología de trabajo. El reto venidero estaba compuesto de cuatro pinturas con una superficie de veintidós metros cuadrados cada una. Luego de los resultados analíticos, se pudo corroborar que la técnica pictórica elegida por el TAM había sido el óleo sobre un mortero de sulfato de calcio (CaSO_4). En cuanto a la tonalidad cromática, las cuatro piezas, a pesar del deterioro, mantenían una paleta básica de colores que brindaba una armónica unidad narrativa. Del mismo modo, la estructura compositiva conservaba un similar equilibrio en todas las escenas; en cada una de las lunetas, sorprendían dos contundentes protagonistas involucrados en tareas rurales, ligadas a la estación del año pertinente.

Una vez realizado el estudio integral de la problemática existente y después de arduos intercambios de propuestas, que incluyeron un seminario de discusión, se dispuso adoptar el criterio de reconstrucción, para lo cual se tuvo en cuenta que toda nueva adición debía distinguirse del original. Es cierto que, con la ayuda de la técnica actual y un exhaustivo trabajo de documentación, era factible rescatar la obra de Castagnino desde el punto de vista figurativo. La restauración de *Otoño* involucraba, por lo tanto, recobrar una imagen casi inexistente mediante una reintegración cromática ilusionista. Con el uso de materiales y técnicas que diferenciaban aquello agregado del remanente pictórico, la intervención revertía una situación en la cual la lectura de la obra no era posible. La restauración que debía llevarse a cabo implicaba, entonces, la recuperación estética y formal no solo de *Otoño*, sino de todo el conjunto de las obras pintadas por el grupo TAM, ya que el deterioro en una de sus piezas distorsionaba la comprensión visual de las cuatro estaciones.

El agravante residía, básicamente, en las enormes dimensiones del faltante pictórico. Sucedió aquello que el fundador del Instituto Centrale de Restauro, Cesare Brandi, en la década del setenta, describe de la siguiente manera en su *Teoría de la restauración*:

Es, pues, un esquema espontáneo de la percepción establecer en una percepción visual una relación de figura y fondo. Esta relación es después articulada y desarrollada en la pintura según la espacialidad elegida para la imagen, pero cuando en el tejido de la pintura se produce una laguna, esta figura no prevista resulta convertida justamente en una figura a la que la pintura sirve de fondo; así pues, a la mutilación de la imagen se añade una devaluación, un retroceso a fondo de lo que precisamente nació como figura.¹⁸

El caso de las lunetas, sin duda, reflejaba esta situación, pero, al mismo tiempo, la decisión tomada por el Centro Tarea se debatía con el segundo principio de la disciplina enunciado por el mismo Brandi: “La restauración debe dirigirse al restablecimiento de la unidad potencial de

19 *Ibidem*, p. 17.

20 Salvador Muñoz Viñas. *Teoría contemporánea de la Restauración*. Madrid, Síntesis, 2004, p. 20.

21 David Hume. *De la tragedia y otros ensayos*. Buenos Aires, Biblos, [1757] 2003, p. 54.

22 *Ibidem*.

la obra de arte, siempre que esto sea posible sin cometer una falsificación artística o una falsificación histórica, y sin borrar huella alguna del transcurso de la obra a través del tiempo”.¹⁹

La documentación y las fotografías encontradas proporcionaban evidencia suficiente como para restituir la imagen sin caer en la falsificación artística. Asimismo, los nuevos paradigmas en la restauración, surgidos en estas últimas décadas, que se adecuan a mayor cantidad de realidades y admiten tratamientos anteriormente inconcebibles, ayudaron a la resolución del caso. “Lo que caracteriza a la conservación y a la restauración no son sus técnicas ni instrumentos, sino la intención con que se hacen: no depende de qué se hace sino de para qué se hace”,²⁰ sentencia Salvador Muñoz Viñas en su *Teoría contemporánea de la restauración*, con lo que traza de este modo un punto de inflexión en la clásica tradición instaurada por el fundador del Instituto Central.

El propósito del proyecto era, efectivamente, recuperar la lectura del conjunto y evitar perder el mensaje contenido en esas cuatro pinturas, ya que se sabe que, en cada obra, existe un “estado eficaz y un estado defectuoso”²¹ y que, cuando ocurren alteraciones, “impiden que la verdadera forma transmita a la imaginación el sentimiento y la percepción adecuados”.²²

Una vez que se establecieron las tareas de intervención, se tuvo que acondicionar el soporte, que fue nivelado de manera tal que la apariencia lisa y pulida del nuevo fondo marcara un neto contraste con la rugosidad propia del muro. Sobre esta uniforme superficie, se proyectó una fotografía de *Otoño* tomada antes del incendio, y los fragmentos originales de la pintura sirvieron, como puntos de referencia, para ubicar espacialmente las figuras. Luego de plasmar el dibujo con grafito, la imagen fue entonada con colores al agua —fácilmente reversibles—, y una gradación de valor más alto fue seleccionada para toda la paleta cromática utilizada, lo que otorgó, de ese modo, una clara diferencia sobre el original. Aun con esta variación de matices, la recuperación del diseño y el volumen devolvieron la unidad de la obra de Castagnino en particular, y de las cuatro estaciones en conjunto, con lo que se cumplió, de ese modo, el objetivo inicial planteado (figuras 17-20).

Por otro lado, un rasgo elemental de la pintura mural es su condición como parte de un todo. No se trata de una obra aislada, sino que posee una interdependencia con la arquitectura y esto exige analizarla conjuntamente. La lectura de los muros está, consecuentemente, supeditada a la disposición que estos tienen dentro de los espacios edilicios. Tanto el significado como la función de las pinturas van de acuerdo con su entorno y en ese sentido, en el caso que nos atañe, la descontextualización se originó con la drástica decisión de dismantelar la unidad original, que separó las lunetas de la enorme cúpula. La resignificación implicó, entonces, que las obras tuvieran, a partir de su reubicación, un sentido distinto, ya que formaban parte de un nuevo guión o relato, que interpretaba, en esta nueva instancia, la reconstrucción de *Otoño* como la alternativa más razonable

para vincular los murales entre sí.

Pese a todo, es esencial tener presente que unas décadas atrás, la recuperación de la imagen faltante de manera ilusionista no hubiera sido posible. La carencia de los recursos técnicos con los que se cuenta hoy en día hubiese resultado un escollo pero, por sobre todas las cosas, una concepción de pérdida que se deleitaba con el encanto de la ruina, la vigencia de criterios con una inclinación romántica que respetaban la historicidad sobre la estética y exaltaban el valor sublime y pintoresco de material remanente. El juicio crítico imperante hubiera evaluado ese grado de deterioro como un estrago irreparable. Frente a un problema de esta magnitud, donde el remanente original era tan escaso, la solución hubiese sido conservar esas piezas aisladas como restos arqueológicos, considerando el material existente tanto o más valioso que el rescate de la integridad de la obra y de todo su conjunto.

Con todo, del mismo modo que los paradigmas van cambiando, también, los cánones sobre el gusto se modifican y, directa o indirectamente, ejercen cierta influencia en las medidas que se asumen.

La intervención sobre las lunetas de Galerías Pacífico, pintadas por el grupo TAM, vislumbra, en un caso concreto, la posible dependencia de la conservación sobre la estética. Queda aún mucho por analizar, debatir e investigar, pero permanece latente establecer la relación existente entre los cambios estéticos de cada momento histórico y los paradigmas que dominan la restauración y conservación de cada época.

Aun cuando la restauración es una actividad sistemática, está respaldada científicamente y tiene sus propios postulados, la toma de decisiones involucra un proceso crítico y un acto creativo que, como tal, está afectado por el gusto.

La restauración está sujeta a cambios en los paradigmas, pero, sin lugar a dudas, a cambios en el gusto.

Resumen

Los murales de las Galerías Pacífico, pintados por el Taller de Arte Mural (TAM) en 1946, fueron la primera y única experiencia colectiva que llevó a cabo el grupo. A pesar de esa vida fugaz, estas pinturas fueron consideradas portadoras de una nueva concepción de arte con una función de carácter social y, paralelamente, fueron celebradas como un suceso de trascendencia cultural para el país. En la década del noventa, las reformas edilicias que convirtieron el palacio en un centro comercial dispusieron la extracción de las cuatro lunetas que se encontraban en los principales accesos de las Galerías. Durante más de quince años, estas piezas se mantuvieron guardadas, sin tener en cuenta las correctas condiciones de conservación. En 2010, el Centro Tarea, perteneciente a la Universidad Nacional de San Martín, comenzó con el proyecto, que abarcó la puesta en valor y restauración de estas pinturas. La envergadura de estas obras sumada al grave estado de conservación en que se encontraban exigieron, además de un trabajo técnicamente complejo, una decisión ética y estéticamente comprometida.

Palabras clave: pintura mural, lunetas, grupo TAM, restauración

Abstract

The Galerías Pacífico murals, painted by Taller de Arte Mural (TAM) in 1946, were the first and the only collective experience which the group carried out. Despite this ephemeral life, these paintings were considered as a new art conception with a social meaning and, at the same time, were contemplated as an event of cultural significance for the country. In the nineties, building reforms that turned the palace into a shopping center required the extraction of the four murals that were in the main entrances of the Galerías. These pieces were stored for more than fifteen years, without the correct conservation conditions. In 2010 Centro Tarea, belonging to the Universidad Nacional de San Martín, began the restoration project of these paintings. The value of these artworks and their critical condition demanded not only a technically complex work, but also an ethical and aesthetic decision.

Key words: mural painting, lunettes, TAM group, restoration



17 Lino E. Spilimbergo, *Primavera*, óleo sobre yeso, 2,50 m x 9 m. Créditos: IIPC.

18 Manuel Colmeiro, *Verano*, óleo sobre yeso, 2,50 m x 9 m. Créditos: IIPC.

19 Juan Carlos Castagnino, *Otoño*, óleo sobre yeso, 2,50 m X 9 m. Créditos: IIPC.

20 Demetrio Urruchúa, *Invierno*, óleo sobre yeso, 2,50 m x 9 m. Créditos: IIPC.



17



18



19



20