imago
ESPACIO DE ARTE

CUERPO Y MATERIA

ARTE ARGENTINO ENTRE 1976 Y 1985

FUNDACIÓN OSDE

imago

ESPACIO DE ARTE

Suipacha 658/664
Ciudad de Buenos Aires
Tel. [54 11] 4328 3287

Martes a viernes
de 12 a 20 hs.
Sábados y domingos
de 11 a 18 hs.

Entrada libre y gratuita

Un emprendimiento cultural de FUNDACION OSDE

CUERPO Y MATERIA

ARTE ARGENTINO ENTRE 1976 Y 1985

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
María Teresa Constantin

Diseño de montaje
María Teresa Constantin
Jimena Ferreiro

Montaje
Beto De Volder
Ignacio Valdez

Fotografía
José Cristelli

Diseño gráfico
Estudio Lo Bianco

Corrección
Alicia Di Stasio
Mario Valledor

AGRADECIMIENTOS

La muestra ha sido posible gracias a la generosa colaboración de los coleccionistas y artistas que han facilitado sus obras.

Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto

Fundación Alberto Elía - Mario Robirosa
Fundación Alon

Álvaro Castagnino
Daniel Maman Fine Arts
Galería Francisco Traba
Galería Praxis
Galería RO
Galería Sylvia Vesco
Galería Vasari

Archivos documentales
Fundación Espigas
Biblioteca del Congreso de la Nación
Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes
Biblioteca Nacional de la República Argentina

Archivos privados
Adriana Laurenzi
Silvina Buffone

Marcelo Arruiz - Marcos & Cuadros

Créditos fotográficos
Fotografías no realizadas por Cristelli:
Oscar Balducci: pp. 73, 89, 97, 106 y 115
Gustavo Barugel: pp. 49, 70, 71, 104, 158 y 159
César Calderella: p. 47
Lucas Distéfano: pp. 54, 55, 56 y 57
Elda Harrington: pp. 100, 111, 112 y 113
Atilio Moralejo: pp. 87
Pedro Roth: pp. 68, 69, 105
Gustavo Sosa Pinilla: p. 86

CUERPO Y MATERIA

ARTE ARGENTINO ENTRE 1976 Y 1985

Curadora
María Teresa Constantin

Del 18 de abril
al 9 de junio de 2006

Esta muestra, a diferencia de otras,
fue propuesta por los artistas participantes.
El motivo de la reunión no responde
a similitudes estéticas o formales.
A este grupo, cimentado en el respeto mutuo,
profesional y humano, le interesa destacar
el "espíritu gregario" de esta exposición;
en un momento donde la tendencia general
es la atomización y desunión.
Esperando que esta intención sirva
para provocar una vez más en nuestro medio,
la necesidad de unirse a través
del trabajo cotidiano.

Catálogo de una
muestra colectiva,
ArteMúltiple,
septiembre de 1980

CUERPO Y MATERIA

ARTE ARGENTINO ENTRE 1976 Y 1985

María Teresa Constantin

Algunos dicen que el único don que nos confiere el transcurso del tiempo es el de permitirnos ver, por segunda vez, lo que ante nosotros pasó desapercibido la primera. HÉCTOR TIZÓN, 1999

Un cuerpo femenino desnudo, plegado sobre sí mismo en posición fetal, tuerce ligeramente la cabeza. En las oquedades de los ojos parece concentrarse una mirada de temor ancestral. Mientras, brazos y manos intentan completar un precario refugio frente a la advertencia goyesca enunciada desde el título. Se trata de *Lo mismo en otras partes* [p. 54], la escultura que Juan Carlos Distéfano, en 1977, guardó en un bolso para embarcarse rumbo a Barcelona. El 26 de abril de ese año el decreto 1.101/77, con la firma del ministro del Interior, general Albano Harguindeguy, prohibía la distribución y venta del libro *Ganarse la muerte*, publicado en 1976 por la esposa del escultor, la escritora Griselda Gambaro.[1] Pese a que a fines del año anterior el artista había realizado con éxito su primera muestra de escultura[2] y que todo permitía presagiar un futuro promisorio para su carrera, la familia decide partir. Además del desnudo, en otro bolso el escultor lleva una pequeña versión de *El rey y la reina* y una serie de cajas donde había embalado sus herramientas. *Necesitaba llevar algo mío. Una referencia de quién era, algo más que un espejo, que me permitiera instalarme en un lugar desconocido*, señala el artista. Obra y herramientas. Ese gesto, el único que dependía de su voluntad, sintetizaba su modo de sostener la vida. Su esencia se depositaba en esos objetos. En momentos de serio riesgo para la vida el arte aparecía ofreciendo refugio y presentación, reaseguro e identidad. Gestos recurrentes que, en la Argentina o fuera del país, se repetirían en mayor o menor grado, apareciendo como una de las marcas distintivas de los artistas reunidos en esta exposición. Ese acto escapaba también a lo privado para presentar la dualidad que adoptó en esos años buena parte de la producción artística: vigilada en el país o luchando contra el desarraigo fuera de él.

Cuerpo y materia, a treinta años del golpe de Estado de 1976, no es una muestra de la memoria, aunque haya muchos aspectos que hacen a ella. Tiene la intención de contribuir a una historia del período, a señalar aspectos que permitan analizar de qué manera reaccionó el campo artístico frente a una situación política signada por la represión que desató el terrorismo de Estado. De la misma manera

[1] Publicado en La Flor, Buenos Aires, 1976. El informe que justifica la censura sostiene que los párrafos salientes del libro pueden dividirse en cuatro grupos: "los que lesionan la sociedad; la condición humana; la familia; las instituciones armadas y el principio de autoridad". En el mismo decreto, considerando que la editorial La Flor "comparte los agravios contra el sistema familiar", ésta es clausurada por treinta días. Para ese entonces los editores Daniel Divinsky y Kuki Miler ya habían sido encarcelados y condenados a 127 días de prisión por otro libro, el infantil *Cinco dedos* (cuenta la historia de cinco dedos rojos perseguidos por una mano verde).

[2] En la Galería ArteMúltiple.

Catálogo J.C. Distéfano, Galería ArteMúltiple, 1976

entendemos que el amplio espectro de obras exhibidas, realizadas en el momento de los hechos, hará posible visualizar el repertorio de imágenes que pudieron elaborar los artistas y que hoy permiten pensar esta sociedad.

Esta muestra parte de la idea de que, como señala entre otros Hugo Vezzetti,[3] por sus condiciones, ejecución y consecuencias, la última dictadura es diferente de las anteriores y produjo un corte sin parangón en la historia (y en el cuerpo social) de la Argentina. Ese carácter distintivo estuvo dado por la violencia ejercida desde el Estado contra la sociedad toda y por el límite extremo al que llegó con la desaparición y ejecución masiva de personas. Frecuentemente se observan en la historia del arte banalizaciones en las que, con la cobertura de que se trata de un aspecto especial de la sociedad (¡el arte es puro!), se tiende a deslizar la teoría de los dos demonios; se amalgaman sin diferenciación alguna dos décadas enteras bajo el signo de la violencia (los 70 y los 80); o se afirma una supuesta *violencia* casi identitaria de los argentinos. Luis Alberto Romero[4] señala acertadamente que frente a la violencia ejercida por los grupos guerrilleros en la primera mitad de los 70 no se pusieron en práctica acciones jurídicas para sancionarla sino que se destruyó el Estado republicano, "cada uno quedó solo e indefenso frente al Estado aterrorizador". Desde este ángulo distintivo se ubica esta exposición. Desde el aniquilamiento del Estado de derecho y la indefensión y aislamiento del ciudadano frente al Estado de terror, es que se puede comenzar a reflexionar si el campo de la plástica mostró aspectos diferenciados del resto de la sociedad. Y, si bien desde diversos ángulos se han trazado líneas de trabajo que están permitiendo, poco a poco, abordar la historia sociopolítica y cultural del período 1976-1985,[5] en el terreno de las artes visuales este tipo de trabajo es incipiente.[6] Aspiramos a que esta muestra contribuya a precisar una mirada sobre la época.

En los 60 y primeros 70 una de las marcas distintivas es el uso de la *palabra*.[7] La palabra como manifiesto pero también pronun-

[3] Cfr. Vezzetti, Hugo, *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2002.

[4] Romero, Luis Alberto, *Breve historia de la Argentina contemporánea*, FCE, Buenos Aires, 1994, pp. 283 y ss.

[5] Entre otros, Blaustein, Eduardo y Zubieta, Martín, *Decíamos ayer. La prensa argentina bajo el proceso*, Colihue, Buenos Aires, 1998; Boccanera, Jorge, *Tierra que anda. Los escritores en el exilio*, Ameghino, Buenos Aires, 1999; Vezzetti, Hugo, *op. cit.*; Ivernizzi, Hernán y Gociol, Judith, *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar*, Eudeba, Buenos Aires, 2002, y Sarlo, Beatriz, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2005.

[6] Véanse, entre otros, Giunta, Andrea, "Pintura en los '70: inventario y realidad", en Arte y Poder, CAIA, 1993; Herrera, María José, "Los años setenta y ochenta en el arte argentino. Entre la utopía, el silencio y la reconstrucción", en Burucúa, José Emilio (dir.), *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*, vol. II, Sudamericana, Buenos Aires, 1999; Constantin, María Teresa, "La pintura como resistencia", en el catálogo *Manos en la masa. Pintura argentina 1975-2003, la persistencia*, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 2003; "Una colección, un país", en el libro-catálogo *Colección Elía-Robirosa*, Buenos Aires, 2004, y el reciente AA.VV., *Arte y libertad. Dictaduras, represión y resistencia*, UNLP, La Plata, 2005.

ciada en gestos de ruptura en los que, por ejemplo, se cuestionan los museos, el Salón Nacional, el Instituto Di Tella, los premios, los críticos y el mercado: "Abandoné toda actividad artística inscrita en marcos institucionales",[8] dice Renzi. Mientras, se interviene activamente desde el arte frente a las circunstancias políticas y sociales. En la búsqueda de fundir el arte con la vida se desconfía del valor del objeto artístico en tanto tal –es el caso, entre otros, de León Ferrari, Juan Pablo Renzi y Pablo Suárez, para aquella época– y se aspira sobre todo a potenciar el discurso político. En ese sentido se intensifica también la realización de *acciones*, muchas de ellas colectivas, como el *Homenaje a Viet-Nam de los artistas plásticos*, en 1966; *Homenaje a Latinoamérica*, en 1967 y 1968; *Tucumán arde*, en 1968; *Villa Quinteros también es América*, en 1969, y *Malvenido míster Rockefeller*, también en 1969, todas ellas destinadas a la denuncia del imperialismo en Latinoamérica o sus consecuencias en la Argentina. En correspondencia con un estado de la cultura en que, según Oscar Terán, "en un sector de los intelectuales avanzaba el consenso sobre la necesidad de una salida revolucionaria, respecto de la cual sólo cabía discutir sus formas (insurrección de masas, foquismo guerrillero, guerra popular y prolongada)".[9]

Los artistas escogidos para esta muestra dan cuenta de un cruce generacional que se produce en el período. Por un lado, artistas que, por su edad, cargaban con la intensa experiencia cultural de los años 60 y primeros 70. Entre ellos Carlos Gorriarena,[10] por ejemplo, quien procediendo del Partido Comunista, con posiciones antiperonistas, durante los años 60 participa del debate en que buena parte de los intelectuales argentinos revisan la actitud frente al peronismo para producir un acercamiento con aquél mientras permanecen atentos y comprometidos con la experiencia de la Revolución Cubana. Así, Gorriarena forma parte, junto con Carlos Brocatto, José Luis Mangieri, Juan Gelman, Andrés Rivera, Roberto Cossa y Octavio Gettino, del núcleo de intelectuales que expuso sus convicciones desde las páginas de la revista *La Rosa Blindada* y que llevó al alejamiento de todos ellos de las filas del Partido Comunista. Se debate el lugar del arte y los artistas en el proceso revolucionario de la Argentina y Latinoamérica, y Gorriarena, desde las páginas de la revista, sostiene que "un pintor debe estar situado en el centro de los acontecimientos artísticos, culturales, sociales y políticos de su época […] pintores como Picasso, Léger, Grommaire, Guttuso, Siqueiros, Portinari […] demostraron en su momento que un pintor marxista podía ser vanguardia revolucionaria y vanguardia artística". Por su parte, Luis Felipe Noé –en un texto clave, pues se trata del catálogo de 1975 para la exposición de Galería Carmen Waugh, en la que el artista retoma la pintura– escribe: "Creí tam-

[7] Véanse, entre otros, Longoni, Ana y Metsman, Mariano, *Del Di Tella a "Tucumán arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, El Cielo por Asalto, Buenos Aires, 2000; Giunta, Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años 60*, Paidós, Buenos Aires, 2002; catálogo *Arte y política en los 60*, Palais de Glace, 2002 (con curaduría de Alberto Giudici), y nuestro "Sono Felice. Franco Venturi (1937-¿1976?)", en *Homenaje a Franco Venturi*, en prensa.

[8] Renzi, Juan Pablo, entrevista con Beatriz Sarlo, en *Juan Pablo Renzi, obras de 1963 a 1984*, Museo Castagnino, Rosario, 1984.

[9] Terán, Oscar, "Ideas e intelectuales en la Argentina, 1880-1980", en Oscar Terán (coord.), *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*, Fundación Osde - Siglo XXI, Buenos Aires, 2004, p. 81.

[10] Sobre el artista y la época, véase Wechsler, Diana y Constantin, María Teresa, *Gorriarena*, Fundación Mundo Nuevo, Buenos Aires, 2005.

bién que si la imagen occidental estaba desnuda, no era por cierto la imagen de mi pueblo latinoamericano que aún no ha escrito su historia de grandeza […] esta imagen no es posible que la inventen los artistas, sólo podrá hacerlo el pueblo entero en un proceso de enunciación cultural que pasa por lo político y lo social". [11] Antes del golpe del 76 la mira en la unión revolucionaria de América no se había perdido, y, frente al golpe en Chile, Carlos Filomía realizaba el retrato de Salvador Allende. La obra era penetrada por lo que estaba sucediendo en la calle: en los grafismos inferiores se puede leer: "Yo tengo fe que Chile va a ganar…"[12]

Junto a estos artistas, y ajena a estos debates, otra generación, la que se forma en las escuelas bajo el régimen militar y emerge a la vida pública durante la *primavera democrática* de la presidencia del doctor Héctor Cámpora, se incorpora naturalmente a la intensa movilización de masas de la época. Posteriormente, como señala también Terán, "…los movimientos culturales resultarían cada vez más dependientes de un escenario político poblado por actores involucrados en prácticas progresivamente confrontativas". A diferencia de la generación anterior, en la que el texto escrito es una parte importante de su actividad, la *palabra* en ellos está puesta en el soporte pictórico, o, como veremos más adelante, una vez producido el golpe, la palabra será susurrada cuando la mirada (y a veces el texto) se ocupe de la obras de los pares y, a través de ella, se pueda hablar de la propia obra. En los años previos al golpe se trabaja en taller y cada vez más se activa políticamente en las calles.

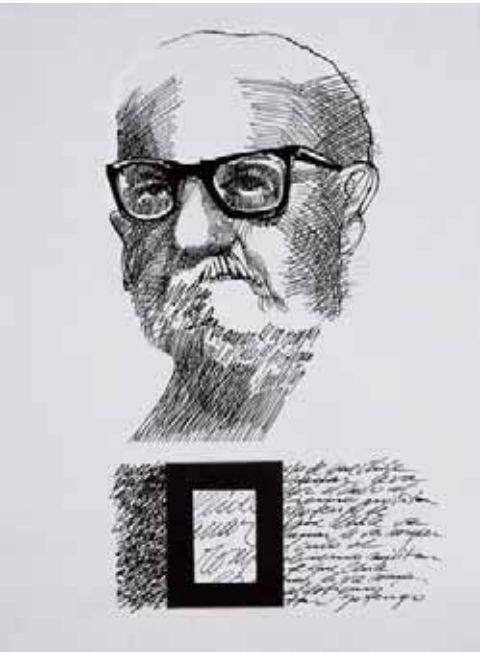
En 1976 se produce un corte brutal a todo ese intenso período. Si hasta 1975 se pensaba como posible un reemplazo de lo que quedaba del gobierno peronista, el golpe de Estado es el fin de las ilusiones. El debate, el arte involucrado cada día con lo público, la palabra, se silenciaron rápidamente. Se inició un período especial para el cual el campo artístico puso en marcha modos de acción también especiales o retomó viejas prácticas caídas en desuso. La experiencia del accionar de la Triple A durante los años previos al golpe había ya hecho su tarea y advertido que esta vez no serían algunos muertos señalados con nombre y apellido; se trataría de una ofensiva contra el conjunto de la sociedad, y las muertes, en pilas de cadáveres, como registrará Léon Ferrari en *Nosotros no sabíamos* [p. 72], estarían a la orden del día. La "cultura del miedo" se instaló rápidamente.

El período de esta muestra –1976 a 1985– incluye también obras de los años previos e inmediatamente posteriores a la recuperación de la democracia, cuando se hacen *públicas* algunas tendencias latentes en el proceso creativo de los diferentes artistas. Por el contrario, no se aborda aquí la producción artística más estrechamente ligada a lo que se entiende como el arte de la posdictadura, cuando "…en Buenos Aires se comenzó a vivir una explosión creativa que vio florecer las artes visuales, el teatro, la música, las publicaciones alternativas, la moda y los lugares no tradicionales…", como señala Ana María Battistozzi.[13]

En pocas palabras, esta exposición se instala en el corte de la producción y debates

[11] Noé, Luis F., en "Por qué pinté lo que pinté, dejé de pintar lo que no pinté, y pinto ahora lo que pinto", catálogo Galería Carmen Waugh, 1975. En 1973, el artista había sido interventor y más tarde director normalizador del Departamento de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

[12] Consigna que se cantaba en las manifestaciones en solidaridad con Chile, en 1973, contra el golpe de Pinochet.



Dibujo, 50 x 35 cm.
Carlos Filomía, 1973

de los 60 y el nuevo estallido de la segunda mitad de los 80. Es ya un lugar común afirmar que, en ese *entre y entre, se pintó*, y, agregaríamos, se recurrió centralmente a todas las expresiones tradicionales del arte. Se afirma también que se produjo *una vuelta a la pintura*. Creemos que el uso de la palabra *vuelta* contiene ya afirmaciones que son juicios, en la medida en que pareciera estar hablando de un cierto *retroceso*. Entendemos que es necesario abrir las certezas y preguntarse: ¿qué pasó para qué se pintara (o se esculpiera)?, ¿qué y cómo se produjo?, ¿cómo lo político operó sobre las obras?, ¿qué canales de circulación utilizó esa obra? y ¿qué discursos sobre la producción artística se elaboraron en la época?

Se trata de una selección de objetos, producidos durante el período, que se abren a diferentes *miradas* sobre la historia de esos años, o, más precisamente: los diferentes modos en que los actores del período pudieron reaccionar frente a las circunstancias que atravesaba el país. Esta muestra no pretende ser una exhaustiva catalogación y revisión de todas las obras y artistas que trabajaron bajo la dictadura. Toda selección implica exclusiones y cortes.[14]

En este caso la selección ha recaído en aquellos cuya producción y recorrido –más allá de un juicio de valor– permiten pensar conclusiones generales. El sesgo *monográfico* y el número de obras seleccionadas tienen el propósito de permitir seguir, someramente, el recorrido realizado por cada artista –acentuando, en cierto sentido, al *sujeto* artista–, evitando así el bies que aísla las obras en un discurso cerrado. En ciertos casos el seleccionado fue un núcleo que aparece como un punto agudo de tensión que se transforma en emblemático para el período, como es el caso de las obras de Norberto Gómez.

A diferencia de otras producciones artísticas –como la literatura, por ejemplo–, las artes plásticas, luego de una muestra, pasan al territorio de lo privado: colecciones, en el mejor de los casos, o regreso al taller, en general. Pocas veces, en el arte contemporáneo, por razones que escapan a los límites de estas líneas, esas obras se incorporan a las colecciones públicas, donde el espectador pueda contemplarlas a voluntad. Así, las de aquellos años, salvo algunas pocas que se

[13] En el folleto para la muestra *Escenas de los 80. Los primeros años*, Fundación Proa, Buenos Aires, 2003. Sobre ese tema, véase también Usubiaga, Viviana, "Memoria histórica y memoria pictórica en el arte argentino de la redemocratización", en *Discutir el canon*, CAIA, Buenos Aires, 2003.

[14] Tal es el caso del grupo del CAYC, sobre el que señala John King: "La labor del CAYC se lleva a cabo, deliberadamente, a menor escala, dirigiendo su atención hacia temáticas teóricas, recogiendo y desarrollando gran parte del arte conceptual aparecido con anterioridad en las Experiencias Visuales del Di Tella". "Argentina 1956-1976. Desarrollo artístico y cultural", en catálogo *Arte en Argentina. 1920-1994*, The Museum of Modern Art Oxford, 1994. O el caso de Berni, ya ampliamente tratado.

repiten por reproducciones gráficas, son poco conocidas. Muchos de los trabajos presentados en esta muestra fueron expuestos una sola vez y luego no volvieron a verse. Otros nunca fueron exhibidos, por autocensura, algunos, o por el particular recorrido que realizaron, otros. De modo que es la historia misma de las obras la que, en ocasiones, se ofrece para comprender las redes, circuitos y estrategias que desarrollaron artistas, críticos, *marchands* y coleccionistas.

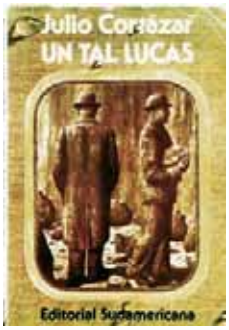
Cuerpo y materia, el título de la muestra, refiere al cuerpo humano en presencia y ausencia de las obras, pero también a corporeidad de la materia. Materia-cuerpo, en tanto recurso puesto en juego por el oficio, capa a capa, pincelada a pincelada endureciéndose sobre el soporte, y también los preciosismos de la acuarela y el lápiz o la inclusión más o menos brutal de la experimentación con materiales no tradicionales. Materia, en tanto refugio exploratorio y expresivo en el cual numerosos artistas hallaron el *lugar* desde donde decir la dureza de la época o para abrazar luego los cambios que anunciaban la recuperación democrática y el regreso de la *palabra*. *Cuerpo y materia* no es uno u otro, sino ambos. Aparecen como un nudo de interrogantes, un nudo por el cual se puede transitar desde la imagen y desde el oficio, en un va y viene permanente que atraviesa incluso las fronteras geográficas, en mudanzas generadas por la expulsión y el miedo. Un nudo que hace posible abordar parte de la experiencia artística en un momento histórico determinado, un relato que permite vislumbrar algunos indicios culturales y enunciar ciertos rasgos distintivos del período.

CUERPOS APESADUMBRADOS. LIBERTAD E INTERROGANTES DE LA MATERIA

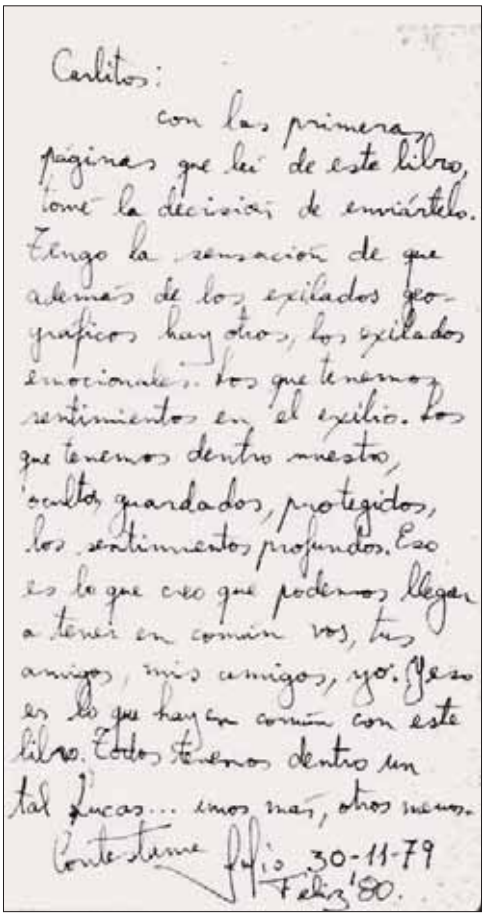
Una escultura en un bolso. Cuerpo acompañando un cuerpo. El gesto de un artista ponía en escena el tránsito más o menos peligroso y urgente que durante esos años llevarían a cabo miles de argentinos: llegada a un país extraño, pérdida de las raíces y, más allá de que realizaran o no algunas exposiciones, en general un nulo interés por la obra de un *extraño*, con las consiguientes dificultades para una inserción en el campo artístico local.[15] Sin embargo, pese a las dificultades y en un dialogo áspero con la obra, todos ellos pueden dar cuenta de esos años a través de la producción, la cual nunca se detuvo sino que, por el contrario, aparece como una tabla de salvación. Ernesto Deira cuenta que, viviendo en el departamento de un amigo, en París, corrió muebles y se puso a pintar; luego, durante una visita, el director del Museo de Chartres le hizo un comentario sobre las condiciones en que trabajaba, y el artista respondió: "Pero yo necesitaba pintar".[16]

En los desplazamientos producidos durante el período, el cuerpo humano es potenciado como protagonista y centro de la obra, y es uno de los ejes unificadores de las diversas producciones artísticas. Y, si bien en algunos de los artistas está presente antes de 1976, durante el período reafirma su presencia. El cuerpo es motor de narraciones y en ocasiones actúa como una autobiografía; baste con ver la serie de obras de Juan Pablo Renzi donde el cuerpo, más allá de su ausencia sobre el soporte, está hablando de desplazamientos y encierros, o el estallido expresivo de años posteriores. En el mismo

[15] Un caso diferente parece ser el de León Ferrari, quien pudo haber generado un tipo de vínculo más estrecho con los artistas, críticos e instituciones brasileras. Véase AA.VV, *León Ferrari*, Recoleta-Malba, Buenos Aires, 2005.
[16] Entrevista de Raúl Vera Ocampo, *La Opinión*, Buenos Aires, 22/8/1976.



Dedicatoria de Julio Flores a su hermano exiliado, en *Un tal Lucas*, de Julio Cortázar



Carlitos:
con las primeras páginas que leí de este libro, tomé la decisión de enviártelo. Tengo la sensación de que además de los exiliados geográficos hay otros, los exiliados emocionales. Los que tenemos sentimientos en el exilio. Los que tenemos dentro nuestro, ocultos, guardados, protegidos, los sentimientos profundos. Eso es lo que creo que podemos llegar a tener en común vos, tus amigos, mis amigos, yo. Eso es lo que hay en común con este libro. Todos tenemos dentro un tal Lucas... unos más, otros menos.
Contestame Julio 30-11-79
Feliz '80.

sentido pueden ser pensados los retratos de Pablo Suárez, Marcia Schvartz, Julio Flores y Juan Carlos Romero o los dibujos de los polípticos de Ana Eckell,[17] cuando sobre un cuaderno de diseño se entretejen los acontecimientos de la vida personal con los sucesos políticos o sociales.

El "necesitaba pintar" de Ernesto Deira o la conocida afirmación de Juan Pablo Renzi "quise volver a pintar para no morirme o en todo caso para no volverme loco"[18] anudan cuerpo y obra en gesto e impulso. El soporte, las reflexiones sobre el oficio, la técnica, las investigaciones sobre materiales o la expresividad de los elementos se constituyen como espacio físico real donde procesar la vida. En el seguimiento de las obras, a través del tratamiento, es posible percibir las a veces sutiles mudanzas (individuales y subjetivas) que las rodean.

1. Cuerpos en la historia, recursos de la memoria

En 1979, Julio Flores envía de regalo a un hermano exiliado el libro *Un tal Lucas*, de Julio Cortázar; en la dedicatoria escribe: "Además de los exiliados geográficos hay otros, los exiliados emocionales. Los que tenemos sentimientos en el exilio (los que tenemos dentro nuestro ocultos, guardados, protegidos, los sentimientos profundos). Eso es lo que creo que podemos llegar a tener en común". Esfuerzo por entender lo vivido, esfuerzo por entender lo que sucede con los afectos que partieron y los vínculos que pueden mantenerse; el golpe aherrojó y mató mientras expulsaba al exilio. Distéfano, exiliado en Barcelona, realiza *Persona. Homenaje a Cataluña* [p. 56], imagen que los críticos han referido a las sintéticas figuras del románico catalán. En efecto, se trata de una pasión laica que alude a los numerosos Cristos de la Edad Media, algunos de ellos en museos de Barcelona, otros aún en las capillas de origen, en la región. Síntesis del dolor, suspendido en una cruz virtual, evoca el padecimiento de cristos contemporáneos, pone en el centro el sufrimiento y martirio del otro, una persona. Para algunos de los artistas exiliados, la pérdida del lenguaje común del país de origen, la pérdida de las raíces, parece haberlos conducido a la búsqueda de nuevos

[17] Sobre la artista véase nuestro *Ana Eckell. La voz del agua*, catálogo, Centro Cultural Recoleta, 2002, y Usubiaga, Viviana, *op. cit*.
[18] Renzi, Juan Pablo, *op. cit.*

vínculos que les permitieran sostener y ligar su *extranjería* al nuevo espacio. En el mismo sentido se pueden pensar el Cristo de *Crucifixión* [pág. 50] de Ernesto Deira y su referencia a Grünewald. En las dos obras citadas la recuperación de temas y formas del pasado se dirige a un fondo inmemorial, común, más allá de las fronteras.

Para la misma época la obra de Carlos Alonso aborda temáticas que lo conducen también a un patrimonio común de imágenes. En efecto, la liberación de Latinoamérica, la revisión de la historia nacional, la denuncia política y social ocupan un espacio considerable en los trabajos del artista inmediatamente anteriores al golpe. Amenazado,[19] parte al exilio, donde recibirá la noticia del secuestro y desaparición de su hija Paloma. La denuncia explícita sobre el soporte pictórico parece disolverse. "Sin patria, sin elemento, sin sus fuentes […] quedé tan desconectado de la realidad que empecé a pintar en ese momento cosas de los museos, a revisar la historia a través de los pintores porque me quedé sin raíz", declara el artista.[20] Como si cuando el dolor está tan cercano fuera imposible representarlo. Retoma entonces el tema de las mesas de trabajo que ya había tratado en los primeros 70, cuando se anunciaba la muerte de la pintura,[21] y realiza diversas mesas de artistas, como *La palmera* [p. 37]. Un retrato-homenaje a Renoir y a la pintura en el que parece buscar sostén en el oficio, lo único que sabe sólido. Sobre el soporte, la mirada del otro, un artista casi despojado de colores (o, mejor dicho, con sólo algunas manchas de color en el delantal) aparece interrogante, enfrentando al espectador. En Europa, esos cuerpos que refieren a la historia del arte universal ofrecían un fondo común con otros hombres y permitían respirar.

Juan Pablo Renzi y Pablo Suárez –ligados a las experiencias vanguardistas del Instituto Di Tella y del Grupo de Artistas de Vanguardia de Rosario en los años 60– intervienen luego en acciones cargadas de lo político, renegando cada vez más de la Institución Arte. Permanecen en país,[22] y en las proximidades del golpe retornan al oficio en la tradición del soporte pictórico. A la vez que algunas obras hablan de los desgarros de partidas –*Desde aquí te escribo* (Suárez) [p. 155] o *Nostalgias del Paraná* (Renzi) [p. 132]–, ambos artistas realizarán una serie de obras-homenaje a Lacámera, Molina Campos y Schiavoni. Pintores "no espectaculares ni efectistas", según Renzi, hablan calladamente de pintura, de una historia de la pintura argentina: en estos dos artistas la memoria se asienta en lo nacional. Ambos recuperan también los géneros tradicionales de la pintura, como la naturaleza muerta o el paisaje.
En el caso de Renzi, *Interior con mantelacámera* [p. 134], una mesa con un mantel con ilustraciones de frutas, desde un supuesto realismo produce un giro conceptual; la representación de las frutas de la naturaleza muerta está en el mantel y es ya representación de la representación. Suárez, también en la tradición de la pintura, recupera el desnudo y lo recoloca en contemplación de un paisaje que es un cuadro adentro del cuadro [p. 154].

Si la cita a la historia del arte aspiraba a confirmar, a tender puentes con otros hombres, a dotarse de una identidad reconstruida

[19] En el mes de abril realiza en Art Gallery la muestra *El ganado y lo perdido*, que sufre una amenaza de bomba.
[20] Farina, Fernando, "Carlos Alonso", *Espacio del Arte*, Rosario, año 1, nº 2.
[21] Véase Wechsler, Diana y otros en *Carlos Alonso (auto)biografía en imágenes*, RO, Buenos Aires, 2003.
[22] Renzi se traslada de Rosario a Buenos Aires.

sobre la base de un fondo cultural común, otros artistas recurrirán a los cuerpos de la memoria personal, a sus propios orígenes, en una suerte de permanencia contemplativa y redibujable de uno mismo. Así, Ernesto Pesce realizará la serie de retratos de su familia italiana. La presencia definida y poderosa de un pasado que puede dar entidad al presente. De la misma manera, en su caso, los interiores reenvían al territorio del arte y al ámbito del oficio y los afectos cercanos. El sesgo de Jorge Pietra, entre viajes y regresos al país, aborda memoria y alusión, decir y no decir: *Colonia Nápoles* [pp. 120 y 121], un sitio real de Ciudad de México, pero cuyo nombre evoca los centros clandestinos de tortura. Mientras, en París, la distancia lo conduce a su memoria personal, donde recupera *Recuerdos de Colegiales* [pp. 122 y 123], el barrio de su infancia atravesado inequívocamente por sombras contemporáneas.

2. Cuerpo propio y ajeno. Cuerpo fragmentado y amenazado

En la enseñanza de las academias y las escuelas de arte el estudio del cuerpo humano ocupó siempre un lugar central: copia sobre calcos de la antigüedad, sobre modelo; se trataba de conocer anatómicamente la figura, el modelado, los efectos de luces y sombras. Abolidas las normativas académicas, para algunos artistas el tratamiento de la figura humana es una forma de conocimiento, pero de lo que transita socialmente; el cuerpo es, como transporte de reflexión, territorio de diferencias. Una caja de resonancia puesta en diálogo con los otros. Ésa parece ser la actitud de Marcia Schvartz. Con poco más de veinte años, con alguna presentación en el Premio De Ridders –sobre el que volveremos luego–, cercana a sectores de la Juventud Peronista, la artista pinta una serie de retratos –casi escenas de género– que irrumpen irritando. *Rama femenina* y *La salada* [p. 140], de 1976 y 1977, son cuerpos plebeyos, descuidados, sin ninguna misericordia, llevados casi a extremos de lo caricatural; están puestos para desafiar a los *bien pensantes*. Aparecen más bien como secuelas del período anterior, en el que la *provocación* se carga de política. Obligada al exilio, produce un giro leve en su producción y vuelve a sus personajes de lo social a lo íntimo y personal. En *De mañana* [p. 143], el cuerpo se ha tornado solitario y vulnerable, la ciudad ajena se mira desde una ventana, la artista comienza a retratar los cuerpos-víctimas de su generación, el cuerpo propio, que continuará trabajando a su regreso al país, cuando la ferocidad del período 76-79 haya aminorado. Luego, con la proximidad de las elecciones de 1983, podrá percibir el surgimiento de síntomas de peligro en la aparición de algunos candidatos (*Dios nos proteja* [p. 142], 1982-1983). De su misma generación, Duilio Pierri realiza en las cercanías del golpe una serie de interiores, paredes transparentes; fundidos el adentro y el afuera, todo es confuso, amenazante, y el cuerpo aparece expuesto y librado a su suerte en ese espacio incierto. El mundo privado, a la vez que es casi obligatorio volver a él, se resquebraja. Luego, en un tríptico fundado en los *comics*, *Mientras yo agonizo* [p. 115], planta la iconografía de los personajes que desarrollará en Nueva York, donde se instalará hasta mediados de los años 80. Un combate permanente entre mutantes zoomorfos, siempre con telón de fondo de una ciudad que nunca es estable. Para otros, como Oscar Smoje o Juan Carlos Romero, el camuflaje o la sombra hablan de cuerpos ocultos para sobrevivir, de cuerpos que corren, amenazados. El tema del ocultamiento real o de la imagen bajo la

imagen es también recurrente. Las obras de Alicia Carletti, detrás de una aparente *amabilidad*, ponen en evidencia una amenaza latente, rayana en la perversidad cuando se haga explícita en un *Viejo de la bolsa*. Es la misma amenaza o inquietud que transmiten los primeros trabajos de Ana Eckell, quien en *A sus plantas* [p. 62], como uno de los versos de los símbolos nacionales, ubica una figura leonina en el espacio cotidiano, semioculta, amenazando lo cercano. De la misma manera, los personajes de Jorge Álvaro siempre muestran una exterioridad que no es la suya, máscaras, disfraces o escenas de aparente normalidad, pero eternamente sospechosas y amenazantes.

A veces esa amenaza proviene también de las transformaciones urbanas contemporáneas, y los cuerpos juveniles de las niñas de Carletti –serie de *Los derrumbes* [p. 49]– se esconden de los escombros: es la época de la construcción de la autopista que cortó también con un tajo el cuerpo de la ciudad.

Desocupado
grabado, 50 x 35 cm
Carlos Filomía, 1973

La arquitectura misma se establece como un límite inquietante, y los límites de lo privado, que marcaban antes las paredes, pueden romperse. Ya no son más protección; por el contrario, en *Le couloir* [p. 52], de Ernesto Deira, pueden transformarse en un universo concentracionario, donde el cuerpo queda atrapado, intentando inútiles escapes, mientras que las manos y sombras de Oscar Somje deambulan por cielorrasos o habitaciones vacías.

En un mundo de reclusión los objetos cobran relevancia y reafirman la presencia del cuerpo; si los interiores de Pesce dejan ver las piernas del que dibuja y mira, en la obra de Renzi el cuerpo se define por el objeto: mira el cielorraso, gira para hacer la siesta. El afuera se ha perdido y lo obliga a ese encierro, a un diálogo casi consigo mismo.

De 1978 datan los nocturnos de Fermín Eguía; en ellos el peligro está afuera. La calle, en formato apaisado, es espacio extendido que se cierra en la perspectiva de bocas y monstruos y, más amenazantes todavía que las bocas idiotas, los puntos de luz de automóviles en sombras. Es la hora en que asuela el terror, cuando en la vida real se intensificaban los procedimientos. En la noche la individualidad se pierde, el sujeto es anulado frente a lo informe, impera el miedo. Para la misma época[23] el artista realiza también *Apeyron* [p. 78] *y Temor* [p. 70]. En el mismo sentido, los *paisajes* [pp. 58 a 60] de Diana Dowek se han vuelto peligrosos por lo que sucede afuera: en ellos se aborda decididamente el tema del accionar de las fuerzas parapolicia-

[23] Véase Malosetti Costa, Laura, *Fermín Eguía*, ArteMúltiple, Buenos Aires, 2005.

Siluetazo, 1983

les. La serie de los retrovisores –una obra de ésta fue enviada al salón Belgrano del 75, que no se realizó– permite ver el abandono de cuerpos en los caminos; su actitud fue la de evocar a través de su pintura lo que estaba sucediendo: "Quisiera que mis contemporáneos encontraran en mi obra un momento de sus vidas colectivas", señala la artista.[24]

Un párrafo aparte merece el fragmento corporal y, en especial, la cara, que aparece también como otro de los temas recurrentes en todo el período. Un límite entre lo interno y lo externo, la *exterioridad* que nos presenta ante los otros, la devolución del espejo. Cualquier herida en el rostro atenta contra la identidad, la imagen en que nos reconocen los otros. En 1978 Carlos Alonso realiza el *Silencio P.* Aunque el título refiera al cineasta Pier Paolo Pasolini (asesinado en 1973), el tríptico opera a modo de autorretrato al que diseccionan salvajemente boca y ojos. Son cortes anatómicos que silencian. Cuerpo atacado y cercenado, obligado a mostrar su interioridad y a ser desechado, merced a la violencia de otros. El cuerpo ha sido desposeído de su condición de sagrado. En la primera mitad de los 70, Filomía había utilizado imágenes de disección[25] para intervenir en lo social; ahora ese tipo de tortura se ejerce sobre uno mismo. En los años 83-84, en esa bisagra del adentro al afuera, Eduardo Médici realiza la serie *Algo pasa en tu cara* [pp. 100 y 101], en la que parece interpelar al otro, deforme, transformado, un desconocido cuyo rostro se escapa.

La revisión de la historia de un país construida sobre el cuerpo de los otros es también sujeto pictórico. La carne en tanto tal se vuelve cúmulo de materia. Nuevas naturalezas muertas en las que la carne se enfrenta al espectador. Durante los años de la dictadura, Carlos Gorriarena permaneció en

[24] Catálogo *Diana Dowek*, La Galería, 1978.
[25] Se trataba de un desocupado que vendía sus órganos para mantener a su familia.

Grupo GAS-TAR, Cuarta marcha de la resistencia, 1984

el país y su actitud fue exhibir desde la pintura lo que estaba sucediendo. Se propuso exponer una vez por año para dar cuenta de los hechos, y es así como durante ese período su obra acusa centralmente la cuestión política. En *Frigorífico latinoamericano* [p. 91] hace caminar a los poderosos en medio de masas sanguinolentas que refieren indudablemente a lo que se está padeciendo en las cárceles y centros clandestinos de detención. De la misma manera, Alonso bloquea la mirada con un plano de carne –*Carne de primera Nº 2* [p. 35]– rodeada por ganchos y cadenas. Otros, como Roberto Páez, fuerzan la literalidad del género para llamar *Naturaleza muerta* [p. 107] a un cuerpo destrozado, un cuerpo carne, el mismo que puede ser colgado como una res o que se destroza desde la materialidad de los recursos clamando de desesperación como en *El grito* [p. 108].

3. La historia en el cuerpo de la obra

La puesta en cuestión de la historia, una reflexión sobre lo sucedido, aparece como un terreno reservado para las obras de la generación de los *mayores*: Distéfano, a partir de su insistencia en la condición humana; Noé, desde un regreso a la pintura que señala posible a partir de la naturaleza, piensa el territorio latinoamericano, la Conquista y las batallas pasadas y presentes e incorpora, en *La naturaleza de América*, imágenes como la de Tupac Amaru al interior de la obra; Gorriarena titula y señala para el espectador *1979* [p. 90] e *Historia* [p. 93], dando cuenta también del pasado y del presente, con monumentos construidos sobre despojos o desde los palcos y símbolos del poder. Junto a ellos hay otro núcleo de artistas que rodea la historia desde otro ángulo. Para éstos los años del Proceso significaron una bisagra que condujo su producción en una tendencia *del taller a la calle* y en la que la historia opera desde el presente inmediato y presionando los límites de la obra. Durante el período en cuestión trabajaron con la temática del propio cuerpo y el de los otros. No sólo en cuanto a la representación, sino también

Carlos Filomía, intervención sobre la fotografía de Paul Newman

desde la apropiación de imágenes producidas para otros destinos. Juan Carlos Romero toma de los diarios –es decir, de eso que está sucediendo en tiempo presente– las imágenes de cuerpos carbonizados en un accidente en un *camping* español,[26] y, en *El placer y la nada* [p. 136], contorneando la posible censura, las resignifica, con inocultable sentido, en la Argentina.

Julio Flores, en los mismos años que regala a su hermano el libro antes mencionado, como rebuscando en su interior, forzando la memoria, destrozará y recompondrá en planos y volúmenes su propia imagen o expurgará la imagen del padre, muerto en ese tiempo (otra vez la memoria y el luto). La experimentación con formas y materiales no tradicionales se realiza en torno del sentido del luto y las marcas que permanecen en el cuerpo. Luego, en 1980, dibujará un cuerpo femenino con el humo de una vela, volviéndolo inasible: en 1983, en el final de la dictadura, será uno de los autores del *Siluetazo*,[27] la acción que, en una Marcha de la Resistencia de las Madres de Plaza de Mayo, buscó corporizar en siluetas sobre papel el vacío dejado por la ausencia del cuerpo de los desaparecidos.

Para esos mismos años, Carlos Filomía, que antes dibujaba cuerpos diseccionados, utilizará también la imagen banal de un afiche publicitario[28] y, en lenta elaboración, probando diferentes alternativas, la recortará hasta conservar sólo un ojo. En blanco y negro, ese ojo será un nuevo afiche pegatinado en las calles, que sin identificación ni firma aparecía, vigilante, en la vía pública, no ya esperando que el espectador fuera a la galería sino interceptando el paso de los otros, en busca de un nuevo público, que activaba en sí el efecto de ese ojo. Ese mismo procedimiento lo repetirá en 1985, con otro afiche, en algo que aparece como una boca[29] en un rostro: en democracia, el informe de la CONADEP, el juicio a las Juntas, habían hecho público lo actuado por las fuerzas represivas y los ciudadanos podían referir rápidamente esa imagen al silencio y el no decir.

Por su parte, Fernando Bedoya expone en los años 80, en la SAAP, una serie de estampas en las que utiliza la imagen de la *gillette*. Aguda, cortante, se transforma en símbolo patrio, chaqueta militar (*Es-tan-pillo*, p. 44), eje filoso que evoca la herida y provoca prevención. Ligado a los grupos de derechos humanos y particularmente a las Madres de Plaza de Mayo, como miembro del Colectivo de Arte Participativo Tarifa Común (C.A.PA.TA.CO)[30] y del grupo GAS-TAR intervendrá en las llamadas *Acciones estéticas de praxis política*.[31] Así, en ocasión del indulto, la imagen de la *gillette* fue reutilizada para empapelar las calles en la denuncia de los represores.

El uso de la imagen prefabricada, ampliamente utilizada en los 60, y el rechazo de las prácticas tradicionales del arte parecían reco-

[26] El 11 de julio de 1978, en el *camping* Los Alfaques, en la provincia de Tarragona, explota un camión cargado de propileno. Los efectos se hicieron sentir sobre un radio de 300 metros. Sus consecuencias fueron equiparadas a las de la bomba de napalm. Hubo más de 200 muertos y 500 heridos. Las imágenes de las pilas de cadáveres ocuparon durante días las primeras páginas de los diarios.

[27] Véase Amigo Cerisola, Roberto, "Estética y política: las siluetas", en *I Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, septiembre de 1990.

[28] Una fotografía de Paul Newman, en el afiche de la película *Quinteto*.

[29] Esta vez, una boca cualquiera.

[30] Integrado, además, por Joan Prim, Diego Fontanet, Fernando Amengual, Daniel Sanjurjo y Mercedes Idoyaga, entre otros.

[31] Amigo Cerisola, Roberto, "Imágenes contra la impunidad", en *Razón y Revolución*, nº 3, 1997.

brar fuerza nuevamente y surgían como síntoma de la recuperación de lo público. El acontecimiento pugnaba por entrar en la obra, de la misma manera que se había hecho obra en el *Nosotros no sabíamos* [p. 72], que Ferrari realizó con los recortes de diarios que filtraban noticias sobre la ejecución de supuestos opositores al régimen. El fragmento de lo real se cuela en el ojo del que denuncia y recuerda.

4. Materia y gestos hechos cuerpo

Cuando Noé realiza su muestra en al galería Carmen Waugh, en 1975 –la primera desde que retoma la pintura, y en la que presenta dos series: *La Naturaleza y los mitos* y *La conquista y violación de la Naturaleza*–, en las obras hay un peso considerable de la figuración. Sin embargo, en el catálogo[32] el artista señala que ha vuelto a la pintura a través de la naturaleza pero que el abordaje del tema se efectúa "rompiendo el plano, desde adentro, por vibración del color, fundamentalmente a través de líneas vibratorias". En ese párrafo Noé apunta a uno de los aspectos eje del período en cuestión, a saber: la importante experimentación con los elementos propios de la pintura (u otras artes) y la reflexión desde el oficio.

Catálogo Felipe Pino, Galería ArteMúltiple, 1978

Para una época en la que la palabra está tan silenciada, hay elementos, como el diseño de catálogos, que aparecen como textos que importa desentrañar. Así, para la muestra de Felipe Pino del año 1978, en ArteMúltiple, se realiza un catálogo muy particular: además de pequeños textos de críticas anteriores, como es habitual, y un texto reciente del artista Kenneth Kemble, incluye, en ambos lados, un total de 23 pequeñas imágenes en blanco y negro; no se trata de reproducciones de obras sino de una suerte de rompecabezas armado con imágenes macro de las marcas del trabajo del artista sobre el soporte. Pinceladas, rayas, giros, zigzagueos, surcos de materia aparecen en el objeto catálogo como lo más importante. La figuración, siempre presente en las obras de Pino, se vuelve materia inestable que disuelve el motivo hasta volverlo tambaleante y confuso en gestos que anulan *lo real*. El ojo pierde el conjunto para hechizarse en el gesto pictórico y el rastro dejado en la materia.

En el mismo sentido, en el catálogo para la muestra de Norberto Gómez en Arte Nuevo, en 1978, donde éste exhibe los objetos conocidos como "chinchulines", Víctor Grippo señala: "Nada se oculta detrás de estos objetos que no pretenden inscribirse como naturalismo, ni realismo, ni hiperrealismo […] Sin intento de imitación, sin voluntad de ser repulsivos para mostrarnos esa materia endurecida, fragmentos no ajenos a la naturaleza

[32] Noé, Luis F., *op. cit*.

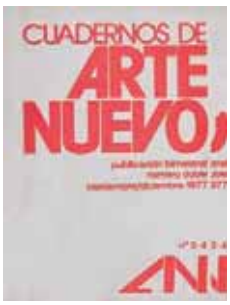
Sin título, de la serie **Hombres** (fragmento), 40 x 30 cm, León Ferrari, 1982

recida, fragmentos no ajenos a la naturaleza animal, a la naturaleza humana". Visto desde hoy, es sorprendente cómo, de las obras más fuertemente alusivas a la represión, Grippo, un artista, retuvo la materialidad. En Gómez esa materialidad de órganos, venas, costillas, restos de sangre en un ataúd es literalmente materia del trabajo de la mano y lo representado es elevado a la condición de monumento, memoria, que es imposible ignorar.

Los ejemplos abundan: Smoje, quien desde el fragmento y la sombras se vuelve cada vez más matérico y experimentador de sus potencialidades hasta perder la figuración cuando se va de la Argentina, para recuperarla a su regreso, pero que, en 1981, escribe en *Clarín* que "la obra, mis imágenes, tienen que hablar de lo que yo no puedo" y que "[la obra] me sirve para documentar este momento, para resolver plásticamente el tan debatido tema del artista en la sociedad: mi compromiso".[33] En Heredia[34] el cuerpo derruido, deforme, *engendro*, es trabajado por la muerte de la materia. Contrariamente a Gómez, que logrará su efecto por el trabajo soberbio de la materia, Heredia opera desde la negación, con el material pobre, la materia corrupta.

Renzi relata que "cuando volví a pintar, empecé a hacerlo con pintura acrílica, porque era técnicamente 'moderna'. Aunque enseguida pasé al óleo, el acrílico conservaba para mí uno de los rasgos fundamentales del fin del modernismo: la fuerte inflexión tecnológica. Por esos años, pensaba que mi pintura tenía que ser distanciada y que no debía registrar el paso de la mano: las huellas de la artesanía debían borrarse".[35] El pensamiento sobre la técnica y el material incorpora el elemento del rastro dejado por el artista y avanza, sobre lo que es su propia experiencia, hacia otro de los rasgos del período: la gestualidad de la pintura, la marca personal del artista y la energía puesta sobre el soporte. Son los años en que Jorge Álvaro pone en cuestión las técnicas: el proceso del grabado le resulta "indirecto" y necesita el gesto del dibujo y del lápiz en especial, "que tiene la soltura del deslizamiento". Ana Eckell también pasa del empleo de uno a otro material; la tinta china, dice,[36] "no me dejaba mover", entonces el uso de las hojas de diseño en las que realiza los polípticos *El otro yo* le permite ir "saltando como de piedra en piedra", ganando libertad: "Todo lo que hago está a punto de estallar".

[33] 7/2/1981.
[34] Sobre el artista véase catálogo *Alberto Heredia*, MAMBA, 1998.
[35] Del reportaje a Renzi realizado por Beatriz Sarlo el 24 julio de 1984. Publicado en el catálogo de la muestra retrospectiva de JPR en el Museo Castagnino de Rosario, 1984.
[36] Cuando no ha sido indicada la fuente, el testimonio de los artistas se origina en los encuentros personales mantenidos en estos años.



Cuadernos de Arte Nuevo, Nº 3-4, 1977

Catálogo Ana Eckell, galería Alberto Elía, 1983

Martín-Crosa,[37] construyendo una genealogía a partir de Noé, señalaba ya en ese momento que "una gran parte de la dicción contemporánea […] ha llevado sus umbrales hasta límites extremos. Por la intención de fundarlo todo de nuevo desde un caos original […] por el abandono del creador a la espontaneidad del gesto". Así, el gesto, contenido por la modernidad, como apuntaba Renzi, recupera prestigio. La subjetividad frente al peso de lo externo se impone como espacio incontrolable de libertad. El artículo de Martín-Crosa –"La araña y la memoria"– versaba sobre la obra de Stupía y pronunciaba en el título el acto de recordar que desde la plástica "tentáculos buscadores" y "extrañas nervaduras" conducen por entre "lo que se ve" y lo que "realmente existe", como señalaba el crítico, hablando al espectador desde lo propio del oficio. Se opera sobre el soporte como en un espacio de caligrafías y la obra de Eduardo Stupía abandona lentamente la figuración para concentrarse cada vez más en el diálogo entre los elementos básicos del dibujo y el soporte.

El gesto, en numerosos artistas, aparece poblado de melancolía, inquieto, como si batallara entre decir o hacer, o mejor dicho, con el decir a través del hacer. Mientras realiza sus riadas nerviosas de color o sus apretadas pinceladas de materia, que derivarán del espacio partido a la apropiación extrema del soporte, Jorge Pirozzi escribe: "Es tan impresionante ver las cosas como son que necesitamos ocultarlas bajo alguna forma de lectura",[38] o de trazo material, agregaríamos nosotros.

Parecería que no hay lugar para una obra distanciada. El cuerpo (o sus fragmentos) y la materia son un paisaje extendido sobre el soporte. Pero, además, el cuerpo impone su presencia también en los *alrededores* de la obra. Así, cuando se intensifica el gesto que Renzi llamara romántico, cuando se despliega, expresivo, en el abordaje de los grandes formatos de Noé, Renzi, Eckell, Médici, Pirozzi o Pierri, la carga energética del cuerpo en acción del artista desborda la tela y ambos, tela y gesto, se extienden más allá del soporte. Y aquí cabría interrogarse en qué medida obras como éstas están involucrando al cuerpo del espectador. Se expanden sobre los muros y ejercen el peso del tamaño, real y de imagen, sobre el que las contempla. Como si se tratara de arquitectura y no de pintura. De la misma manera, cerrado sobre sí, replegado e imperceptible, el cuerpo parece pensarse a sí mismo en las obras de Fermín Eguía o en las apretadas tramas de Eduardo Stupía. En el otro extremo, utilizando los materiales industriales (de los que se alejaba Renzi), pero cargados de intensa subjetividad, León Ferrari hace sentir en un mínimo espacio la fragilidad desorientada de los hombres, casi inconsistentes en la superficie blanca del papel [pp. 74 a 77]. En cierto punto, se trata de su propia impotencia y desasosiego frente a la desaparición de su hijo Ariel. En la distancia del exilio, es el oficio, ejercitándose en la materia cerrada de las esculturas y en las tramas de las series, el que le impide "volverse loco".

ALREDEDOR DE LAS OBRAS. LA CONSTRUCCIÓN DE UNA TRAMA PROTECTORA

Entre 1975 y 1983 Luis Felipe Noé, a pesar del exilio, puede mantener una presencia en el medio y expone primero en la galería Carmen Waugh y luego en ArteMúltiple,[39]

[37] *Confirmado*, 20 de abril de 1978.
[38] Fragmento de unas líneas escritas por Jorge Pirozzi sobre un trozo de cartón.

Sin título, óleo sobre tela, 110 x 80 cm, Felipe Pino, 1979 (con perforaciones producidas por esquirlas de la bomba en *El Porteño*, en 1983)

Arte Nuevo[40] y Alberto Elía;[41] Diana Dowek, en Arte Nuevo y ArteMúltiple; Carlos Gorriarena, en Arte Nuevo y Alberto Elía; Pino, en ArteMúltiple y Alberto Elía; Marcia Schvartz, en ArteMúltiple y Alberto Elía y participa del premio De Ridder; Pablo Suárez interviene en los premios De Ridder y Braque y expone en Alberto Elía…

Podríamos continuar hasta el infinito, enumerando coincidencias y recorridos; lo cierto es que los artistas aquí reunidos conforman un núcleo sellado no sólo en cuanto a lo que atañe al oficio, sino por los lugares transitados. Siguiendo su trayectoria individual se hace visible un circuito que permitió la circulación más o menos fluida de las obras. El primer espacio emblemático es la galería de la chilena Carmen Waugh; allí Noé realiza la muestras del 75 y 76, antes de su exilio, y allí también inauguran en salas separadas, mientras los tanques ocupan las calles, el fatídico 24 de marzo de 1976, Oscar Smoje (*Sombras*, 1975, p. 144) y Jorge Pietra (*Espacios añicos*, 1975, pp. 118 y 119). En paralelo, pero más acentuadamente luego del cierre de Carmen Waugh, ArteMúltiple y Arte Nuevo mantienen una activa continuidad. Ambas salas se constituyen como espacios de resistencia. Arte Nuevo editará los *Cuadernos de Arte Nuevo*, una publicación semestral de la que aparecieron los números 1 y 2 y el doble 3-4. El director de *Cuadernos* era el propio Álvaro Castagnino –director de la galería– y la secretaria de redacción, la profesora Nelly Perazzo. Allí fue dado a conocer uno de los pocos gestos de resistencia a la dictadura que un amplio sector del campo artístico, con posiciones ideológicas absolutamente irreconciliables, tomó en conjunto. Se trataba de una carta –enviada en el mes de septiembre de 1977 a Raúl Casal, secretario de Cultura de la dictadura– firmada por un amplio grupo de artistas, críticos y galeristas;[42] el objetivo del escrito era apoyar a Daniel Martínez para la dirección

[39] Fundada en octubre de 1975, en Viamonte 625. Allí expusieron, entre otros, Víctor Grippo, Felipe Pino, Marcia Schvartz, Juan Carlos Distéfano (junto con Fontana diseña, durante algún tiempo, las publicaciones de la galería), Eduardo Stupía, Juan José Cambre, Jorge Pirozzi, Fermín Eguía, Carlos Bissolino y Liliana Porter.

[40] En el 64, Castagnino, que venía de una primera experiencia como galerista en Artcenter, abre su propio espacio, El Altillo, en la Galería del Este. Muy rápidamente decide cambiarle el nombre por el de Arte Nuevo, porque "quería estar con mi generación. Quería exponer arte contemporáneo", delimitando así un perfil definido para el espacio. En las salas de la galería expusieron Alejandro Puente, Oscar Bony, Messil y, como se señaló, Dowek, Gorriarena, Noé y Gómez, entre otros.

[41] Bajo un doble perfil de jóvenes y consagrados, el 3 de junio de 1980, en Azcuénaga 1739, se inaugura la Galería de Arte Alberto Elía. Expusieron, entre otros: Manuel Espinosa, Alejandro Puente, Josefina Robirosa, Kenneth Kemble, Gabriel Messil, Alicia Carletti, Juan José Cambre, Pablo Obelar, Libero Badíi, José María Aguiar, Jacques Bedel, María Juana Heras Velasco y Alberto Heredia.

[42] Son 146 firmas individuales, librerías, el Museo del Grabado y 19 galerías. Entre las primeras aparecen literatos como Olga Orozco, Mujica Lainez y J.L. Borges; artistas consagrados como Blaszko, Kosice, Iommi, Hlito, Girola, Espinosa, Renzi, Puente, Heras Velasco y Testa, y otros más jóvenes como Carletti, Dowek, Bianchedi, J. Álvaro y Kuitca. Otros firmantes fueron Nelly Arrieta de Blaquier, Hugo Monzón, Jorge Feinsilber, Fermín Fèvre y Raúl Santana.

Jorge Pirozzi, Miguel Briante, Jorge Pietra y Felipe Pino. Fotografía archivo Pirozzi

del Museo Nacional de Bellas Artes, iniciativa que, por supuesto, no fue tomada en cuenta. Luego la galería fue sede regular de las exposiciones de Carlos Gorriarena y Diana Dowek, entre otros, cuyas producciones concentraban la denuncia explícita de lo sucedido. De ArteMúltiple, la galería de Gabriel Levinas, salió una de las primeras solicitadas por los desaparecidos. Luego, Levinas cierra la galería y funda la revista *El Porteño*, que se transformará en uno de los más importantes medios de oposición al gobierno, lo que le valió la bomba de 1983 –cuyas consecuencias registran también las obras, como la de Pino que estaba en el despacho de Levinas, expuesta aquí sin restaurar–, luego de que la publicación se abocara al tema de los desaparecidos. Por su parte, en la galería de Alberto Elía se produce un episodio que permite observar el delgado hilo combinatorio de censura, miedo y autocensura que operaba más desde la sociedad que desde el campo artístico o de los represores: Pablo Suárez debía inaugurar un día martes y, junto con el galerista, el viernes anterior colgó todos los trabajos. Vecinos de la galería vieron las obras y ésta comenzó a recibir amenazas telefónicas. Suárez y Elía evaluaron que las obras que molestaban eran dos desnudos masculinos que ostentaban su sexo (de la serie próxima a *Narciso*), pero, de común acuerdo, decidieron no censurar esas pinturas y levantaron toda la muestra: el día de la inauguración la galería estaba vacía y repleta de gente. Las obras no se vieron pero la galería se abrió y un vasto grupo no pudo ignorar lo que estaba sucediendo.

Rodeando a los artistas podemos señalar a críticos como Hugo Monzón, Raúl Santana, Miguel Briante, Elba Pérez o Martín-Crosa, entre otros, que sostuvieron desde el texto aspectos velados de las obras. Así, en 1976, Hugo Monzón escribía desde *La Opinión* sobre Felipe Pino y señalaba que "son, en suma, visiones de interiores nada calmos, nada apacibles, abrumados por tensiones que a su modo reflejan la condición apremiante y compulsiva de una época". Esos críticos decían hacia y desde el campo de la cultura lo que estaba sucediendo más allá.

Entre tanto, los premios, profundamente cuestionados en el período anterior, el De Ridders –destinado a menores de 35 años–, el Braque –una beca de perfeccionamiento en París otorgada por la embajada de Francia– y el Benson & Hedges,[43] en el lapso en cuestión constituyeron verdaderas opciones y alternativas de presentación en público –se exponían en el Museo Nacional de Bellas Artes–, tanto para los jóvenes artistas como para la generación intermedia. Muchos de los presentes en esta muestra se hicieron acreedores a uno u otro premio, emergiendo, algunos de ellos, a la vida profesional en ese primer impulso que fue el De Ridders.

En el mismo sentido, los talleres, junto con las galerías, operaron como *domicilios* alternativos, lugares donde, en contra de la prohibición de reunirse, era posible juntarse casi libremente. Allí, frente al silencio, todo se hablaba. "Terapéuticos", dice Smoje que eran los talleres; como parte de las redes tendidas, él se había hecho cargo de muchos de los alumnos que había dejado Noé y llegó a tener como uno de ellos al hijo de Paco Urondo, que asistía a clase mientras la familia era perseguida. La escultora Mariana Schapiro, de una generación que emerge con la democracia, en aquella época alumna de Ernesto Pesce, habla de una especie de *colonia* constituida alrededor del taller, donde incluso circulaban militantes políticos que creían poder desarrollar allí una tarea proselitista. En 1978, en un catálogo que ya mencionamos, para la muestra de Pino en

Taller Ernesto Pesce. Entre otros Mariana Schapiro, Jorge González Perrín, Mariano Sapia, Ariel Mlynarzewicz y Ernesto Pesce

[43] Sobre estos temas, véase Rossi, Cristina, "Como un hilo de agua en la arena", en Penhos, Marta y Wechsler, Diana (coordinadoras), *Tras los pasos de la norma*, Archivos del CAIA, Buenos Aires, 1999.

Taller de Cangallo, en los talleres de Cangallo 1227. Entre otros: Torroja, Heredia, Giesso, Smoje, Gorriarena, Renart y el gato Reutemann

ArteMúltiple, se lee el siguiente relato de Kenneth Kemble: "Un día, hace un tiempo, nos reunimos para almorzar juntos Oscar Smoje, Pablo Suárez, Ernesto Deira y yo. Hablamos de todo como de costumbre, discutimos y nos peleamos, como era dable esperar en cuatro artistas tan disímiles en sus creencias y actitudes. Pero en una cosa estuvimos todos de acuerdo. Que había aparecido un verdadero pintor". Más allá de la importancia del juicio sobre Felipe Pino, nos interesa aquí rescatar otro aspecto de la narración: aquel que señala el encuentro de artistas, las discusiones, el intercambio de opiniones sobre un espectro amplio del campo artístico, que en 1978, evadiendo el horror instalado en el país, se dotaba de recursos para permanecer activo y crítico. Excepto Deira, los otros artistas mencionados en el relato compartían un lugar emblemático entre los mayores: los talleres de Cangallo 1227, una vieja casona propiedad del arquitecto Osvaldo Giesso, cuyas habitaciones fueron distribuidas para talleres de artistas. Pasaron por ellos Oscar Smoje, Carlos Gorriarena, Kenneth Kemble, Alberto Heredia, Carlos de la Mota, Víctor Grippo, Pablo Suárez, Emilio Renart y Juan Pablo Renzi. Como señalaba Kemble, se manifestaban allí las más disímiles tendencias, que se entrecruzaban y enriquecían mutuamente en el diálogo a veces áspero de la convivencia.

Otra de las singularidades del período son los numerosos textos que escribieron los artistas referidos a la obra de sus colegas: Grippo habla de Pino, Smoje y Pirozzi; Eguía, de Lacámera, y hay muchos ejemplos más. Guillermo Roux, frente a la muestra que realiza Distéfano –en la galería Jacques Martínez– a su regreso, en 1980, escribe: "…fragmentos de un clasicismo perdido, donde el rostro humano hoy encaja desolado y herido […] espacios que dejan las formas llenas de tensión […] Efectivamente el milagro del arte ha hecho posible que, después de mucho tiempo, éste sea un buen día".[44] De la misma manera, Renzi,[45] refiriéndose a Pino y Pirozzi, señala: "Al comparar sus obras uno comprende que ambos participan de un mismo espíritu, algo que los emparenta en su diversidad. Y no se trata de un parentesco de maniera […] (es) rescate de maneras 'pre-Dadá' de poner la pintura sobre el soporte: la manera siempre manual, la presencia de las pinceladas, la acción inmediata sobre la materia...". Es acertado lo que dice sobre los artistas, pero no olvidemos que él mismo está transitando una reflexión sobre la *manera*. A través de la obra de un colega se decía y pensaba la propia obra[46] o se "alegraba" un día porque las formas develaban aspectos de un país oprimido.

Para los que están en el exilio la lejanía resulta dolorosa, y si algunos, como Alonso y Noé, pueden mantener una presencia en el medio a través de diferentes exposiciones, para otros, superados los años de mayor represión, el regreso se hace urgente. Si entre 1976 y 1979 se produjeron las desapariciones masivas, luego la represión es más selectiva y se anuncia la lenta corrosión de la Junta y el gobierno militar: Marcia Schvartz regresa en 1981 y expone en ArteMúltiple y luego en Alberto Elía; Distéfano, en 1980; Alonso, en 1981; Pietra va y viene; Deira, Noé y León Ferrari lo harán ya con gobiernos democráticos.

En definitiva, si Oscar Terán, evaluando los alcances represivos de la dictadura en el

[44] Citado en Pérez, Elba, *op. cit.*, p. 30.
[45] "Pino y Pirozzi", en *Artif*, nº 29-30, nov.-dic. 1981.
[46] Aspectos de este tema son desarrollados en un trabajo en preparación.

Catálogo Galería ArteMúltiple, muestra colectiva, 1980

campo cultural, se pregunta sobre sus límites y señala que "en los últimos tiempos se ha indagado sobre el grado de centralización y de planificación de la censura y represión, y crece la impresión de que se trató de un emprendimiento mucho más elaborado que el que dejaba traslucir el señalamiento de ciertas torpes ignorancias…",[47] para las artes plásticas éste sería un aspecto marcadamente distintivo. No hubo decretos oficiales, como sí los hubo para la literatura o el teatro de revista (en el otro extremo). Hubo sí intervención en los cargos directivos del área –directores de museos, Fondo Nacional de las Artes, por ejemplo–, en general por profesionales del campo cultural, cuya actuación debe ser leída casi en términos individuales.

Por el momento, todo indica que los efectos represivos actuaron sobre los individuos como ciudadanos, provocando autocensura y terror generales, pero que se preservaron espacios de circulación y que artistas, críticos y galeristas, e incluso coleccionistas,[48] pudieron crear redes y desarrollar una intensa actividad que aprovechaba el mínimo resquicio para decir, para pensar, para juntarse, para producir.

Señalábamos antes la necesidad de leer entre líneas; así, para una muestra colectiva de ArteMúltiple de septiembre de 1980, en la que participaban entre otros Eguía, Grippo, Pietra, Pino, Pirozzi y Stupía, se edita un catálogo que en la tapa lleva la fotografía de un *collage* realizado con el nombre de los participantes. Son papeles pequeños, irregulares, desgarrados a mano y unidos en una nueva trama. En el interior se repite otro fotomontaje de un *collage* realizado ahora con las fotografías de los artistas, rearmadas en una forma casi orgánica, como una gota de aceite que se desliza. La imagen parecía pugnar por recomponer para las artes un tejido que, fuera de allí, parecía destruido.

La pregunta es: ¿por qué esta singularidad de las artes visuales? Algunas personalidades del medio, como Gorriarena o Castagnino, coinciden en afirmar que la razón de tales gestos pasaba por la poca incidencia de las artes plásticas –a diferencia del teatro, por ejemplo– en la escena cultural. Si bien éste puede ser un factor, además entendemos que, como para la carta de solicitud al secretario de Cultura se juntaron personalidades de las más variadas posiciones políticas

[47] Terán, Oscar, *op. cit.*, p. 85.

[48] Maria Teresa Solá estuvo vinculada en los años 70 al cristianismo tercermundista desarrollando tareas de asistencia con los niños de la villa de Retiro (organizaba los talleres de enseñanza de dibujo), donde estaba la capilla del padre Mugica (asesinado por la Triple A). Allí conoció a Pino, que enseñaba dibujo, y años más tarde adquirió, en ArteMúltiple, tres de las obras del artista que se exponen en esta muestra.

–como si en el terreno del arte éstas se diluyeran–, algo parecido puede también haber sucedido en este campo en su conjunto. Pareciera que el prestigio de las bellas artes, salvo cuando ganan la calle (¡y ya dejan de ser bellas!), cubre con un paraguas protector, y convence y autoconvence de su neutralidad. Lo cierto es que las pocas víctimas de la represión entre los artistas plásticos (pocas comparadas con otras áreas de la cultura) se produjeron y fueron perseguidas por el compromiso político y no por su obra; tal es el caso de Franco Venturi, por ejemplo.

11 DE DICIEMBRE DE 1983 Y DESPUÉS

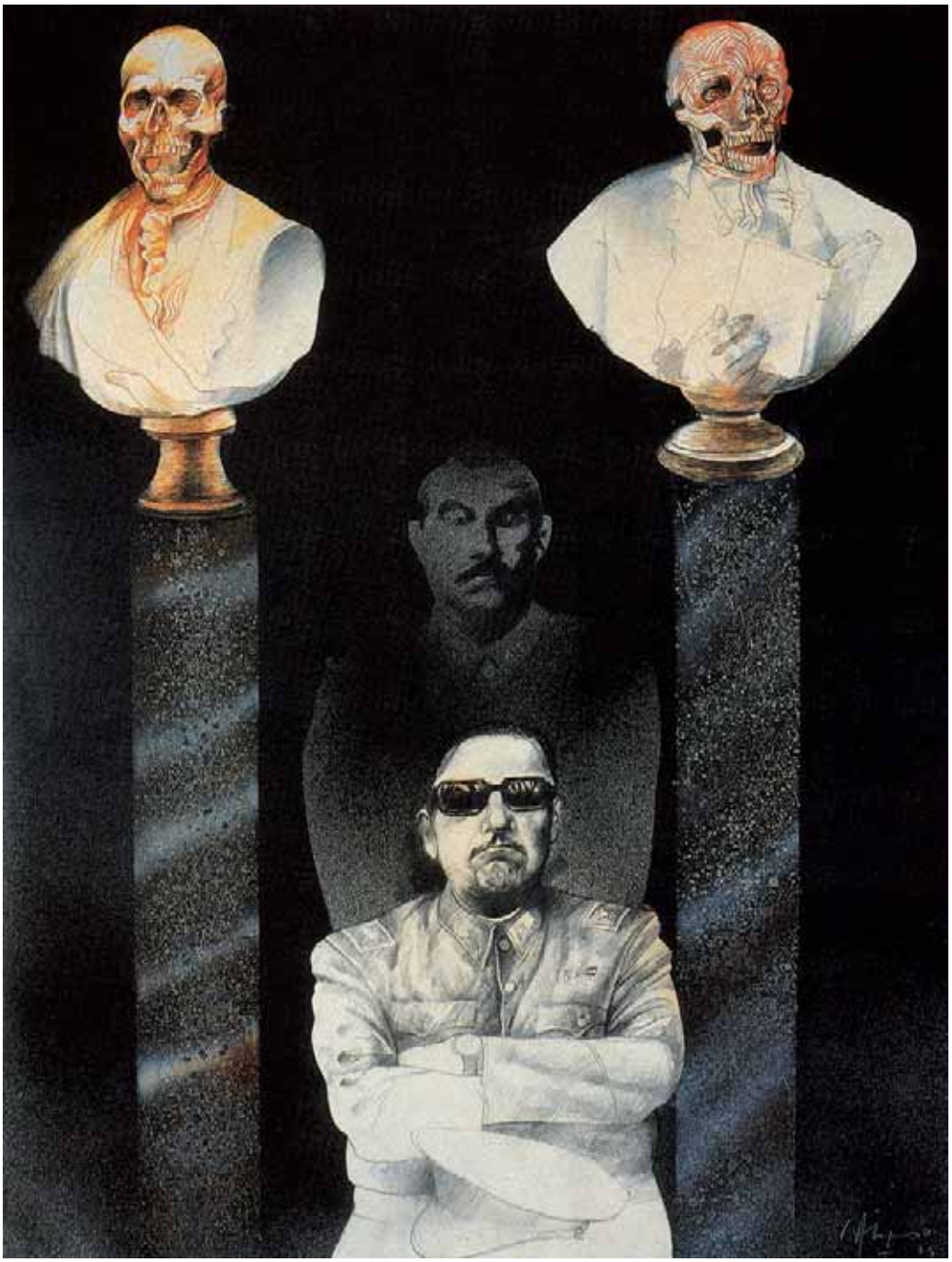
El diario *Clarín* del 10/12/83 publicaba una foto de Raúl Alfonsín y anunciaba la asunción del futuro presidente para el día siguiente. Mientras, en la página 42, se reproducía una imagen de una obra de Felipe Pino de lo que parecían ser prisioneros con las manos atadas. La obra estaba expuesta en una muestra colectiva llamada No quiero grises, en la galería Ruth Benzacar. Nuevamente la imagen plástica señalaba uno de los puntos débiles del próximo período: el juicio y castigo de los culpables de todas las atrocidades cometidas.

En 1985 Duilio Pierri realizaba el *Homenaje póstumo al Narciso* [p. 117], tela donde el sentido de marcha fúnebre y homenaje al muerto resuena en la sociedad con acontecimientos contemporáneos que recuerdan el juicio a las Juntas y las leyes de Punto Final, que habían puesto en la escena pública lo que ya no podía ser negado. El tema de la obra recuperaba el mito para la decoración de una vivienda privada, pero, expresiva, gestual, desmesurada, desde un nuevo contexto histórico, la tela situaba nuevamente en foco la historia del país.

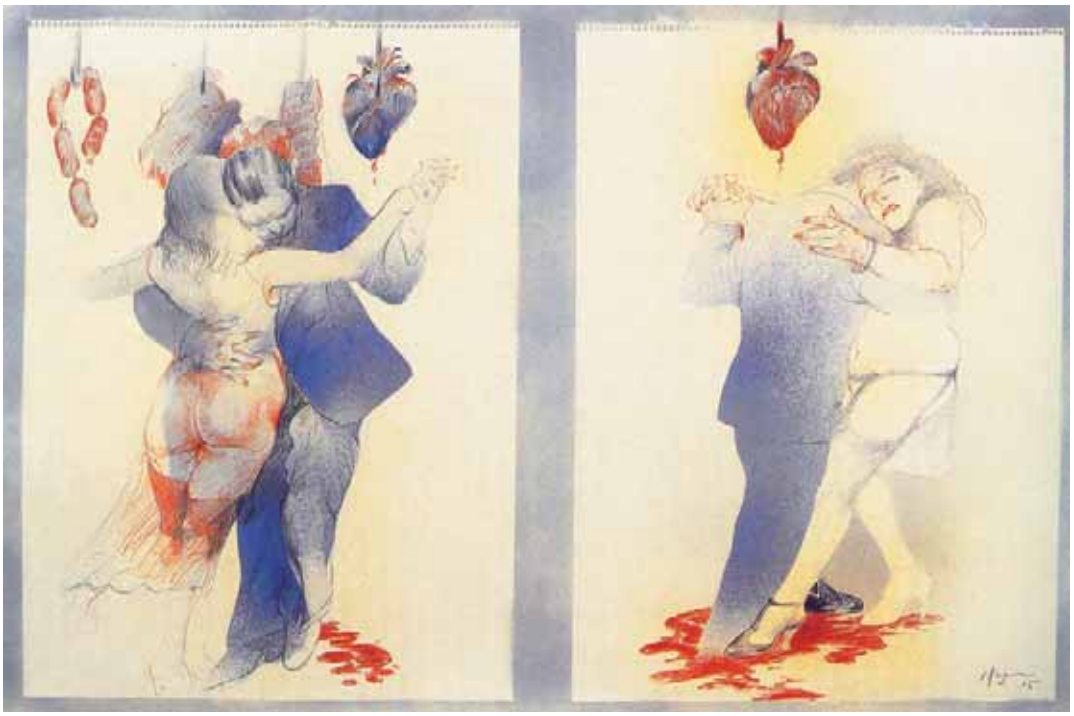
Puesto en jaque el cuerpo real, el soporte, la superficie y los materiales –el *cuerpo* de la obra– aparecen como el territorio desde donde recuperar la palabra. En las calles, las bocas de Filomía presionaban para poder empezar a pensar o hablar. Del presente y del pasado. Las obras son parte de lo sucedido. Entre trazo y trazo, entre forma y forma, siguiendo y leyendo en las entrelíneas construidas alrededor de ellas, emergen los temores, aspiraciones, preocupaciones y esperanzas de aquellos años.

OBRAS

Tunuyán (Mendoza), 1929. Concurre a la Academia de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Cuyo. En 1949 realiza su primera muestra individual, en la ciudad de Mendoza. En ese mismo año, se traslada a Tucumán, donde estudia con Lino Enea Spilimbergo. Recibe premios provinciales y nacionales y participa en exposiciones en la Argentina y el exterior. En abril de 1976 su muestra *El ganado y lo perdido*, en Art Gallery Internacional, es desalojada por amenazas de bomba. Se exilia en Italia con su esposa y su hijo recién nacido. En 1977 expone en Italia y en Buenos Aires. Recibe la noticia del secuestro de su hija Paloma. Exhibe en Buenos Aires, en la galería Contemporánea, en 1978. Al año siguiente se traslada a Madrid. Expone en Madrid y Buenos Aires, adonde regresa en 1981. Realiza muestras en Mar del Plata, Córdoba y Rosario. Desde 1982 vive en Unquillo, Córdoba. En 1984 recibe el Premio Orozco-Rivera-Siqueiros, en la I Bienal de la Habana.



Bustos de mármol,
1975, 70 x 50 cm



Tango I (estudio),
1975, 70 x 105 cm

Carne de primera II,
1977/1979, 150 x 300 cm

Silencio P, 1978,
100 x 100 cm

Silencio P, 1978,
100 x 100 cm

Silencio P, 1978,
100 x 100 cm

La palmera,
1982, 150 x 150 cm

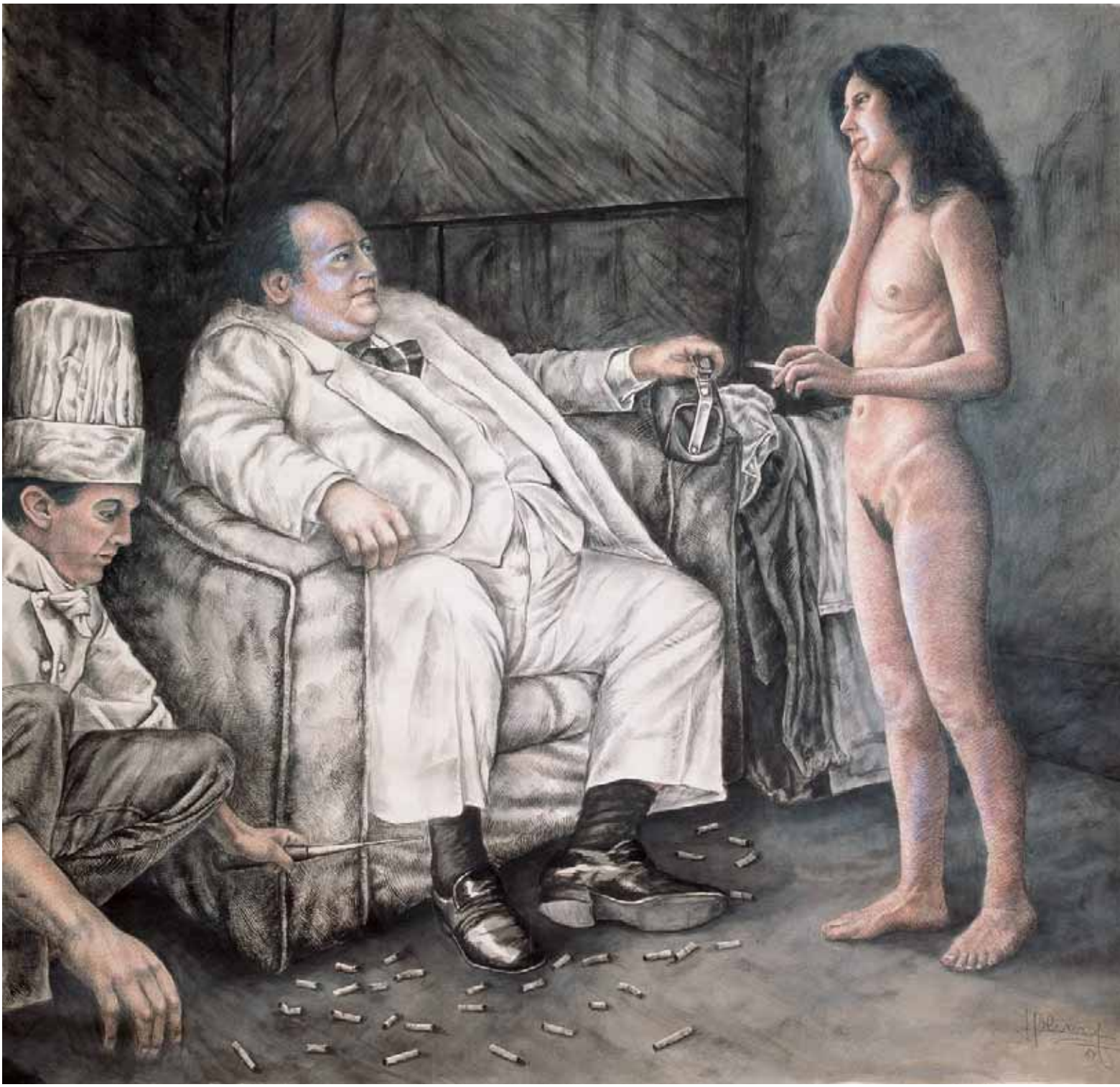
JORGE ÁLVARO

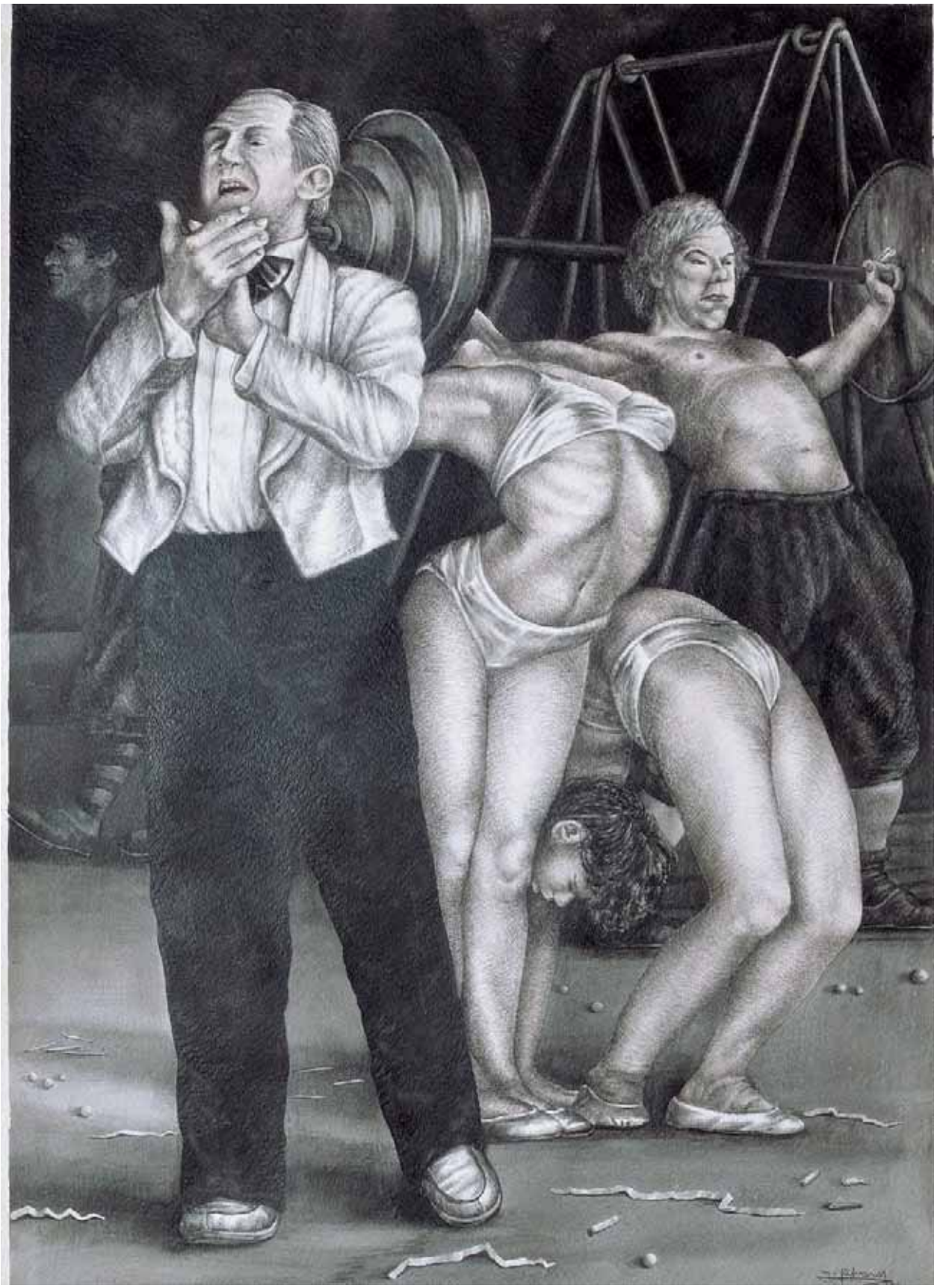
Buenos Aires, 1949. Egresado de la Escuela Nacional de Bellas Artes "Manuel Belgrano" y de la Escuela Nacional de Bellas Artes "Prilidiano Pueyrredón". Docente, en 1966 realiza su primera exposición individual. En 1973, con 24 años, obtiene el Primer Premio de Dibujo del Salón Nacional. En 1975 obtiene el Primer Premio de Grabado en el Premio De Ridder. Expone con la galería Bonino, en Buenos Aires y Nueva York, en 1977, 1979, 1980 y 1983; allí exhibe la serie del *Circo*. Recibe el Segundo Premio de Dibujo del Salón Manuel Belgrano en 1979. En 1980 y 1983 expone en la galería del Buen Ayre y en 1983 participa de la muestra *Confrontaciones* en el Museo Nacional de Bellas Artes, con los premiados del De Ridder.

El régimen de la Luna, 1975, 49 x 63 cm

Bueno m'hijo (El reposo), 1975, 63 x 49 cm

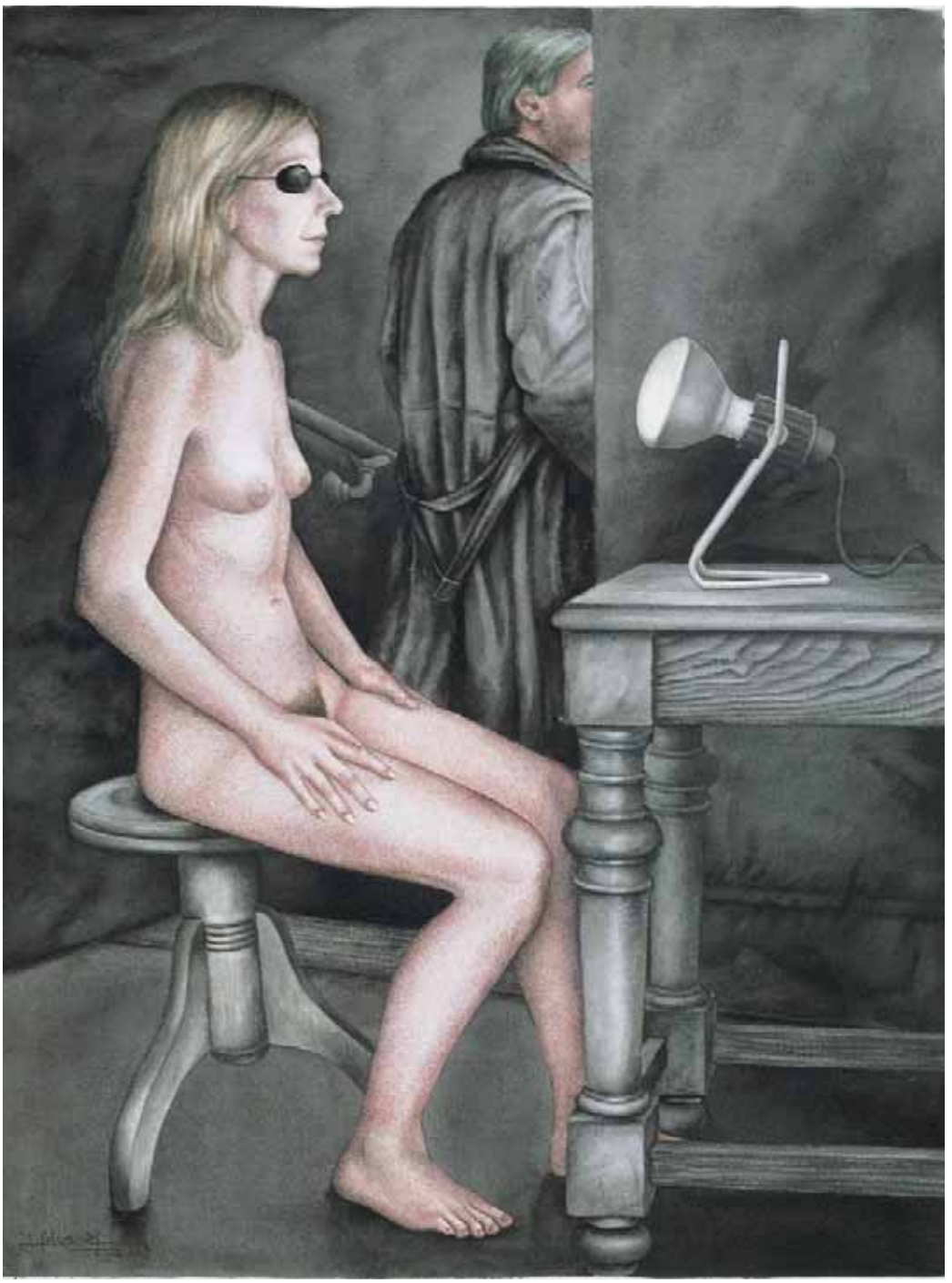
Sesión, 1980,
170 x 180 cm





Maestro de ceremonias, 1981, 102 x 73,5 cm

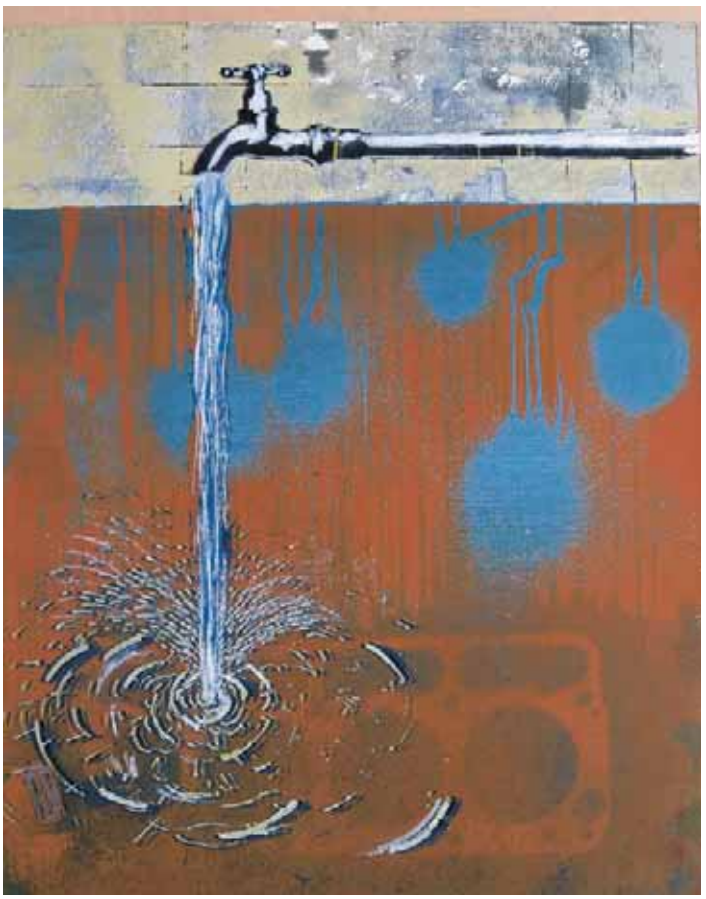
Luz artificial, 1983, 60 x 46 cm



FERNANDO BEDOYA

Borja, Perú, 1952. Durante 1974 estudia dibujo en el taller de Cristina Gálvez. Expone en Perú desde 1976. En 1977 realiza una exposición individual en la galería limeña Forum, que también lo recibirá en 1979. En 1977 se instala en Buenos Aires. Recibe el Primer Premio de Grabado Salón de Otoño, de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP), en 1980. En 1982 exhibe en la SAAP algunas de las obras presentes en esta muestra. Al año siguiente expone *Lucha de cosas* en la galería Cristal K, e interviene en *Arte de la resistencia* en el Centro Cultural San Martín. En 1984 participa de la Bienal de Curitiba, en Brasil. Desde su llegada a Buenos Aires se vincula a los organismos de derechos humanos y, en especial, a las Madres de Plaza de Mayo. Con los grupos GAS-TAR y C.A.PA.TA.CO realiza, en la calle, diversas acciones solidarias de carácter político.

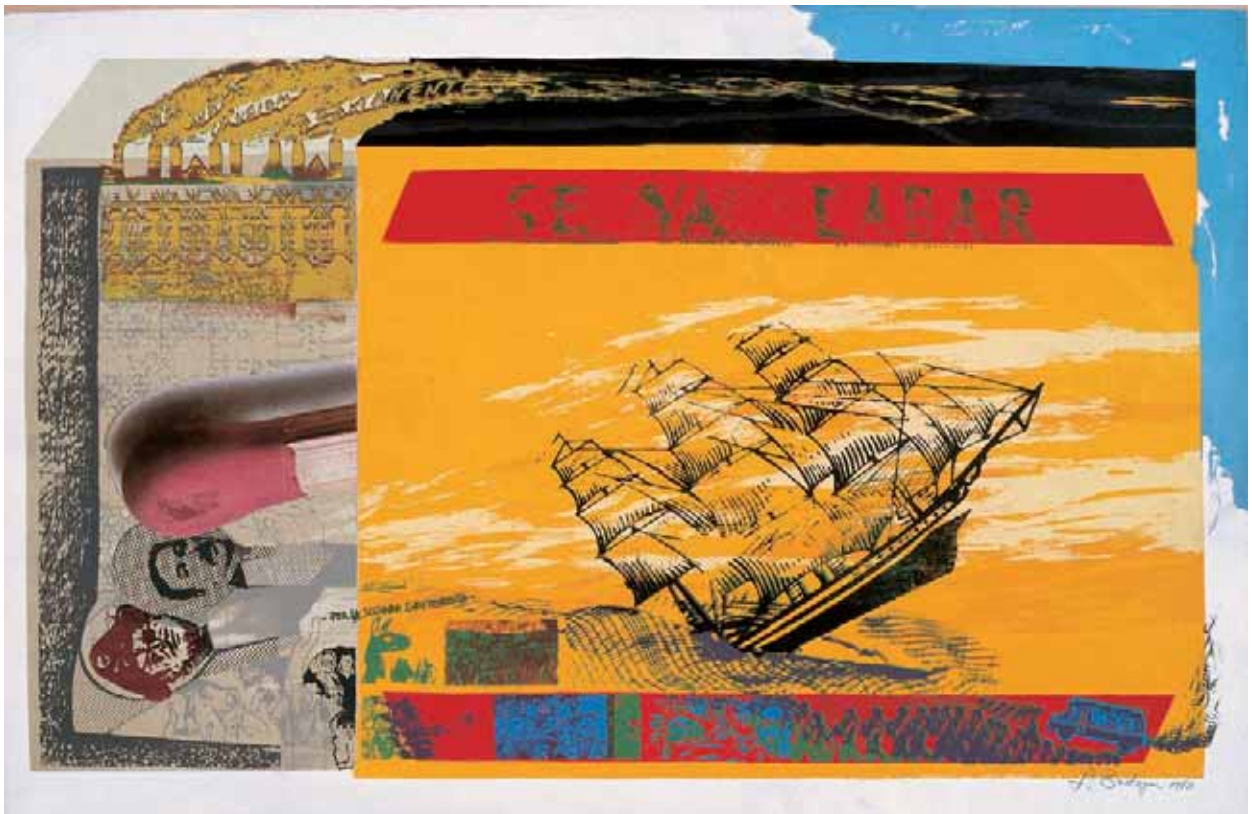
Serie **Al ras**,
1980/1981,
23 x 18 cm



Con el caño, 1981,
70 x 55 cm

Es-tan-pillo, 1983,
65 x 50 cm

La Fragata.
Se va cabar, 1983,
65 x 100 cm



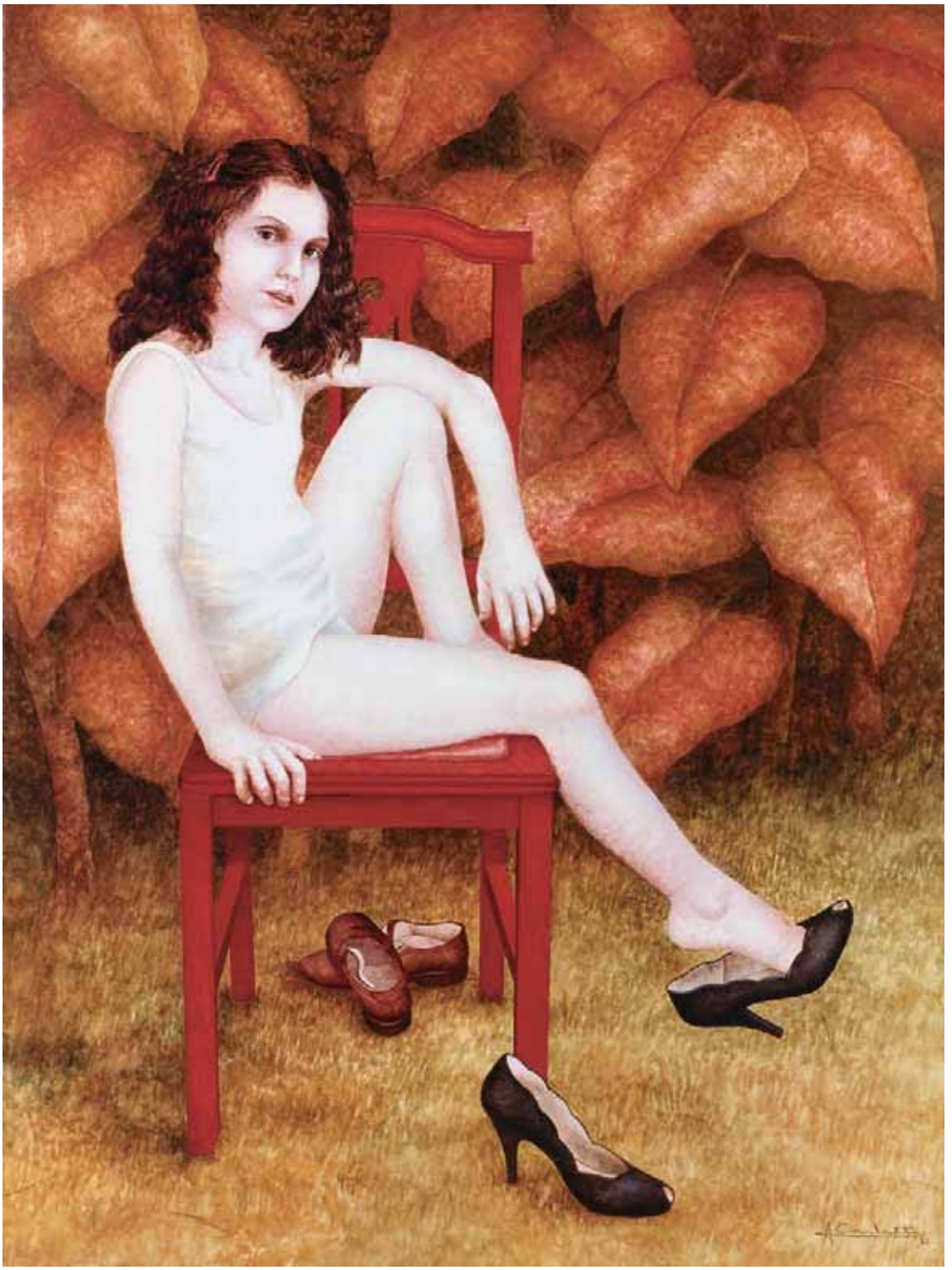
ALICIA CARLETTI

Buenos Aires, 1946. Concurre a la Escuela Nacional de Artes Visuales "A. Bolognini" y a la Escuela Nacional de Bellas Artes "Prilidiano Pueyrredón". Realiza su primera muestra individual en 1972, en la galería Lirolay. Es seleccionada para el Premio De Ridder en 1974, 1975, 1976 y 1977. En 1979 participa del Premio Braque. En 1975 expone la serie de *Los castillos*, entre ellos *Ciudad de pesadumbre*, en la galería Bonino, donde también, en 1977, exhibe *Regalo.* En 1978 recibe una mención especial en el Salón Nacional de Pintura. Ese mismo año forma pareja con el artista Jorge Álvaro. En 1980, exhibe en la galería del Buen Ayre la serie de figuras de niñas a la que pertenece la obra de la colección Elía-Robirosa.

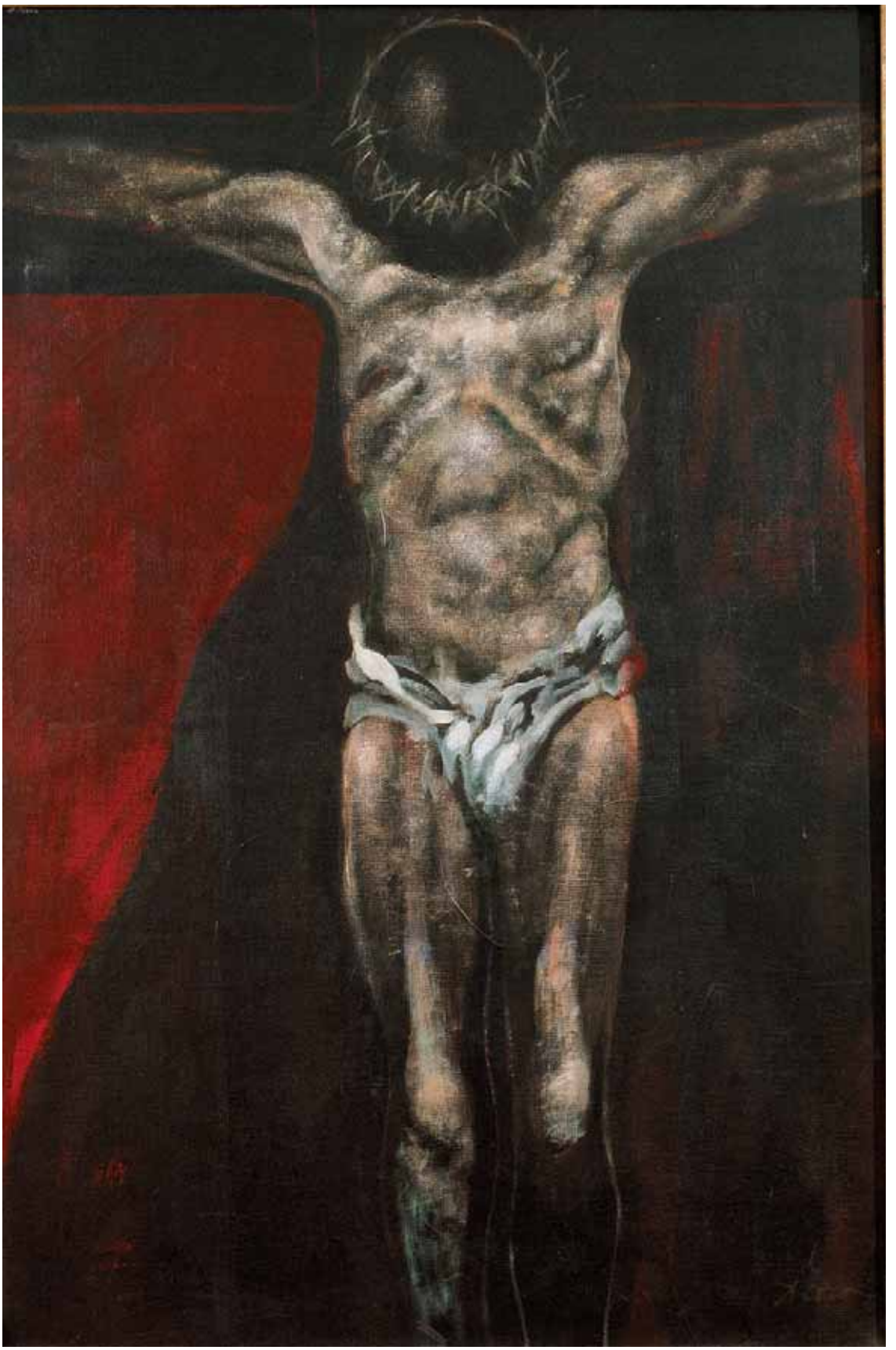
Ciudad de pesadumbre, 1975, 100 x 75 cm

Regalo, 1977,
71 x 51 cm

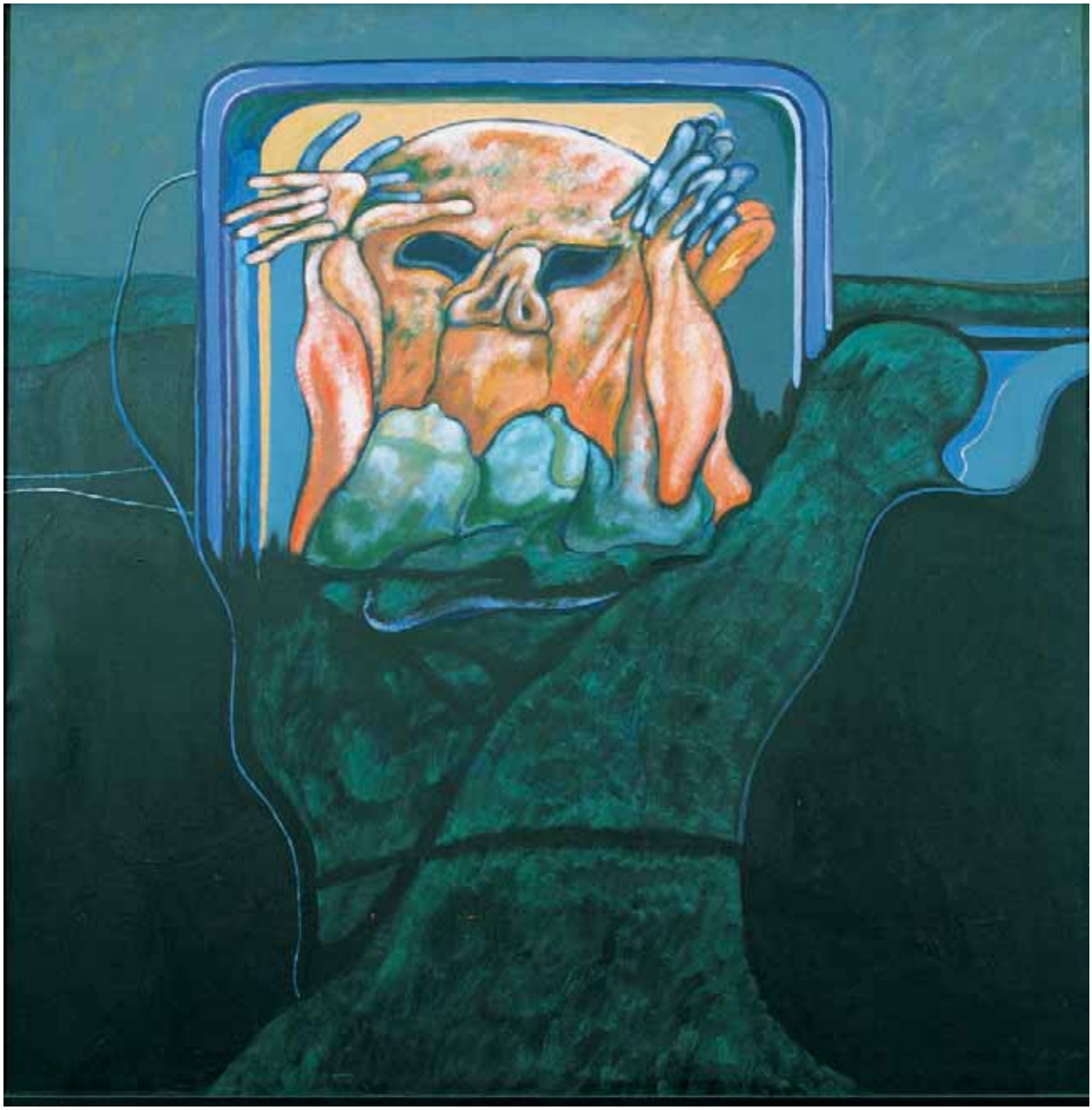
Sin título, 1980,
120 x 75 cm



El desván, de la serie de Los derrumbes, 1980, 170 x 180 cm

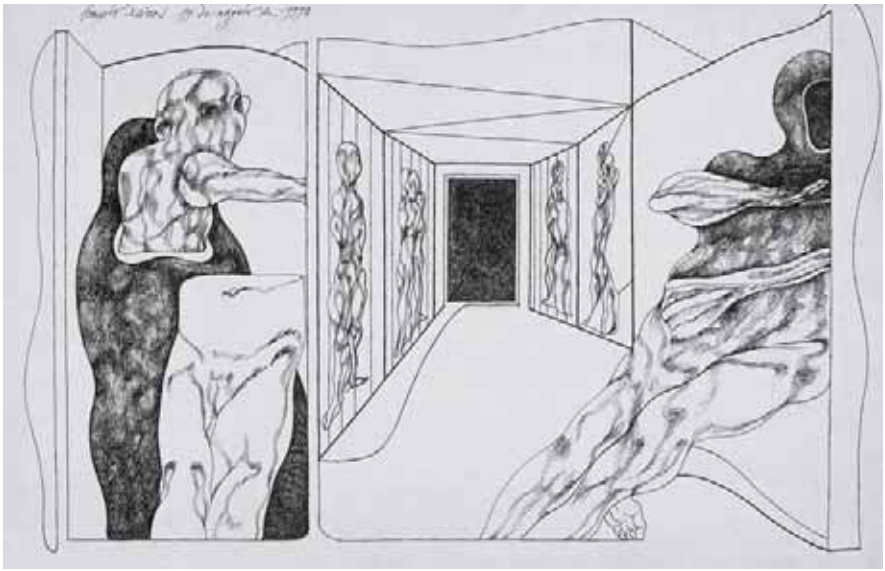


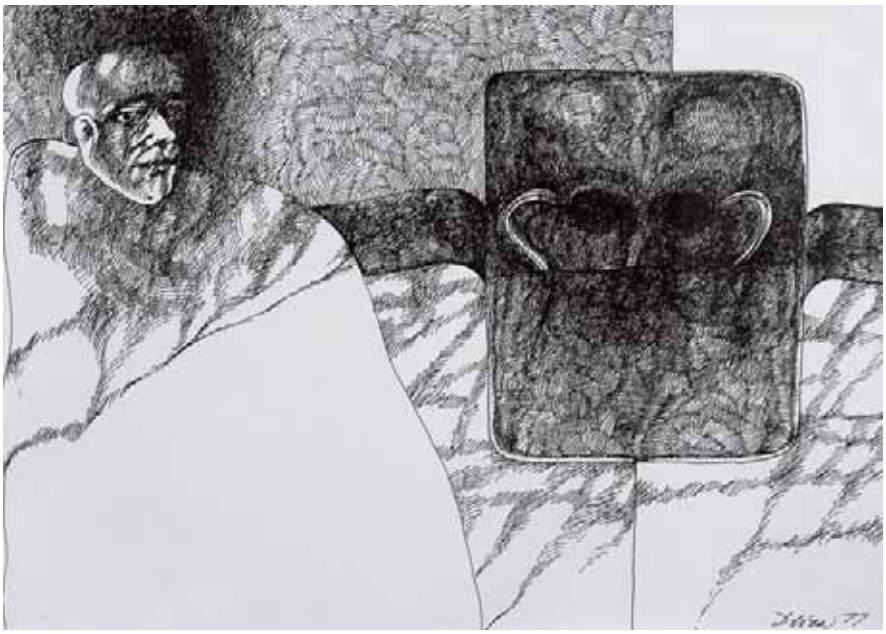
Buenos Aires, 1928 - París, 1986. Se gradúa como abogado. Sus estudios plásticos se desarrollaron bajo la tutela de Leopoldo Torres Agüero y, luego, de Leopoldo Presas. Se casa con la concertista Olga Galperin. En 1958 realiza su primera exposición individual en la galería Rubbers. Entre 1960 y 1965 integra el grupo de Nueva Figuración, con Noé, Macció y De la Vega. Expone en la Argentina y el exterior, recibe diferentes premios y distinciones. En 1975 se instala en París. Permanecen en Buenos Aires sus hijos Silvina y Martín, quien cursa el secundario en el Colegio Nacional de Buenos Aires, establecimiento en el que la represión deja un importante saldo de alumnos detenidos-desaparecidos. Al año siguiente Martín debe realizar el servicio militar, lo que agudiza el temor de la familia, hasta que, finalmente, Olga y su hijo viajan a París. Expone en Europa y Argentina. En 1984 realiza una importante muestra en la Fundación San Telmo, donde reúne obra de 1960 a 1984.



Crucifixión, 1976
Acrílico sobre tela,
120 x 80 cm

El sostén,
1976/1979,
130 x 130 cm





Le couloir,
19/8/1978,
31 x 50 cm

Sin título, 1977,
25 x 34,5 cm

Sin título, 1977,
34 x 49 cm

Otra pietà, 1983,
150 x 150 cm

JUAN CARLOS DISTÉFANO

Buenos Aires, 1933. Se forma en la Escuela de Artes Gráficas y luego en la Escuela de Bellas Artes "Manuel Belgrano". Asiste al taller de Demetrio Urruchúa. En 1960 gana un concurso de afiches organizado por la empresa Siam Di Tella y es convocado luego para el Departamento de Diseño Gráfico del Instituto Di Tella, el que integrará junto a Rubén Fontana y Humberto Rivas, entre otros. Hacia 1966 utiliza la resina poliéster para realizar relieves sobre lona, lana de vidrio y poliéster. Con el cierre del Instituto Di Tella, en 1970, se asocia con Fontana en un estudio de diseño. Diseñarán, entre otros, los catálogos de ArteMúltiple, donde presenta su primera muestra de esculturas, en 1976. Al año siguiente es censurado el libro *Ganarse la muerte*, de su esposa, la escritora Griselda Gambaro. La familia se exilia en Barcelona, donde el artista permanece hasta 1980.

Desnudo. Lo mismo en otras partes, 1977, 30 x 35 x 46 cm

Cabeza amarilla, 1978, 45 x 52 x 45 cm

Ícaro I, 1978, 58 x 43 x 33 cm

Tira y afloja, 1982,
23 x 55 x 22 cm

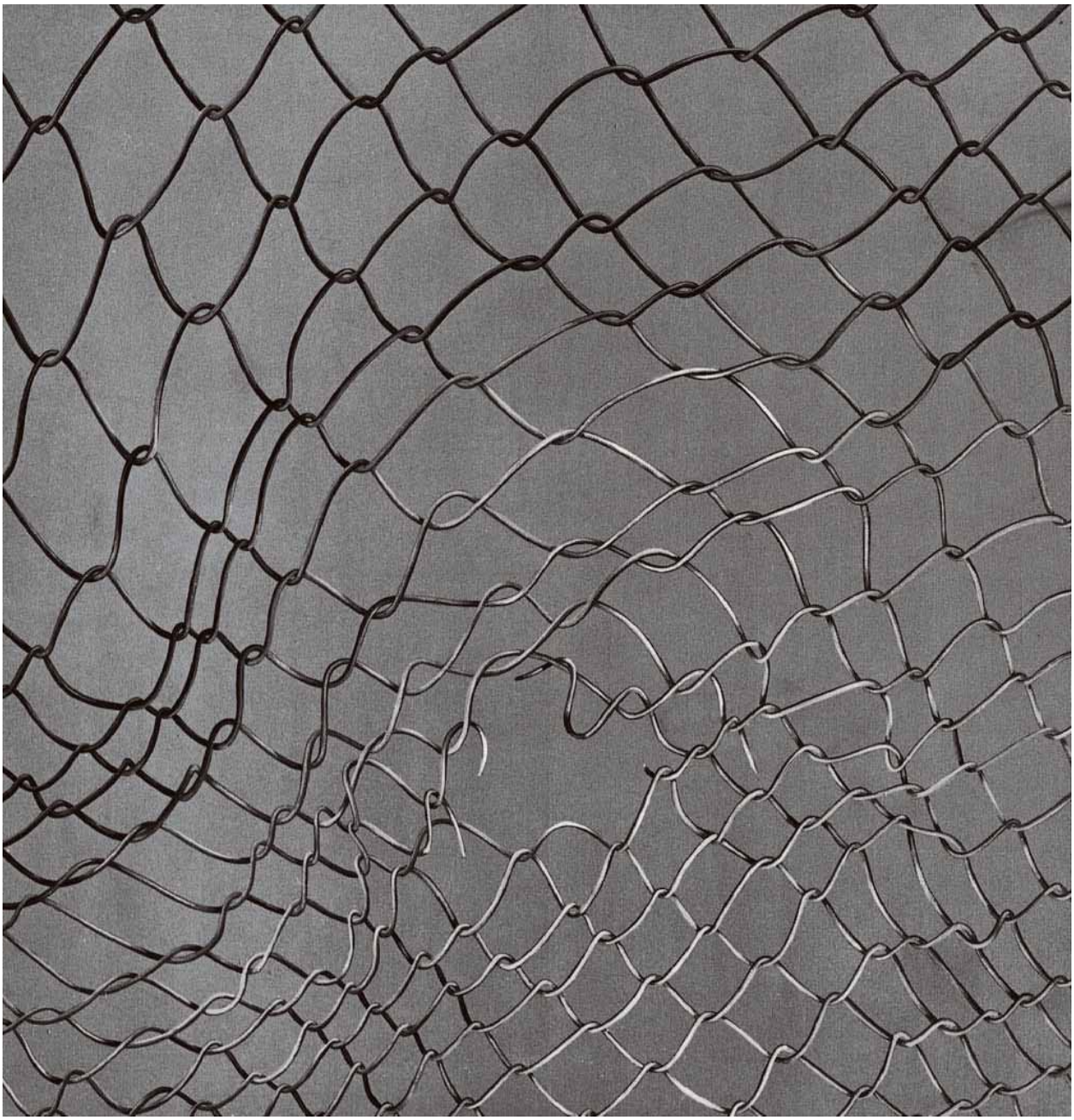
Persona. Homenaje a Cataluña,
1979/1980,
168 x 59 x 50 cm

DIANA DOWEK

Buenos Aires, 1942. Estudia en la Escuela Nacional de Bellas Artes "Prilidiano Pueyrredón". Realiza su primera muestra individual en 1969 en la galería Lirolay. Expone en la galería Arte Nuevo en 1971, 1973 y 1974. En 1975 exhibe en la galería Scheison la serie *Paisajes* (retrovisores), entre ellos el *Paisaje* de esta muestra. Luego expone nuevamente en Arte Nuevo en 1976 y 1982. Entre ambos eventos exhibe en ArteMúltiple en 1977. Participa del Premio De Ridder de 1973, 1974, 1975 y 1976. En 1977 es seleccionada para el Premio Benson & Hedges. Para el II Encuentro de Críticos de Arquitectura, realizado en Buenos Aires en 1980, expone *Arquitectura fantástica*. Ha recibido numerosos premios y distinciones nacionales e internacionales. En 1985 presenta en el Museo Sívori la muestra *Pintando en Argentina*, en la que reúne su producción de 1972 a 1985.

Paisaje, 1975,
110 x 120 cm

Paisaje, 1976,
120 x 150 cm



Paisaje, 1977,
130 x 140 cm
Colección particular

Arquitectura fantástica, 1980, 120 x 120 cm

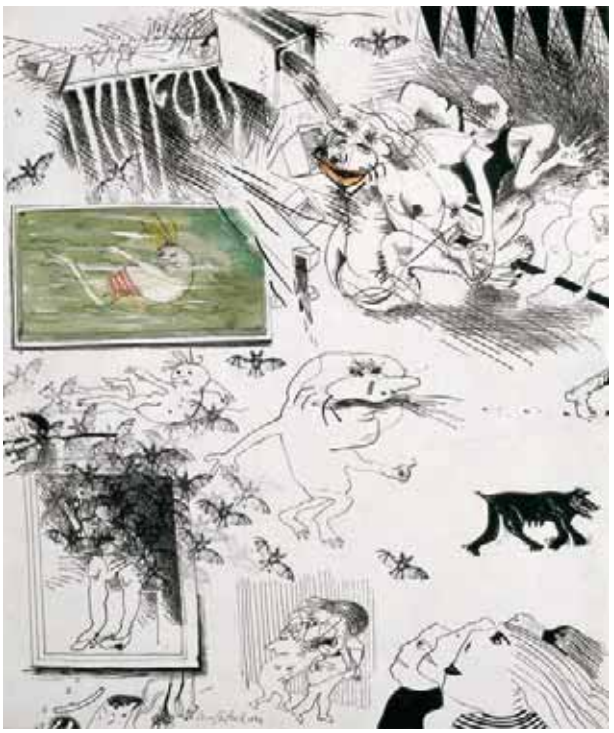
Pintar la pintura, 1981, 110 x 120 cm

ANA ECKELL

Buenos Aires, 1947. Concurre a las escuelas de Bellas Artes "Manuel Belgrano" y "Prilidiano Pueyrredón". Se dedica a la docencia desde 1964. Es seleccionada para la convocatoria del último Premio De Ridder, en 1977, donde exhibe *A sus plantas*. Realiza su primera muestra individual en 1978, en la galería Balmaceda. En 1979 y 1981 expone en la galería Ática. Participa del Premio Braque de 1980 y 1982. En la muestra colectiva *Dos lenguajes*, realizada en la Fundación San Telmo en 1982, exhibe los polípticos *Otro yo*. Ese año obtiene el Primer Premio Adquisición en la Bienal de la Fundación Arché, nace su hija Eva y fallece su padre. En 1983 expone en la galería Alberto Elía; entre otras obras, están *Cabeza tomada* y *Como nada*; recibe también el Segundo Premio en Dibujo del Salón Manuel Belgrano. Participa en la Bienal Latinoamericana de La Habana de 1984, donde obtiene una mención. Presenta *La caja* en la XVIII Bienal de San Pablo.

A sus plantas, 1976,
41 x 56,5 cm

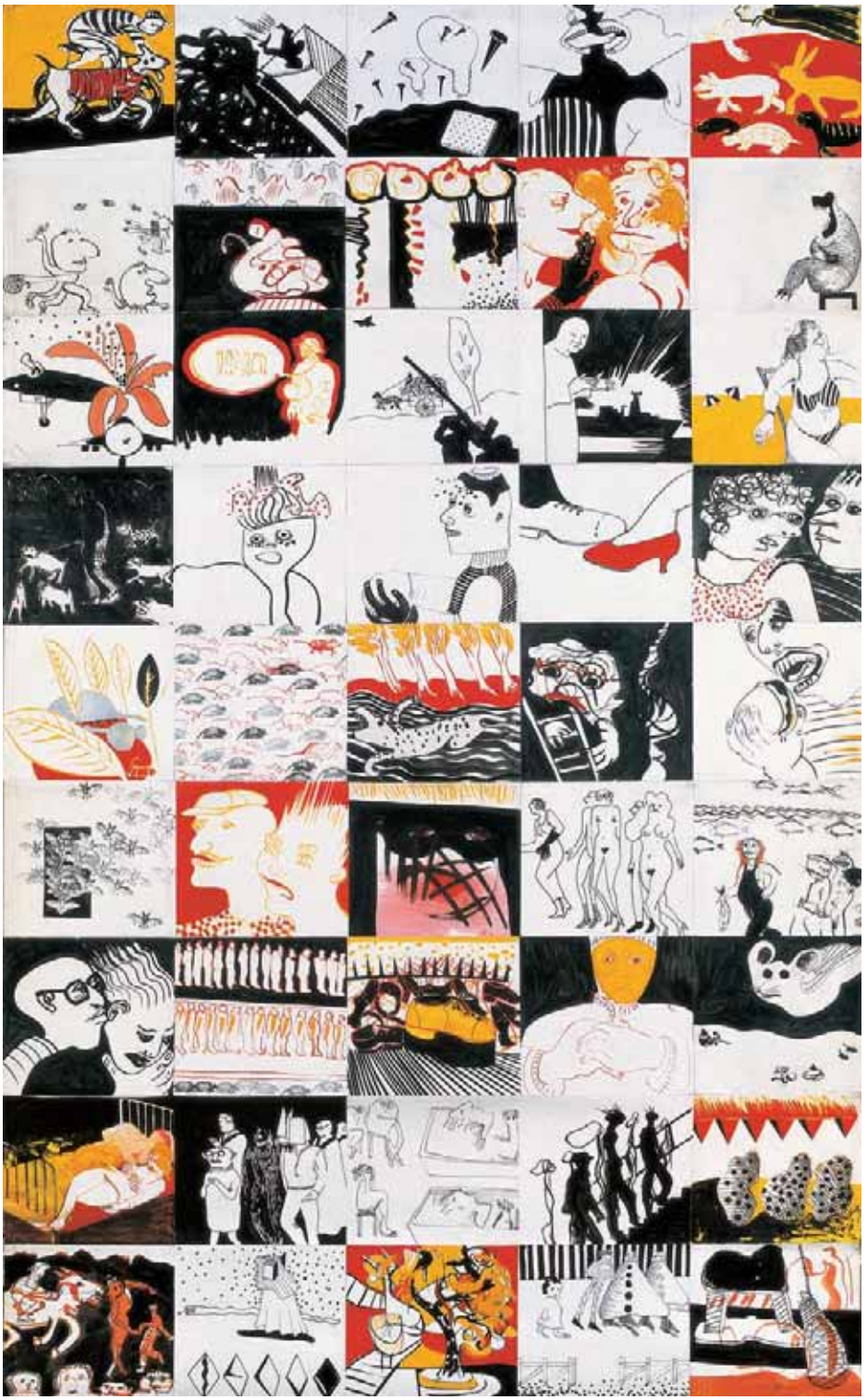
El otro yo,
1981/1982,
188 x 115 cm



Cómo nada, 1982,
60 x 50 cm

Cabeza tomada,
1983,
70 x 50 cm

El otro yo,
1981/1982,
188 x 115 cm



El otro yo,
1981/1982,
188 x 115 cm

La caja, 1985,
200 x 420 cm
(cada fragmento,
200 x 140 cm)

FERMÍN EGUÍA

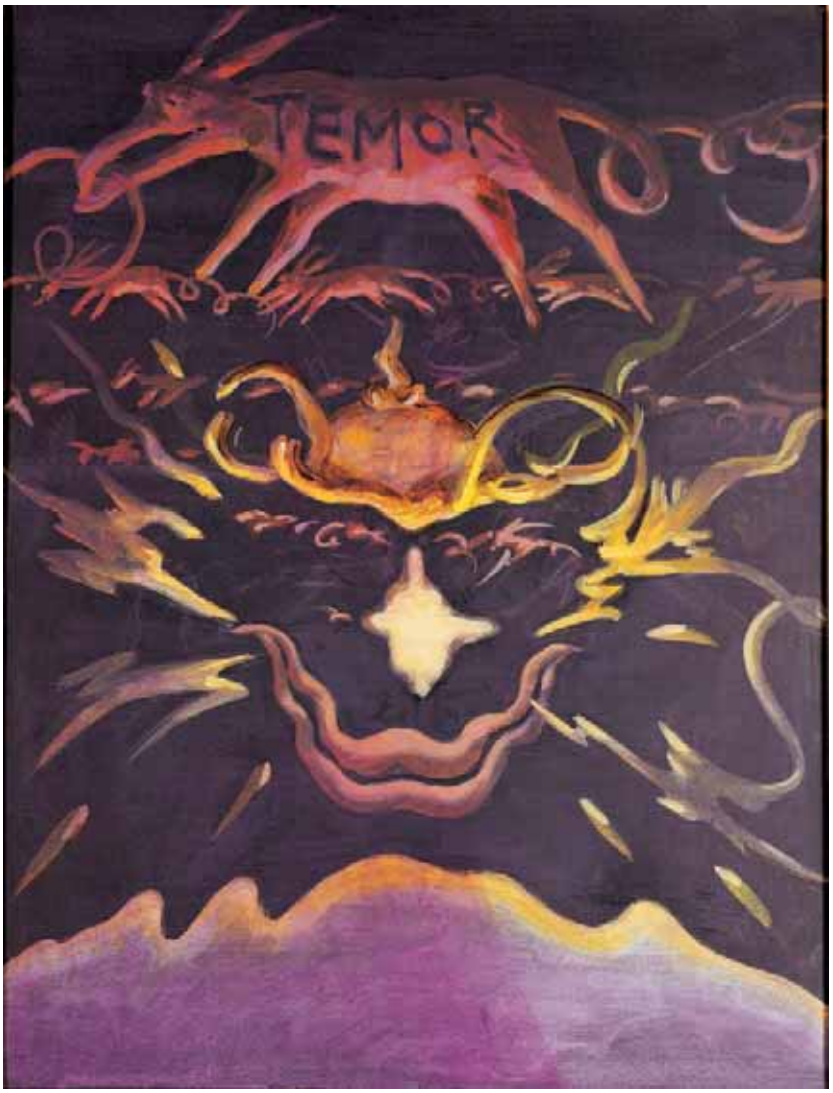
Comodoro Rivadavia, 1942. Egresado de la Escuela Nacional de Bellas Artes "Manuel Belgrano". Expone desde 1962 y, en 1965, realiza su primera muestra individual. Ingresa como dibujante técnico y maquetista en el INTA, donde trabaja hasta 1984. En 1972 cofunda el grupo Manifiesto, con Dowek, Becarini y Saavedra, entre otros, y organiza con ellos el Contrasalón en repudio de la censura. En 1974 obtiene el Primer Premio en el Premio De Ridder y realiza una muestra individual en la galería Carmen Waugh. En los años 1975, 1977, 1978 y 1980 expone en la galería ArteMúltiple. Participa de la X Bienal de París, de 1977, y es seleccionado para el Premio Benson & Hedges. Expone en la galería Ática en 1979 y 1983. Participa en la muestra *Confrontaciones*, en el Museo Nacional de Bellas Artes, que reúne a premiados De Ridder de 1973 a 1977.

Sin título, 1979,
30 x 72 cm

Apeyron, 1978,
100 x 100 cm

Sin título, 1979,
29 x 71 cm

Temor, 1980,
91 x 70 cm



El gran hechicero,
1980, 110 x 80 cm

LEÓN FERRARI

Buenos Aires, 1920. Estudia ingeniería. En 1946 se casa con Alicia Barros Castro. Tienen tres hijos. Se instalan en Castelar, donde vivirán hasta 1976, mientras realiza numerosas exposiciones en la Argentina y el exterior. Participa de los *Homenajes*, intervenciones colectivas frecuentes en los años 60, como el *Homenaje al Viet-Nam,* en 1966. En 1968 interviene en *Tucumán arde*. En 1976 inicia la recopilación de material que utilizará en *Nosotros no sabíamos*. Ese año la familia decide exiliarse. Se instalan en San Pablo. El año siguiente su hijo Ariel es asesinado por integrantes de la Armada, lo que no se hace público hasta 1978. Expone en Brasil, Italia, Colombia, México, Estados Unidos. En 1982, buscando información sobre su hijo, realiza un viaje a Buenos Aires. Expone en esta ciudad en 1984, y en 1991, con parte de la familia, regresa para instalarse en el país.

NOSOTROS NO SABIAMOS

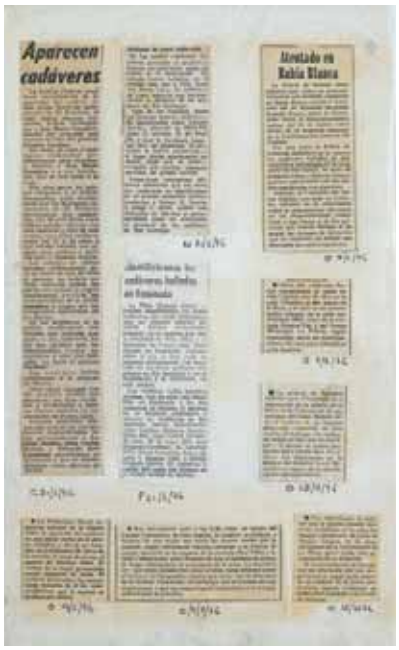
Esta es una recopilación incompleta de algunas de las noticias que los periódicos de 1976 publicaron sobre la primera época de la represión desatada por la junta de Videla. Son las noticias que lograron pasar el tamiz de la censura, o que se dejaron pasar como mensajeros del terror. Si bien están lejos de abarcar todos los crímenes cometidos por nuestras FFAA, dan una idea del clima que vivía la población y del grado de conocimiento que tenían quienes los justificaban con un "por algo será", nuevo Código Penal de los represores y de su feligresía, expresión que luego de los juicios reemplazó por "nosotros no sabíamos".
Faltan aquí, pero se agregarán, las informaciones que documentan la complicidad de buena parte de la Iglesia, complicidad que continuó cuando pedía el indulto de los condenados y que se volvió a manifestar cuando los invitó, indultados pero no absueltos, al Nuncio Calabresi a brindar con el Cardenal Quarracino por los trece años del papado de Juan Pablo II, en octubre de 1991.

De este material, que se recopiló en 1976, se editaron cuatro ejemplares en aquel entonces en Brasil, tres en 1984 también en San Pablo, Brasil, y otros cuatro con motivo de la muestra "500 Años de Represión", realizada en el Centro Recoleta en agosto de 1992.

León Ferrari
Buenos Aires, 1992

Periódicos: BHA Buenos Aires Herald
C Clarín
Crónica
N La Nación
Le Monde
O La Opinión
P La Prensa
R La Razón
La Voz del Interior

Nota: A partir de 1992, a medida que fueron solicitados, se fotocopiaron unos 20 ejemplares por año.

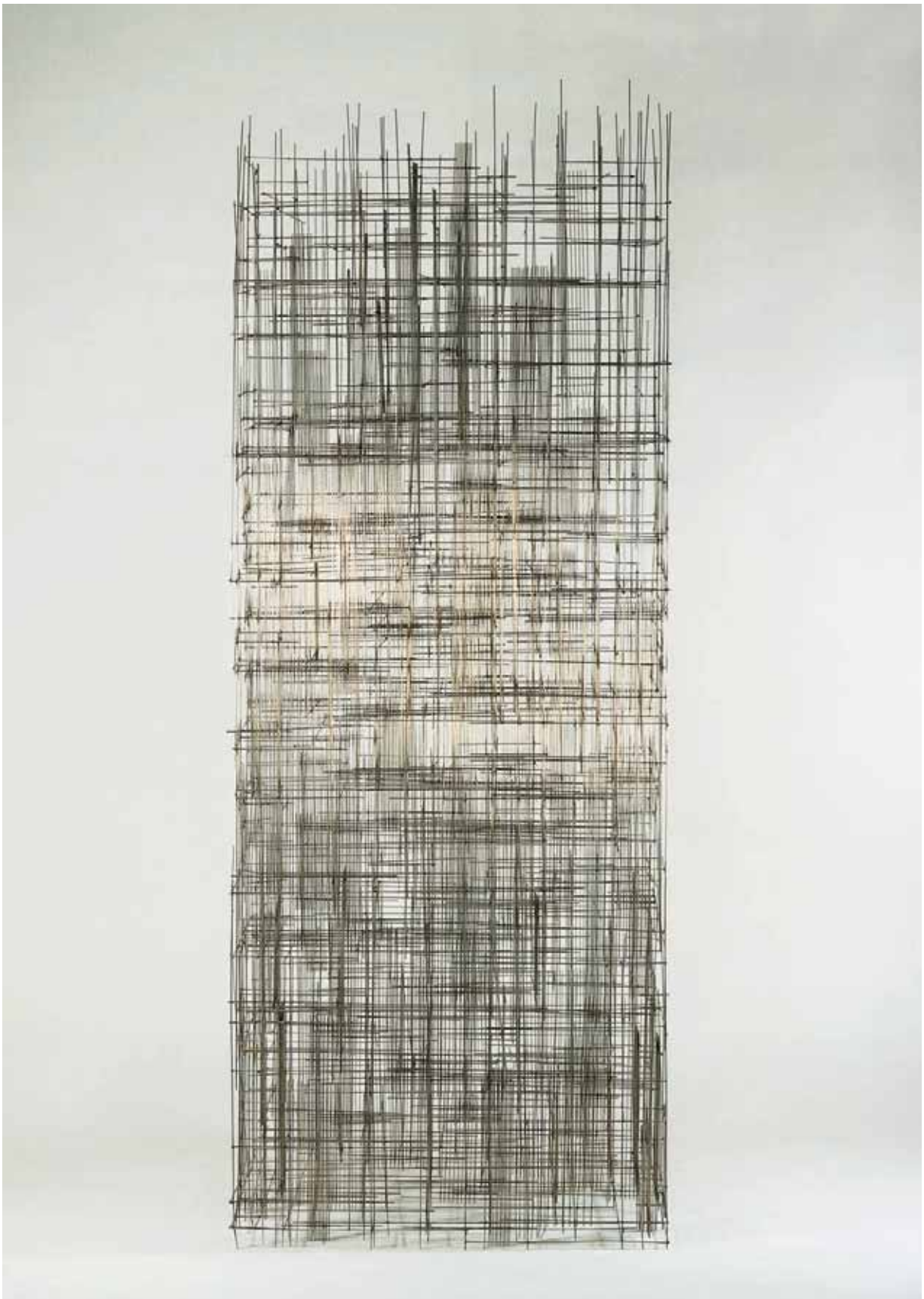


Del **Nosotros no sabíamos**, 1976, 36 x 21,5 cm

Del **Nosotros no sabíamos**, 1976, 36 x 21,5 cm

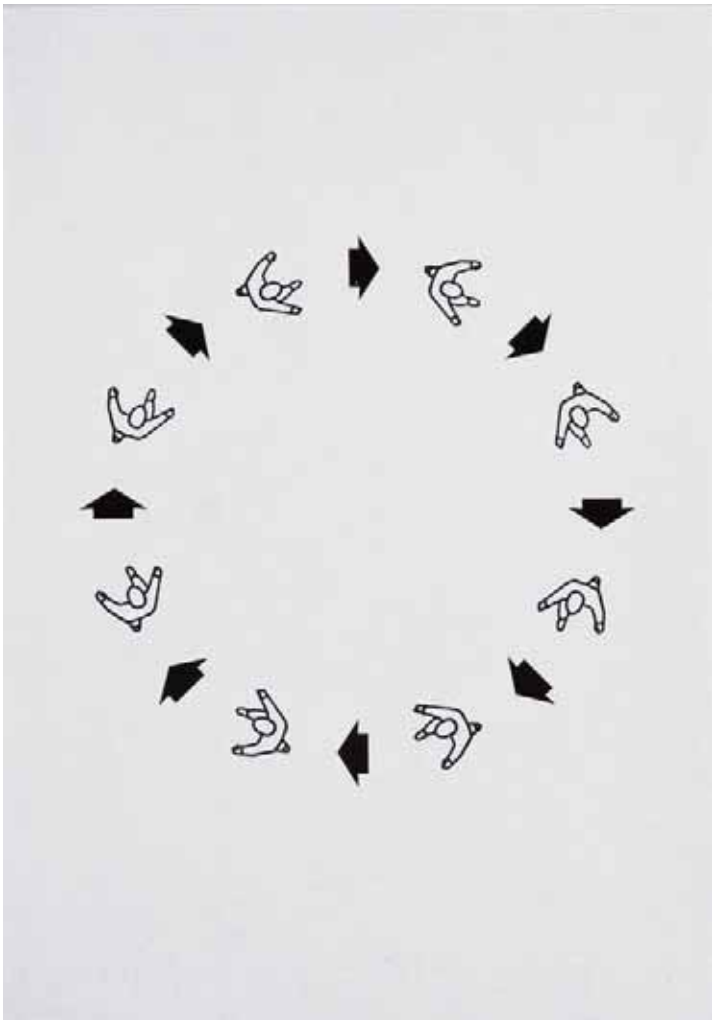
Del **Nosotros no sabíamos**, 1976, 36 x 21,5 cm

Prisma, 1979, 107 x 40 x 40 cm

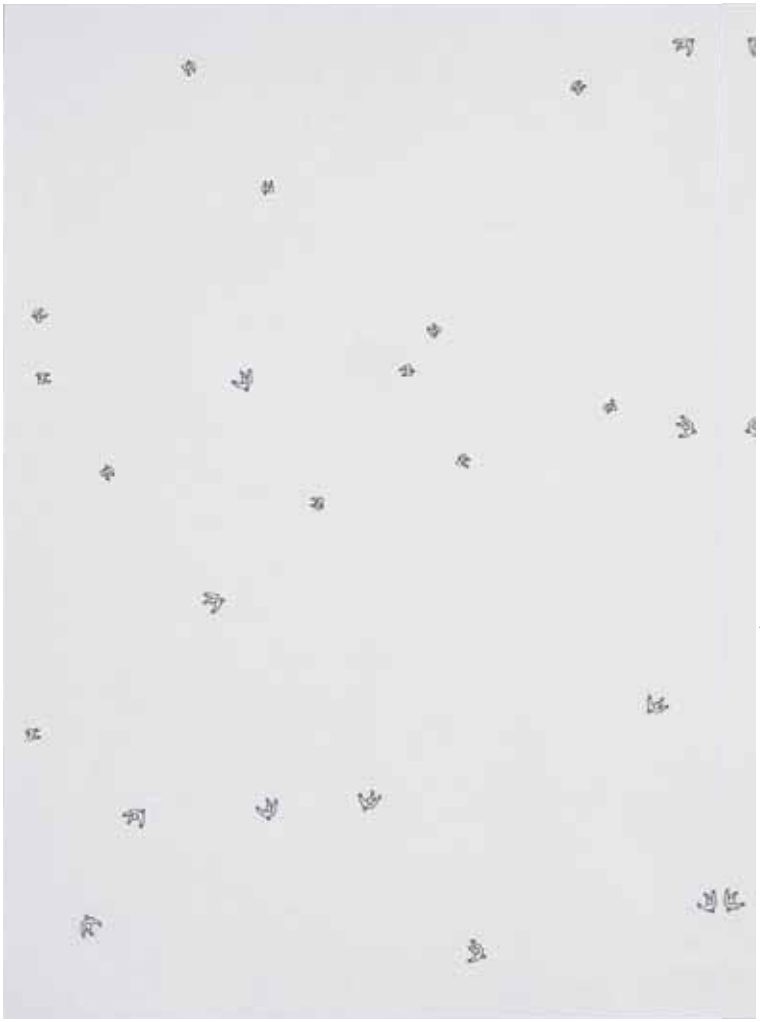


Sin título, de la serie
Hombres, 1980,
40 x 30 cm

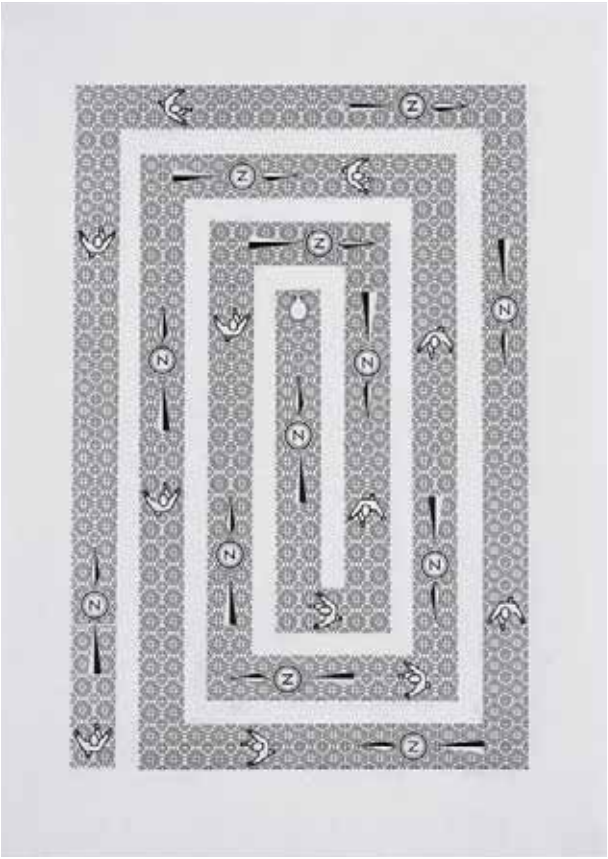
Norte, de la serie
Hombres, 1982,
40 x 30 cm



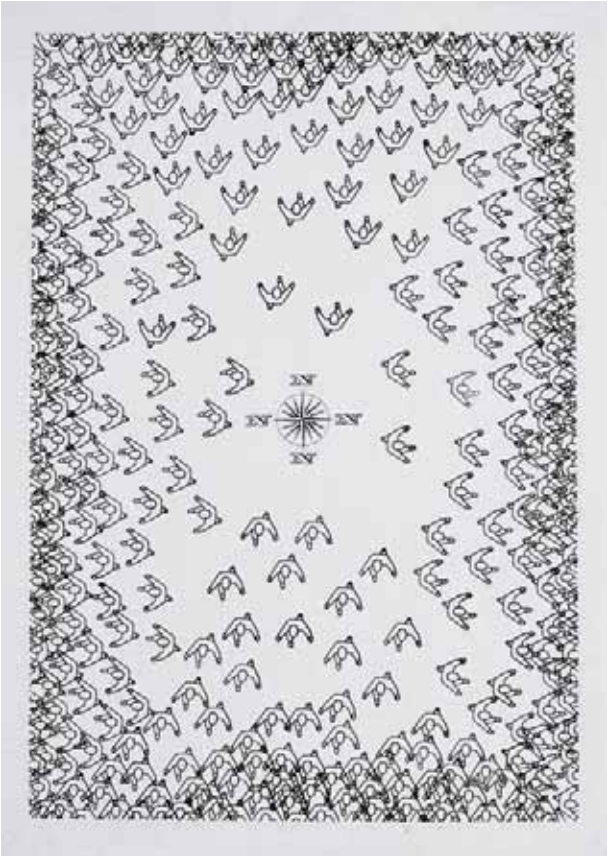
Sin título, De la serie
Hombres, 1982,
40 x 30 cm



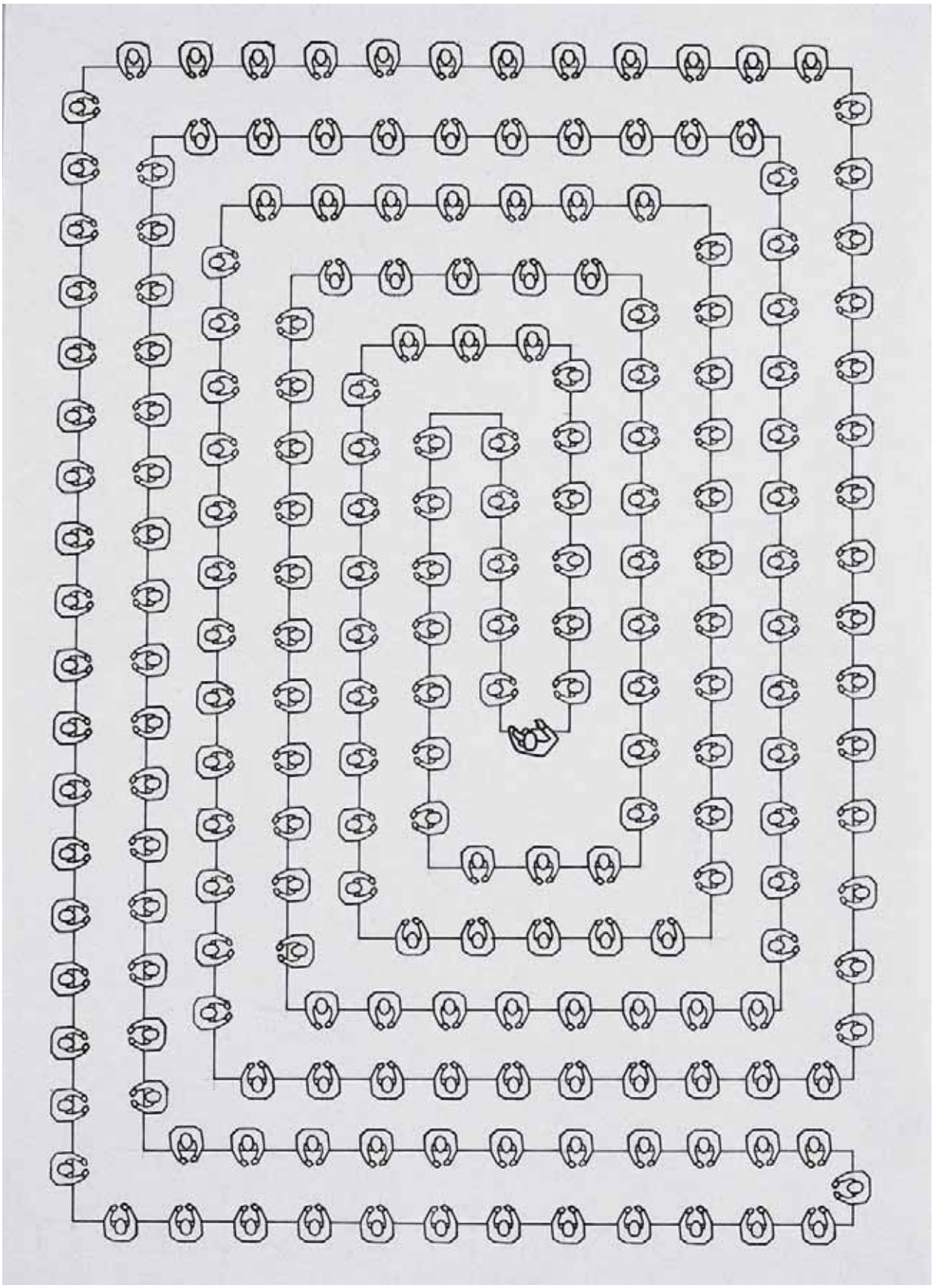
Sin título, de la serie
Hombres, 1982,
40 x 30 cm



Brújula, de la serie
Hombres, 1982,
40 x 30 cm



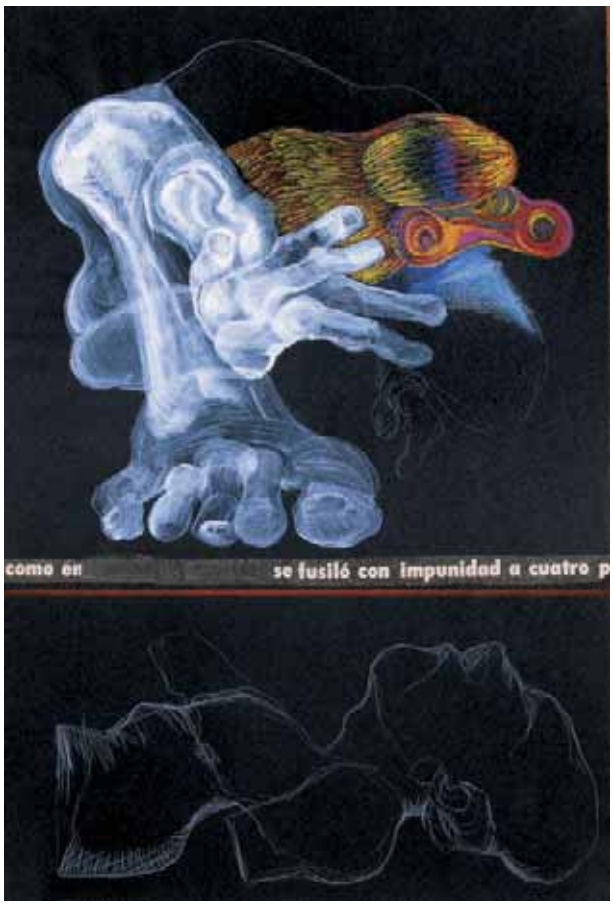
Sin título, de la serie
Hombres, 1982,
40 x 30 cm



CARLOS FILOMÍA

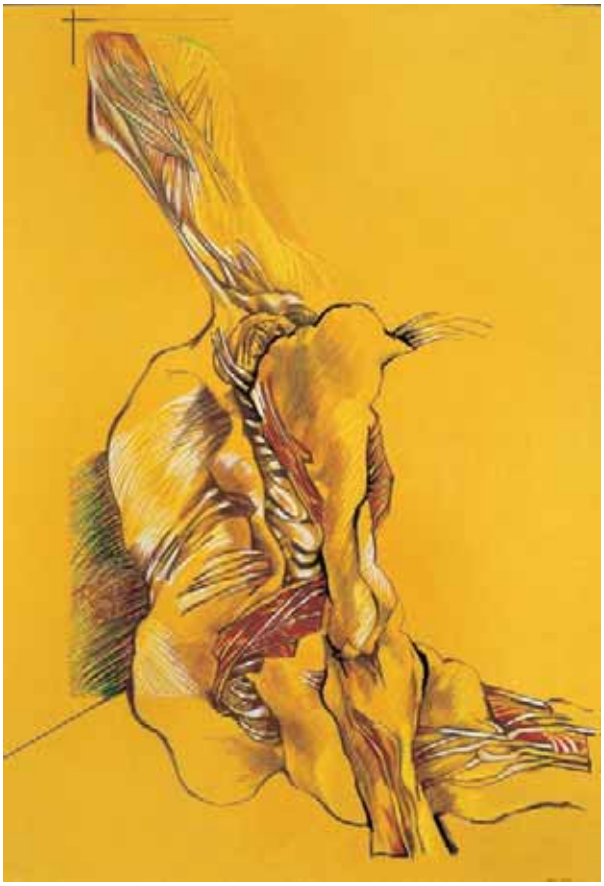
Buenos Aires, 1937. Inicia su formación plástica en el estudio de Cecilia Marcovich y cursa estudios de historia del arte y arquitectura en la UBA. Expone desde 1966. En los años 70 trabaja en la Cinemateca Argentina, en el teatro SHA (Sociedad Hebraica Argentina). A fines de 1976 realiza un audiovisual con diapositivas de dibujos de la serie *Des-hechos* –de la que forman parte los dibujos expuestos aquí– y lo proyecta en el SHA durante los intervalos, acompañado por un sonido de latidos de corazón. En 1977 presenta en el CAYC un trabajo en el que utiliza la publicidad de un servicio de plomería que incluía una estampita de Ceferino Namuncurá. El espacio censura parte de la obra y el artista se retira de la muestra. Con *Ojo*, en 1983, inicia sus intervenciones en la calle.

Sin título, 1975,
50 x 35 cm



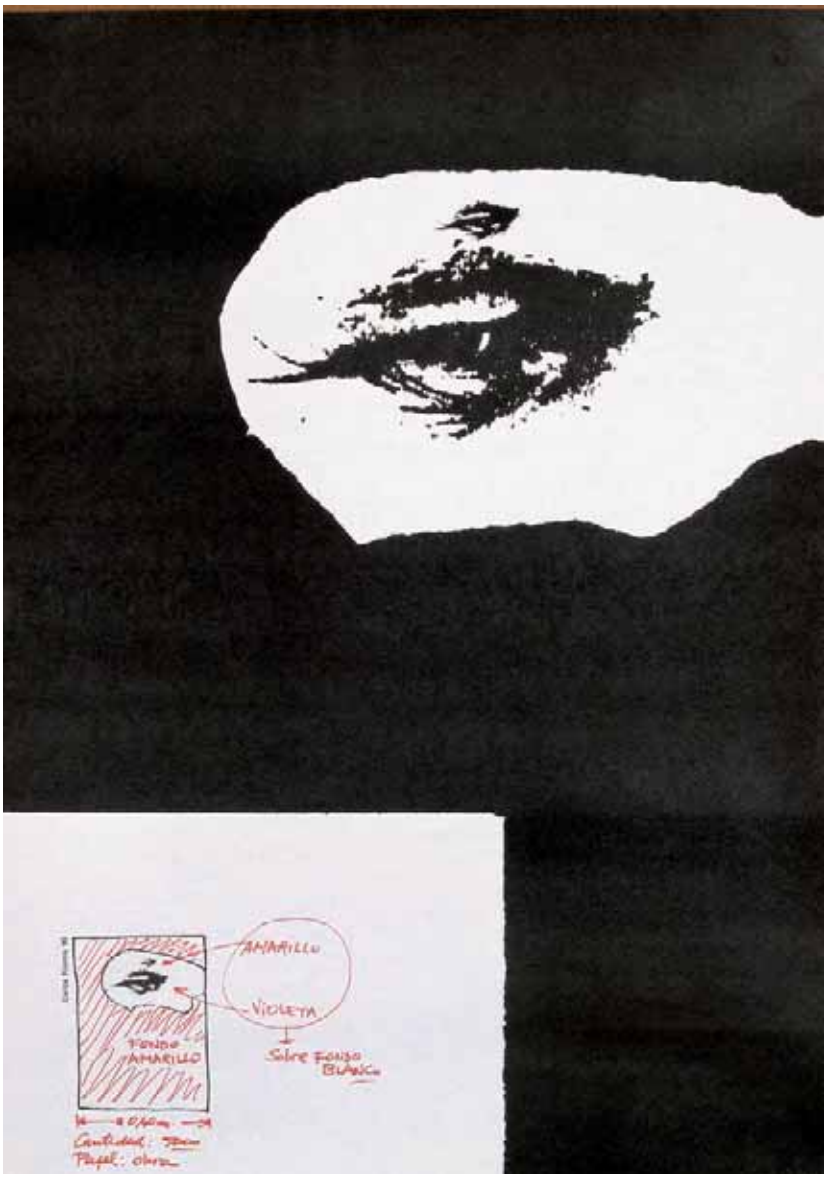
Sin título, 1975,
50 x 36 cm

Sin título, de la serie
Des-hechos, 1976,
50 x 35 cm



Sin título, de la serie
Des-hechos, 1976,
50 x 35 cm

Ojo, 1983,
56 x 40 cm

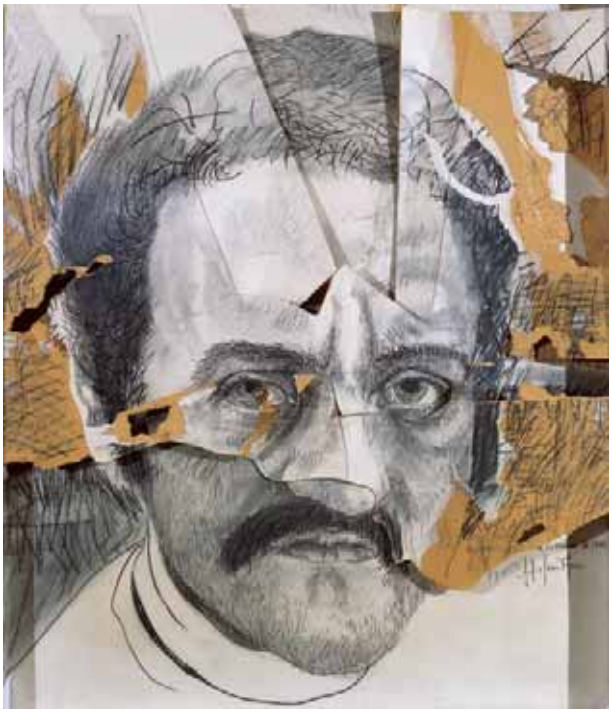


Una boca, 1985,
110 x 75 cm


FILOMIA 85

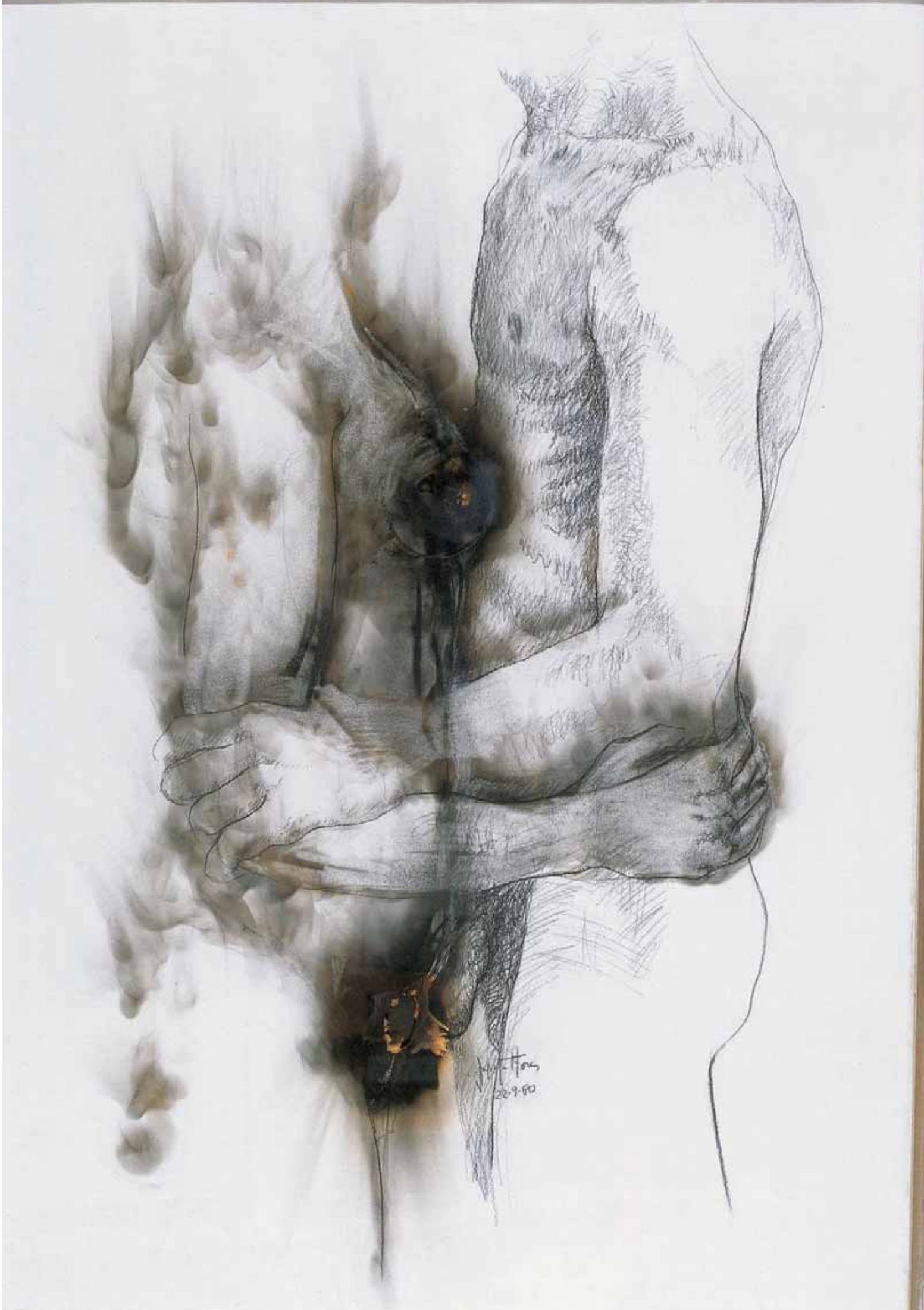
JULIO FLORES

Buenos Aires, 1950. Se forma en Escuela de Bellas Artes "Prilidiano Pueyrredón". Maestro de artes plásticas en escuelas primarias y docente en el Instituto Municipal de Educación por el Arte de Avellaneda (IMEPA). Milita en el peronismo barrial, realiza historietas para una agrupación gremial y en una revista política. En 1976, deja IMEPA preventivamente. Abre un taller de arte (1976-1985) con su amigo Rodolfo Aguerreberry, en Barracas. En 1977 se exilia su hermano, y varios amigos y compañeros son detenidos-desaparecidos. Asiste a los talleres de MEEBA a cargo de Ernesto Pesce. Fallece su padre. Realiza los retratos presentes en la muestra. Experimenta con otros materiales. Guillermo Kexel se incorpora al taller. Los tres colegas son los autores del proyecto de las siluetas de los desaparecidos (*Siluetazo*), realizado, durante una Marcha de la Resistencia, de Madres de Plaza de Mayo, el 21 y 22 de septiembre de 1983 en la plaza.

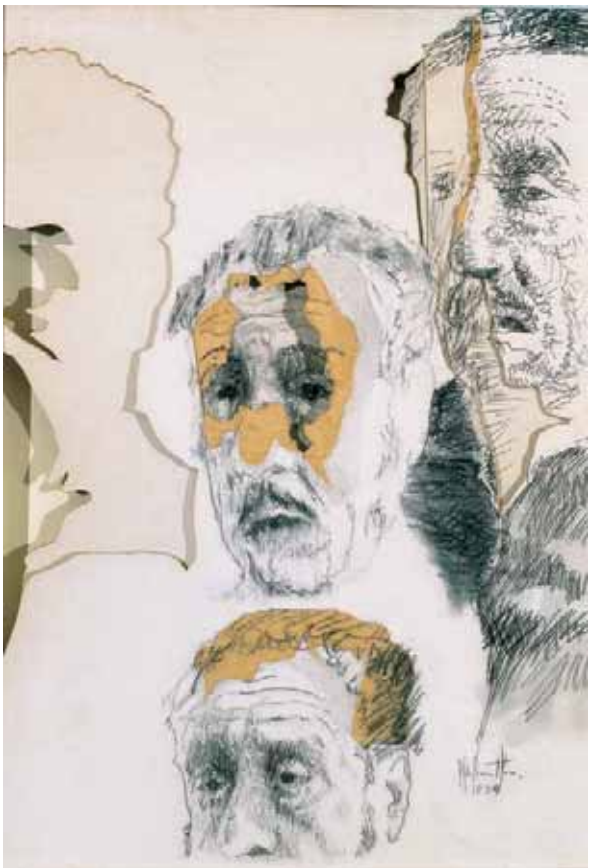


Autorretrato después del 18 de diciembre de 1980, 1980,
73 x 60 cm

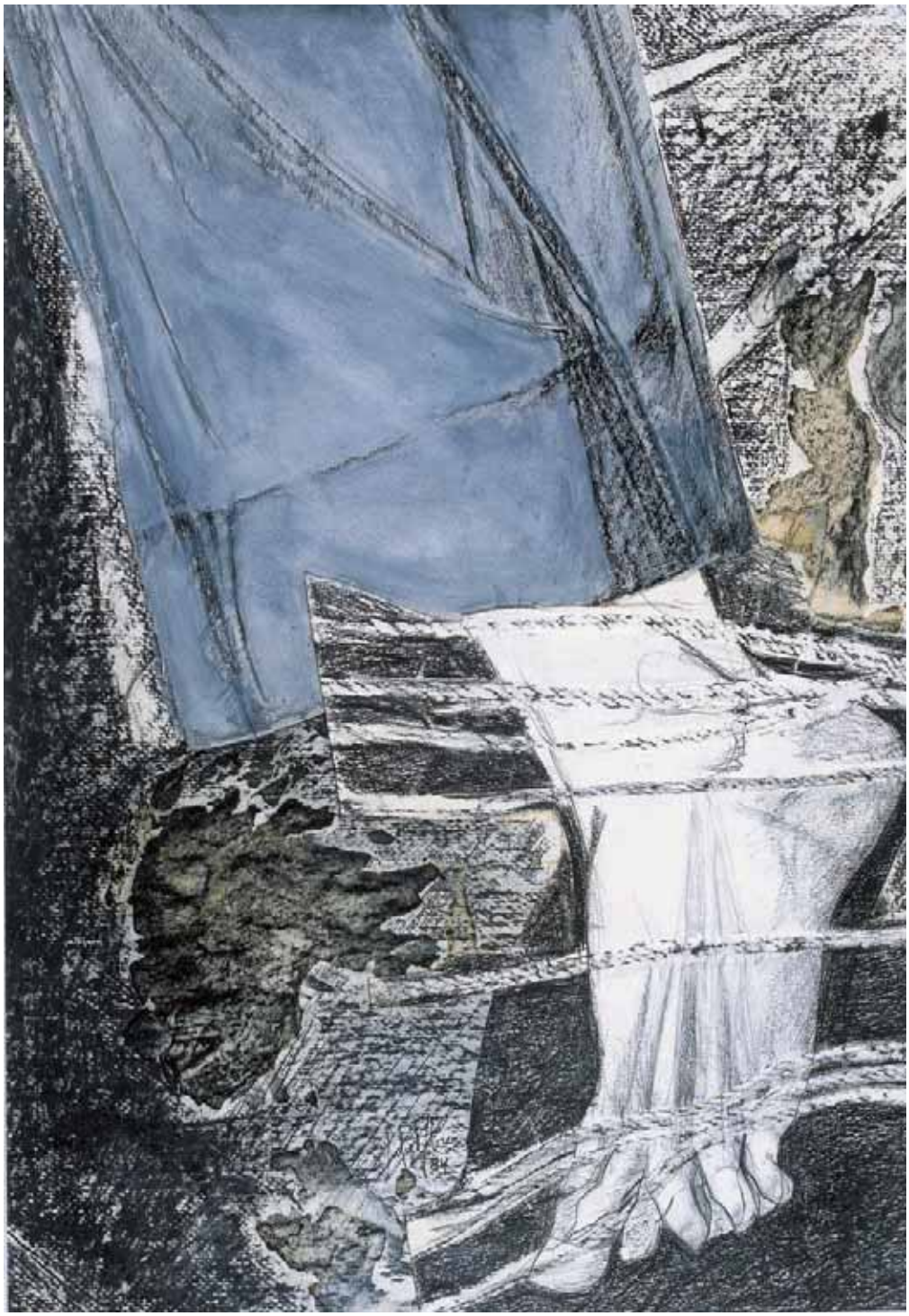
De la serie **Parejas**,
1980,
102 x 71 cm


22.9.80

Desapareciendo (Retrato de mi padre), 1981, 72 x 51 cm



Mujer II, 1981, 100 x 72 cm



Un tropezón, 1984,
66 x 45 cm

NORBERTO GÓMEZ

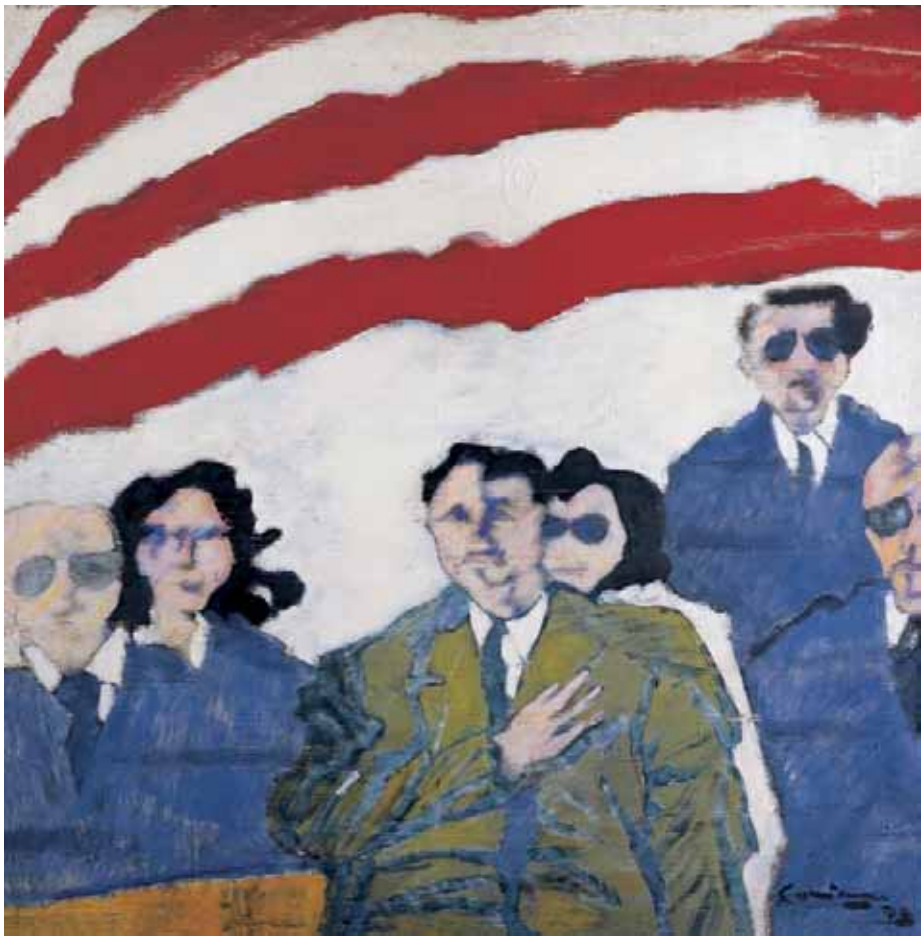
Buenos Aires, 1941. Asiste a la Escuela Nacional de Bellas Artes "Manuel Belgrano". En 1965, durante un viaje por Europa que durará casi dos años, trabaja en el taller de Julio Le Parc, en París. Regresa a Buenos Aires en 1966. En 1967 y 1968 expone en la galería Arte Nuevo. En 1976 participa del Premio De Ridder y exhibe en Carmen Waugh. En *Objetos* (Arte Nuevo, 1978), con presentación de Víctor Grippo, comienza a mostrar al público los trabajos emblemáticos, los fragmentos corporales que desarrollará durante el período del último gobierno militar; entre ellos, las obras que integran esta exposición. En 1983 realiza la muestra *Anuncio y Asunción*, en la galería Tema.

La nave, 1983,
115 x 80 x 190 cm

Sin título, 1983,
192 x 100 x 70 cm

Sin título, s/f,
85 x 83 x 74 cm

Sin título, c. 1980,
80 x 118 x 80 cm



1979, 1979,
100 x 100 cm

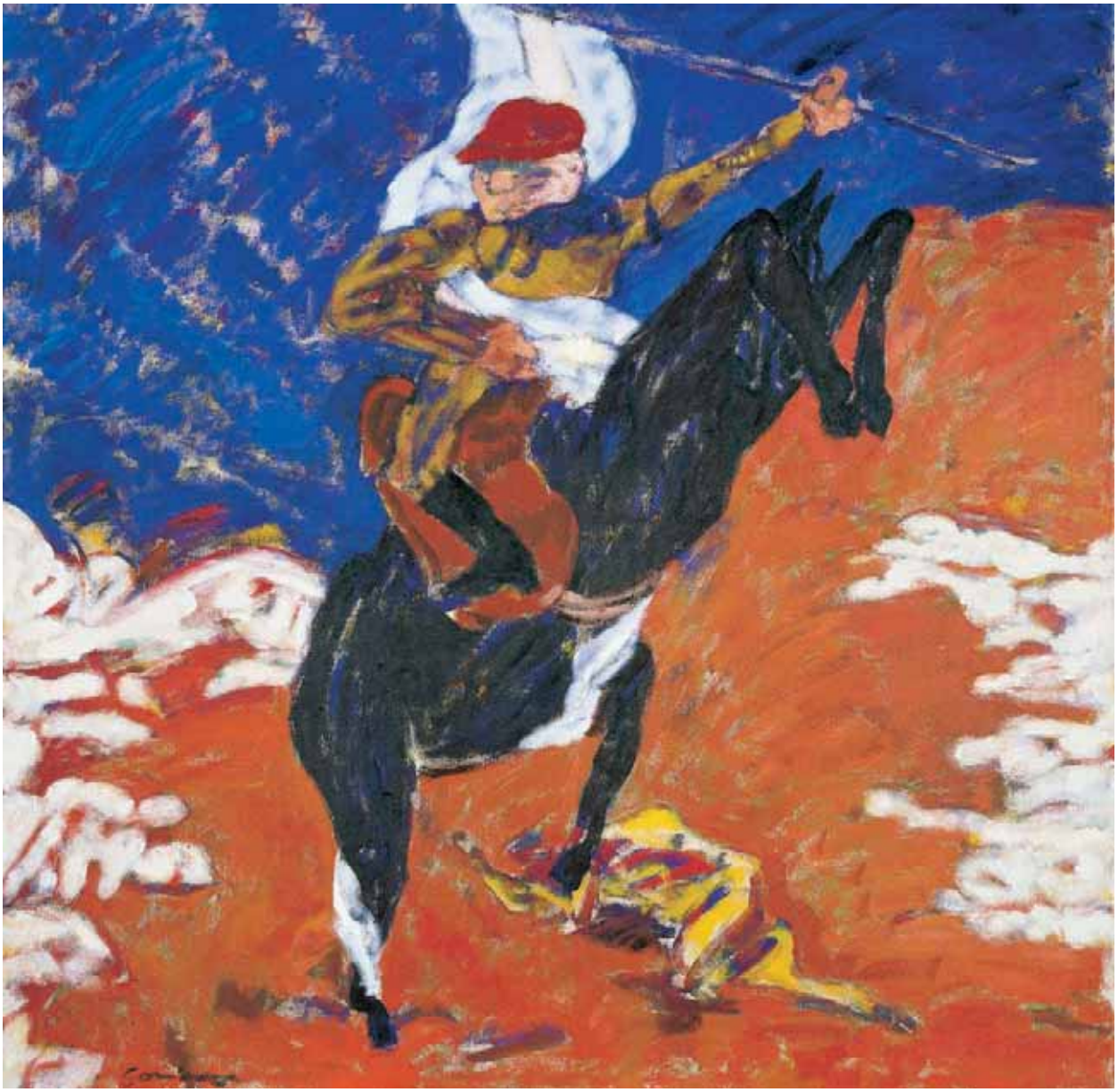
Arrasados IV, 1979,
80 x 100 cm

Frigorífico latinoamericano,
1981, 130 x 130 cm

Buenos Aires, 1925. Asiste a la Escuela Nacional de Bellas Artes, la cual abandona para asistir al taller de Demetrio Urruchúa. Realiza su primera muestra individual en 1955. Expone en la galería Arte Nuevo en 1968, 1973, 1974, 1975, 1977, 1978 y 1981. Entre 1970 y 1980 trabaja como director de arte en agencias de publicidad. En 1974 un familiar es asesinado por la Triple A. Se exilian su hija Andrea y luego su hijo Alejandro. En 1978 expone en la galería Van Riel. En los años 80 ocupa uno de los Talleres de Cangallo. La galería Alberto Elía realiza exposiciones suyas en 1982 y 1984. En 1982 y 1983 le son adjudicados, respectivamente, el Tercer y el Segundo Premio del Salón Municipal Manuel Belgrano. Al año siguiente, ya en el nuevo período democrático, recibe el Primer Premio. En 1985 le es otorgado el Segundo Premio en el Salón Nacional de Pintura y, ese mismo año, el Museo Sívori organiza una retrospectiva de su obra.

Sobre una blanca pared, 1982,
99 x 119 cm

Historia, 1983/1987,
140 x 140 cm



Engendro, c. 1975,
210 x 78 x 58 cm

Buenos Aires, 1924-2000. Asiste a la Escuela Nacional de Cerámica y la Escuela de Bellas Artes "Manuel Belgrano". Concurre a cursos dictados por Jorge Romero Brest. En 1957, participa de la IV Bienal de Arte Moderno de San Pablo. Realiza su primera muestra individual en 1960, en la galería Galatea. Entre 1963 y 1964 se repone de un accidente ecuestre que le deja secuelas físicas y marcará su obra posterior. En 1971 le otorgan el premio del II Salón Nacional de Investigaciones Visuales, al cual renuncia como protesta por la censura realizada sobre la obra de otros artistas. En diciembre de 1974 la Triple A lo condena a muerte. Entre otros espacios, en esos años expone en Arte Nuevo y ArteMúltiple. Ocupa uno de los Talleres de Cangallo. En 1981, obtiene el Merit Award de The Hakone Open-Air Museum of Sculpture de Tokio.

Crucifixión, 1980,
72 x 43 x 24 cm

Ángel, 1972/1974,
110 x 25 x 30 cm

Sin título, de la serie de **Los tronos**, c. 1982, 130 x 67 x 98 cm

EDUARDO MÉDICI

Buenos Aires, 1949. Estudia Psicología en la UBA, de donde egresa en 1978. Desde 1988 se dedica sólo a su obra artística. Realiza su primera muestra en 1979 en la galería Lirolay, donde expone la serie *De saco y corbata*. Exhibe en 1981 y 1982 en la galería Adriana Indik. Participa del Premio Braque de 1980 (en dibujo), del de 1981 (en grabado; obtiene primera mención) y del de 1982 (pintura, con la serie *Saco y corbata*). En 1982 recibe una mención en la Bienal Arché. Presenta una obra de la serie *Algo pasa en tu cara* en el Premio Esso de 1984. Ese mismo año obtiene el Premio Banco Mayo, en el Salón Nacional. En 1985 exhibe la serie *Algo pasa en tu cara* en la Peacock Art Gallery de Miami, y funda el Grupo Babel, con N. Dobarro, G. López Armentia, J. Lecuona y H. Médici, con quienes realiza numerosas muestras en Argentina, Chile, Uruguay y Brasil.

Sin título, de la serie
Saco y corbata,
1979, 120 x 100 cm

Acting out, 1984,
120 x 100 cm


medici

Sin título, de la serie **Algo pasa en tu cara**, 1983/1984, 120 x 100 cm

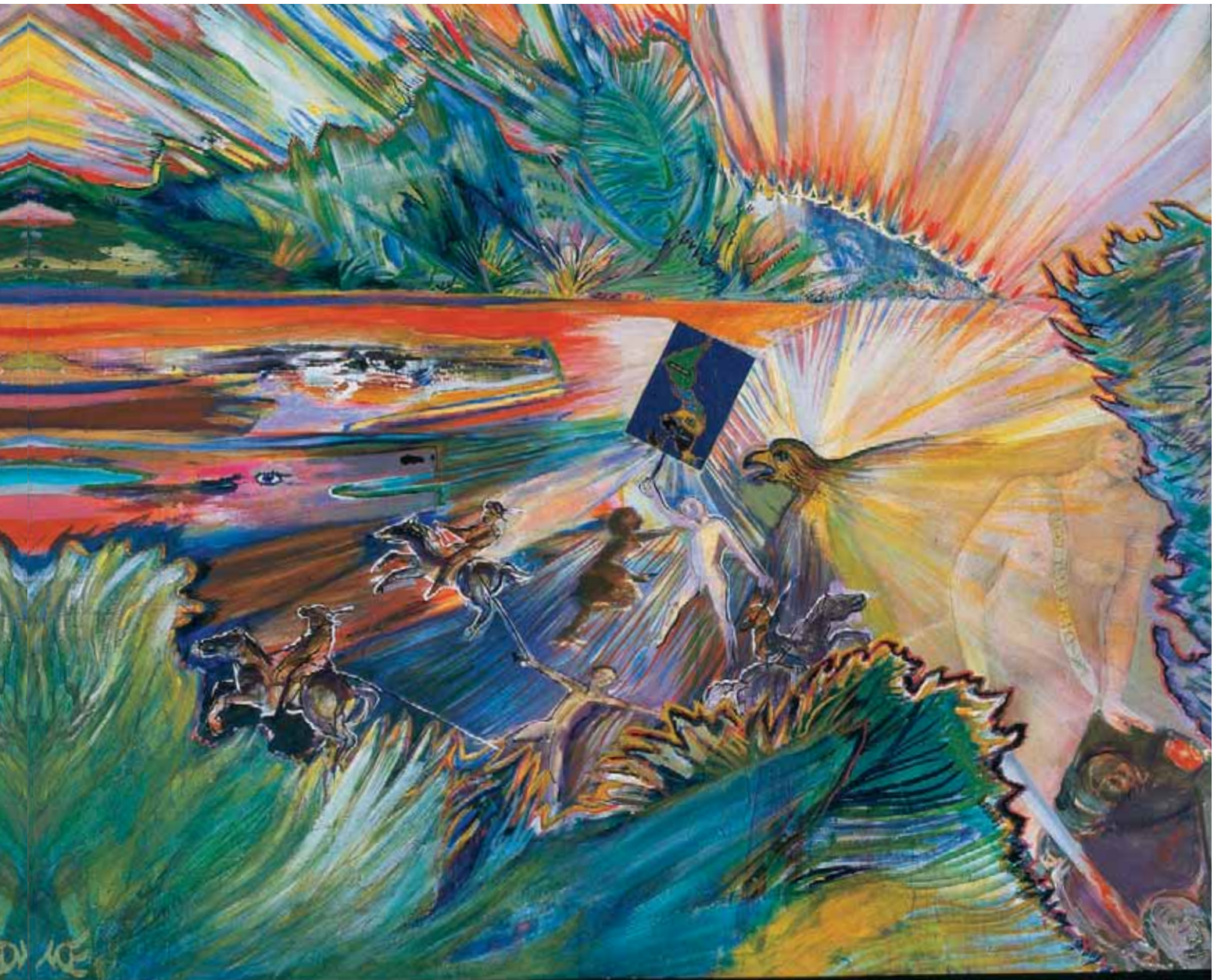
Sin título, de la serie **Algo pasa en tu cara II**, 1983/1984, 170 x 130 cm

Sin título, de la serie **Algo pasa en tu cara I**, 1983/1984, 170 x 130 cm

LUIS FELIPE NOÉ

Buenos Aires, 1933. Estudia Derecho en la UBA. Durante dos años frecuenta el taller de Horacio Butler. En 1959 realiza su primera exposición individual en la galería Witcomb. Entre 1961 y 1965 integra el grupo Nueva Figuración, junto con Deira, Macció y De la Vega. Recibe el Premio Di Tella en 1963. Se aleja de la pintura en 1965 y la retoma en 1975. Ese año presenta las series *La Naturaleza y los mitos* y *La conquista y violación de la Naturaleza* en la galería Carmen Waugh, donde, entre otras obras, exhibe *Naturaleza de América*; al año vuelve a exponer allí. En 1973 fue interventor y luego director normalizador del Departamento de Arte de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). En 1976 deja el país preventivamente y se instala en París. En 1979 expone en ArteMúltiple, y en abril de 1981 en Arte Nuevo, donde exhibe *Carajo, que se rinda tu abuela*. En octubre del mismo año, lo hace en la galería Alberto Elía. Tiene publicados varios libros. En 1985 la Sección Histórica de la de la Bienal de San Pablo le rindió homenaje.

Naturaleza de América, 1975, 144 x 174 cm



Carajo, que se rinda su abuela, 1980, 130 x 193 cm

Cabalgata del conquistador, 1981, 130 x 195 cm

Estructura para un paisaje, 1982, 190 x 350 cm

Naturaleza de la naturaleza, 1985, 215 x 385 cm

ROBERTO PÁEZ

Buenos Aires, 1930. Concurre a la Escuela Nacional de Bellas Artes y más tarde a la Escuela Superior "Ernesto de la Cárcova". En 1958, el mismo año de su casamiento con Olga P. Riva, recibe el cargo de profesor y director de la Escuela de Artes Plásticas de Catamarca, donde permanecerá por dos años. Es padre de dos hijos. Fue docente en la Escuela Industrial de Artes Gráficas y en la Escuela Municipal de Bellas Artes "Carlos Morel", en Quilmes. Ha ilustrado *Poemas americanos*, de Rubén Vela, el *Martín Fierro*, *Don Quijote de la Mancha*, *Alicia en el País de las Maravillas* y otros títulos. Ha participado en numerosas muestras grupales. Fue invitado a la IV y la XII Bienal de San Pablo (1958 y 1973). En 1974 expone en la galería Carmen Waugh. En 1982, el Museo Municipal de Quilmes organizó una retrospectiva de su obra .

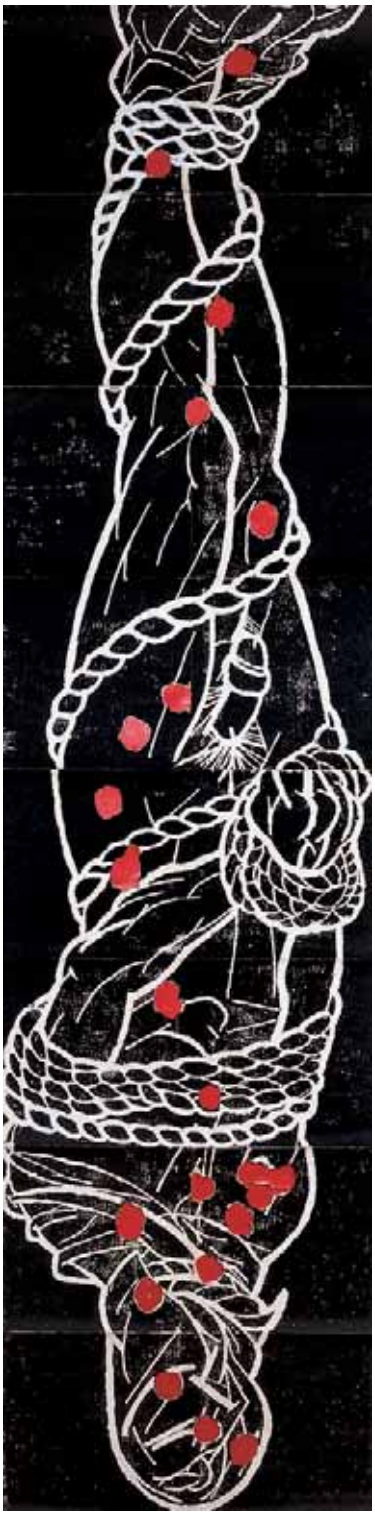
Sin título, 1977,
100 x 90 cm

Sin título, 1981,
60 x 41 cm

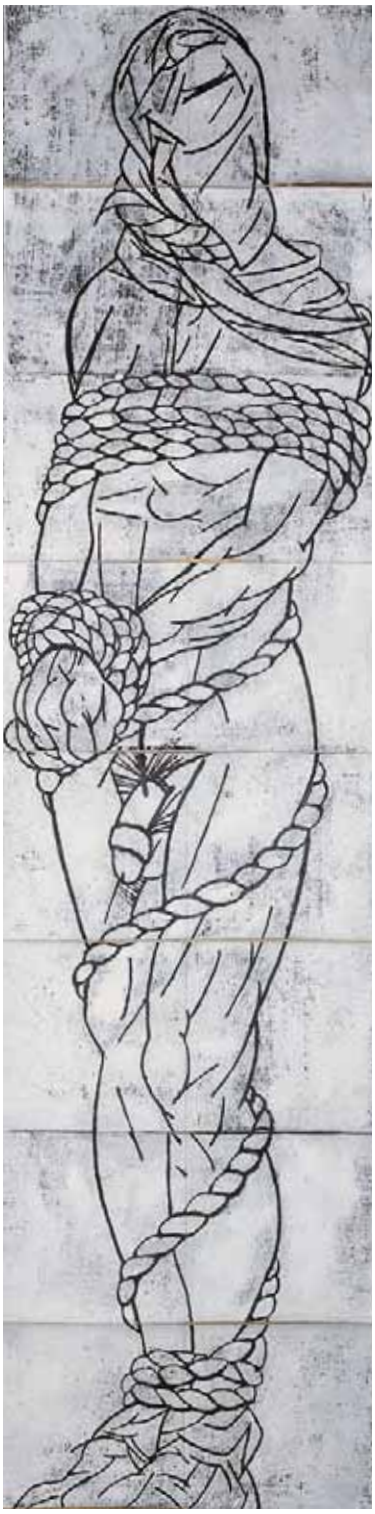
Naturaleza muerta,
1981-2006,
210 x 180 cm

El grito, s/f,
155 x 84 cm

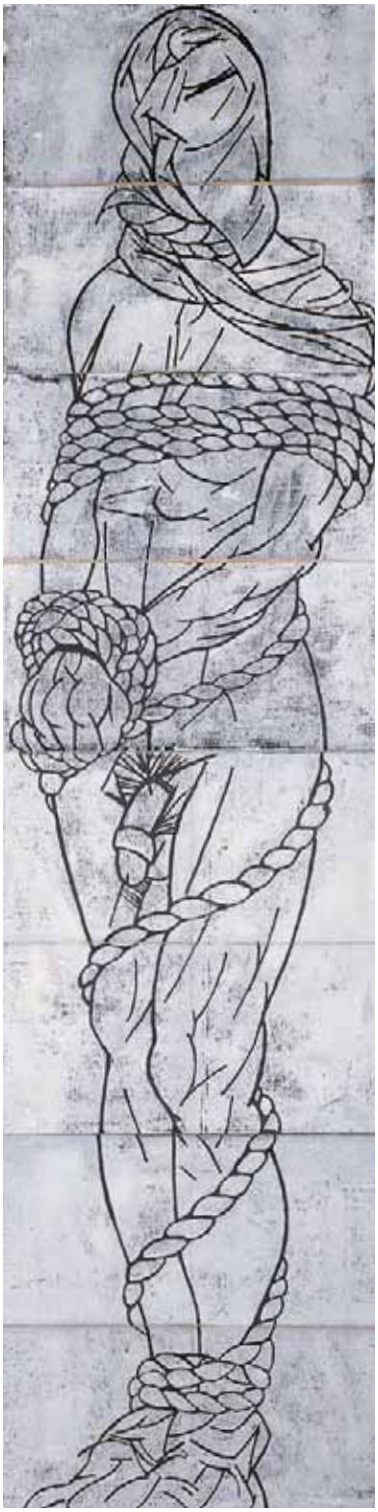
Hombres, 1980,
400 x 100 cm



Hombres, 1980,
400 x 100 cm



Hombres, 1980,
400 x 100 cm



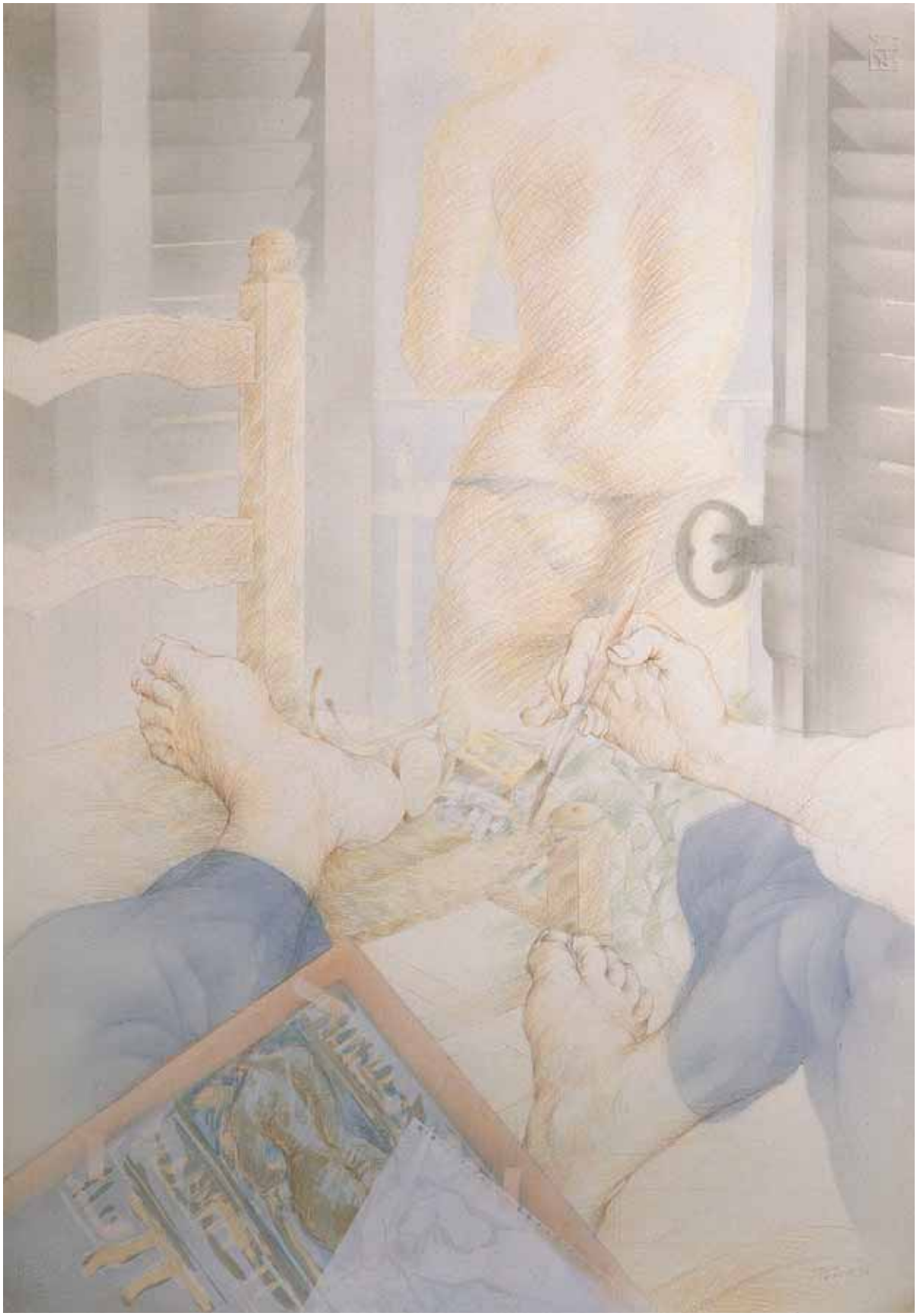
ERNESTO PESCE

Buenos Aires, 1943. Expone dibujo, grabado y escultura desde 1968. En 1974 y 1975 obtiene, respectivamente, el Segundo y el Tercer Premio del Salón Municipal Manuel Belgrano. En 1975 expone la serie de *Los inmigrantes* en la galería Hache. Ese mismo año alquila, con el artista Aldo Molina, la casa-taller de la calle Pasco 628, uno de los lugares que desde el golpe de Estado actúa como espacio de reunión e intercambio de ideas para un núcleo amplio de artistas. Ese año fallece su padre. En 1976 nace Malena, hija de su primer matrimonio con la artista plástica Eloísa Marticorena. Recibe el Gran Premio de Honor de Dibujo en el Salón Nacional de 1977. Ese mismo año es seleccionado para el Premio De Ridder. En 1980 forma pareja con la artista plástica Mariana Schapiro. En 1981 le es otorgado el Gran Premio de Honor, de grabado, en el Salón Manuel Belgrano. Ha realizado numerosas muestras individuales y colectivas en el país y en el extranjero.

En el bosque de Palermo, 1976, 70 x 100 cm

Las tías, 1977, 70 x 100 cm

Sin título, de la serie **Interiores I**, 1980, 100 x 70 cm



Sin título, de la serie
Interiores II, 1980,
100 x 70 cm

Que viva la clase media I, 1984,
100 x 70 cm

Que viva la clase media II, 1984,
100 x 70 cm

DUILIO PIERRI

Buenos Aires, 1954. Estudia en la Escuela Nacional de Bellas Artes "Manuel Belgrano", donde, en l973-1974, funda el FUM (Frente Único Maldito), con el cual realiza acciones durante las manifestaciones callejeras de la época. Fue miembro de la dirección del Centro de Estudiantes de la escuela. En 1975, becado por el gobierno francés, reside siete meses en París. Regresa pocos meses antes del golpe de Estado. En 1976 expone, como "Duilio", en la galería Van Riel; en 1977, en Ágora, y en 1978-1979, en la galería Zurbarán. En 1979 comienza a firmar con su nombre completo; para esa época viaja por Italia, Inglaterra, Holanda, Bélgica y Suiza. Participa del Premio Braque. En 1980 se instala en Nueva York, donde permanece hasta 1984. En 1985 participa de la XVIII Bienal Internacional de San Pablo, Brasil.

Mosquito en Barrio Norte, 1979,
121 x 121 cm

Sin título, de la serie **Mientras yo agonizo**, 1980, 70 x 100 cm

Headless, 1983,
140 x 170 cm

Homenaje póstumo, de la serie **Narciso**, 1985/1986, 242 x 395 cm

JORGE PIETRA

Buenos Aires, 1951. Asiste a la Escuela Nacional de Bellas Artes "Manuel Belgrano". Tiene un taller en la calle 24 de Noviembre en el que se reúnen amigos, pintores militantes políticos. El 23 de marzo de 1976, en momentos del golpe, inaugura la exposición *Espacios añicos*, cuyos dibujos son exhibidos en esta muestra. En 1977 su amiga Hilda Fernández es detenida-desaparecida. Viaja por Bolivia, Perú, Ecuador, Colombia y México. Trabaja como pintor de brocha gorda, ilustra libros para niños. En 1978 se instala en Madrid; nace su hija Flor. Ve mucha pintura. Regresa en 1981 y, en 1982, se produce la guerra de Malvinas. Ese año gana el Premio Braque, que le permite residir en París, donde pinta *Recuerdos de Colegiales*, que expondrá en 1983 en la galería de Alberto Elía.

Sin título, de la serie
Espacio añicos,
1975, 51 x 34 cm

Sin título, de la serie
Espacio añicos,
1975, 51 x 34 cm

Sin título, de la serie
Espacio añicos,
1975, 51 x 34 cm

Sin título, de la serie
Espacio añicos,
1975, 51 x 34 cm

Sin título, de la serie
Espacio añicos,
1975, 51 x 34 cm

Sin título, de la serie
Espacio añicos,
1975, 51 x 34 cm

Sin título, de la serie
Colonia Nápoles,
1982, 80 x 115 cm

Sin título, de la serie
Colonia Nápoles,
1982, 80 x 115 cm

Sin título, de la serie
Recuerdos de Colegiales, 1983,
135 x 150 cm

Sin título, de la serie **Recuerdos de Colegiales**, 1983, 135 x 150 cm

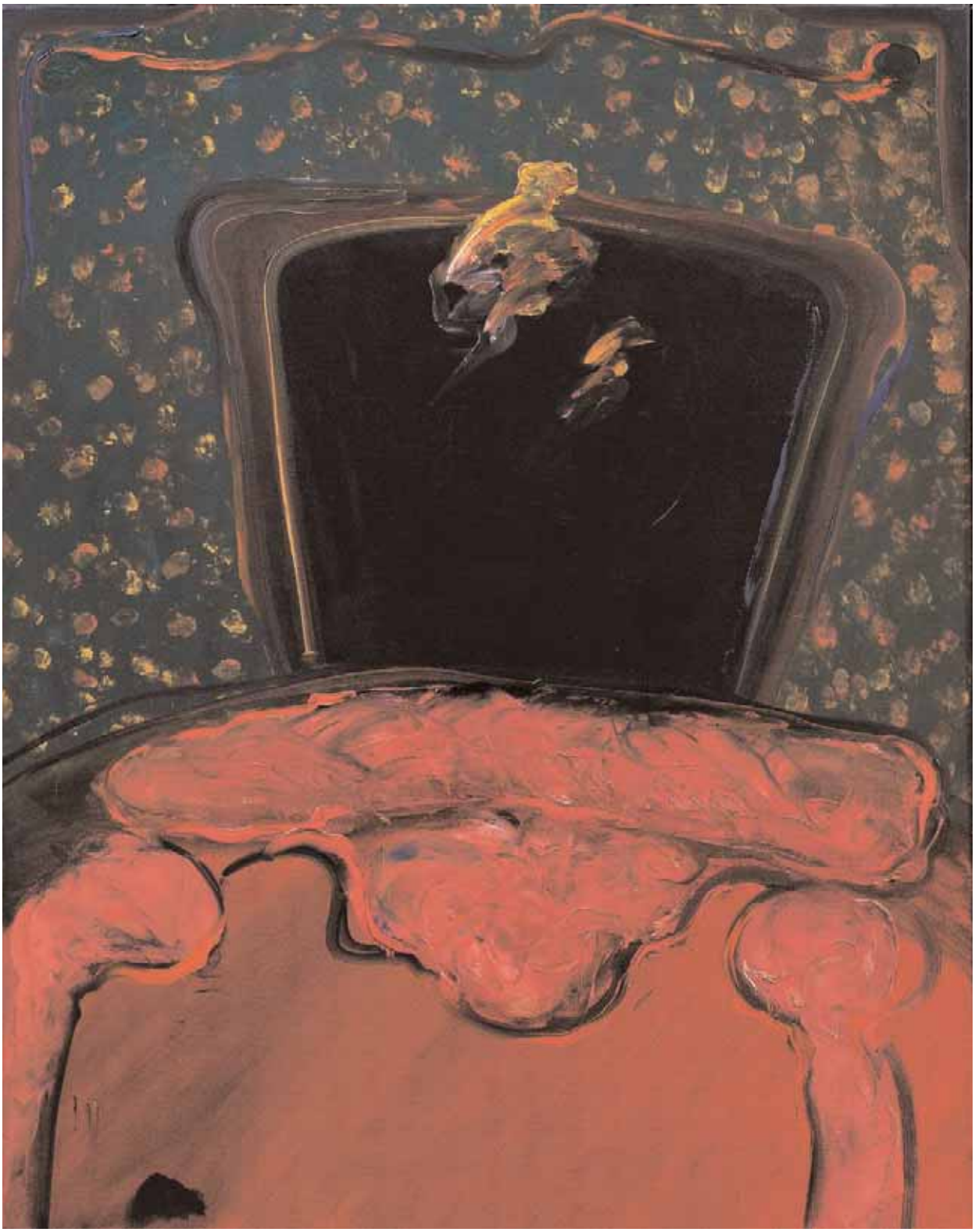
FELIPE PINO

Buenos Aires, 1945. Se forma en la Escuela Nacional de Bellas Artes "Manuel Belgrano" y en el taller de Manuel Álvarez. Expone desde 1971. Hasta 1976 colabora en los talleres de plástica de la Villa de Retiro, en cuya capilla estaba el Padre Mugica. Participa del Premio De Ridder en 1975 y 1977. En 1976, 1977, 1978 y 1979 expone en la galería ArteMúltiple, donde exhibe los *Interiores* y *Para la cabeza*, presentes en esta muestra. En la misma galería participa de exposiciones colectivas con Grippo, Pirozzi, Elías y Stupía, entre otros. En 1979 recibe el Premio Georges Braque, que le permite viajar a París. Fallece su madre. En 1982 expone en la galería Alberto Elía. Participa de numerosas muestras colectivas en la Argentina y el exterior. Expone, en 1984, en la galería Ruth Benzacar. En 1985 recibe el Primer Premio de Pintura en el Salón Manuel Belgrano.

Interior I, 1976,
115 x 90 cm

Para la cabeza,
1977/1978,
110 x 80 cm

Interior II, 1976,
115 x 90 cm



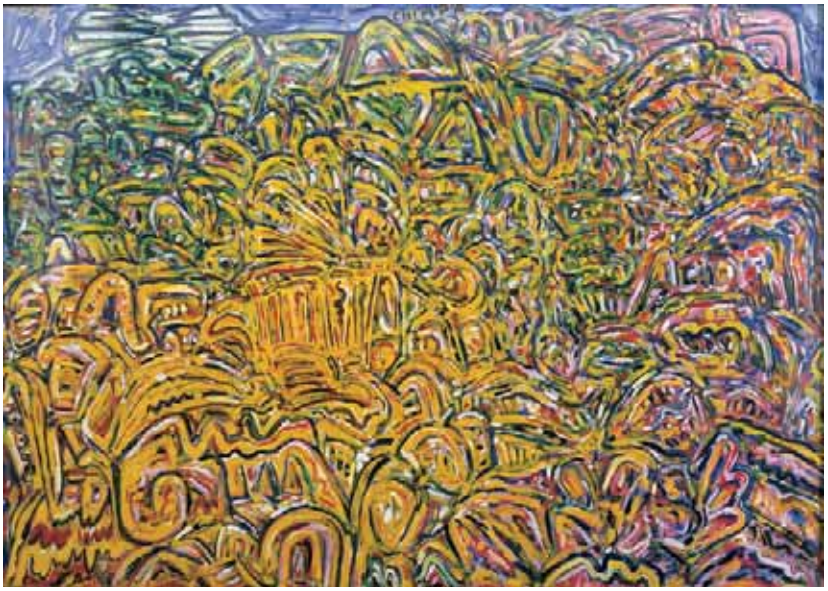
Adorno, 1980,
100 x 70 cm

Doble cuello, 1981,
100 x 70 cm

Porcelana inglesa,
1983, 150 x 100 cm

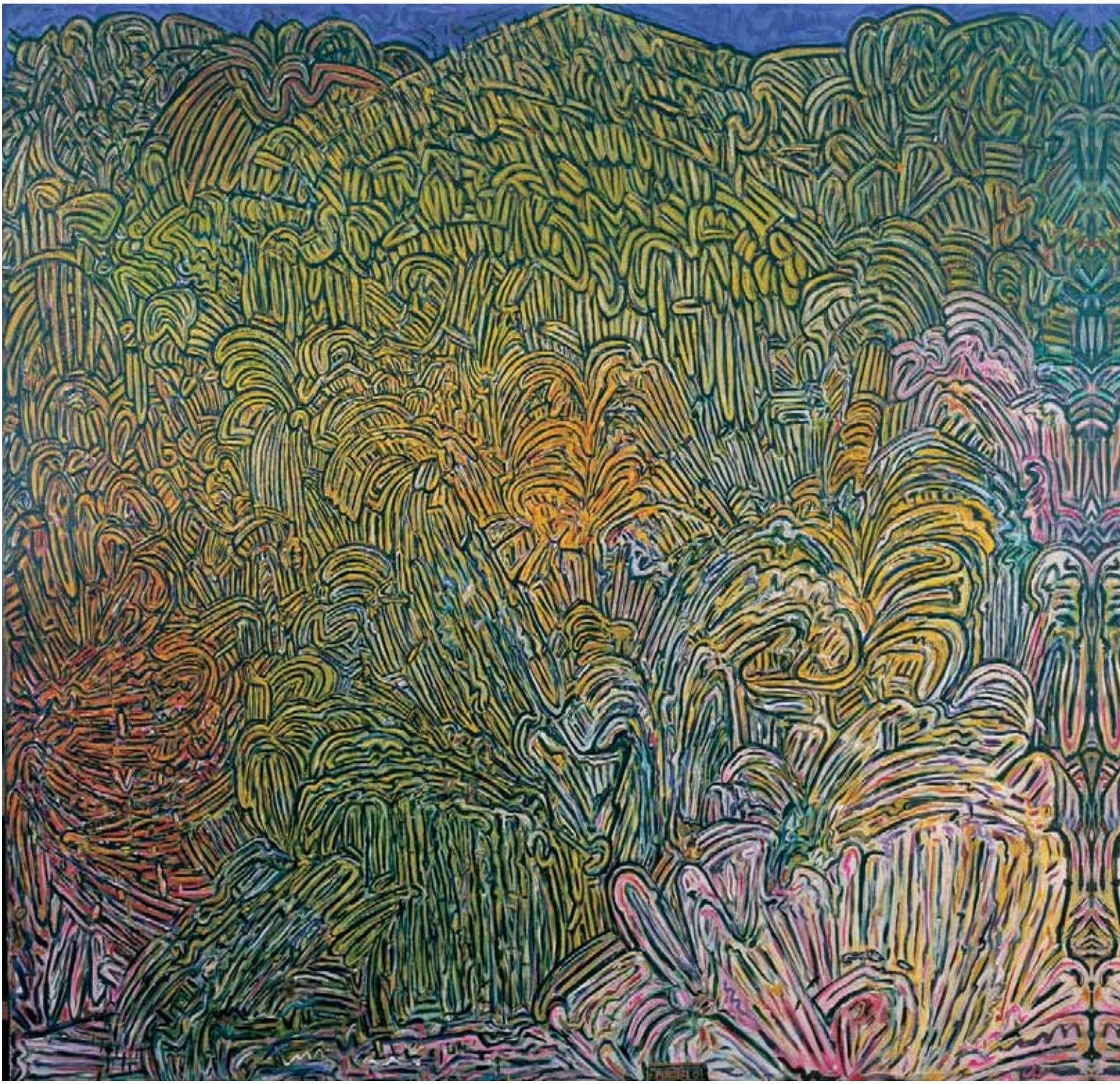
JORGE PIROZZI

Buenos Aires, 1948. En 1970 realiza su primera muestra individual. En 1972 participa del Contrasalón; en 1973, de *Expolucha*. Exhibe en la galería ArteMúltiple en 1977, 1978, 1979 y 1981. En 1977 participa del Premio De Ridder. En 1979 realiza una instalación-acción en la galería ArteMúltiple, en torno al ángel que corona el cementerio de Chacarita; en ese espacio realiza una acción con su tío Carlitos, en la que éste lleva un pararrayos (portátil) en la espalda, que se vendería como modo de enfrentar la adversidad. En 1982 recibe una Primera Mención en el Premio Georges Braque. En 1983, expone en la galería Alberto Elía e interviene en las exposiciones colectivas del Centro Cultural Recoleta y el Museo Nacional de Bellas Artes, organizadas con el retorno de la democracia.



Sin título, 1978,
60 x 90 cm

Chimpa, s/f,
73 x 103 cm



Sin título, 1981,
150 x 150 cm

Sin título, 1984,
140 x 200 cm

Sin título, 1985,
150 X 150 cm

JUAN PABLO RENZI

Casilda, 1940 - Buenos Aires, 1992. Cursa estudios de Bioquímica en la Universidad de Rosario. Estudia con G. Cochet y J. Grela. Comienza a pintar en 1963 y tres años más tarde experimenta con otros procedimientos. Realiza su primera exposición en la galería El Taller (Rosario), en 1964. En 1966 funda el emblemático Grupo de Vanguardia Rosario-66. En junio de 1968 realiza la *Primera obra de arte de acción*, con la colaboración del grupo rosarino, en la que irrumpe en una conferencia Jorge Romero Brest y expone sobre un arte "que sería revolucionario". Con el Grupo de Vanguardia y artistas porteños organizará *Tucumán arde*. Se aleja de las artes plásticas durante ocho años. Trabaja como diseñador gráfico, publicista y docente. Se establece en Buenos Aires alrededor de 1976 y retoma la pintura. Expone en 1976 y 1977 en Balmaceda, y en Arte Nuevo en 1977, 1980 y 1982. Ese año obtiene el Gran Premio de Honor Prilidiano Pueyrredón. En 1984, el Museo de Bellas Artes "Juan B. Castagnino" de Rosario realiza una retrospectiva de su obra.

Nostalgias del Paraná, 1976, 130 x 130 cm

La siesta, 1978,
120 x 150 cm

Mirando el cielorraso, 1978, 130 x 130 cm

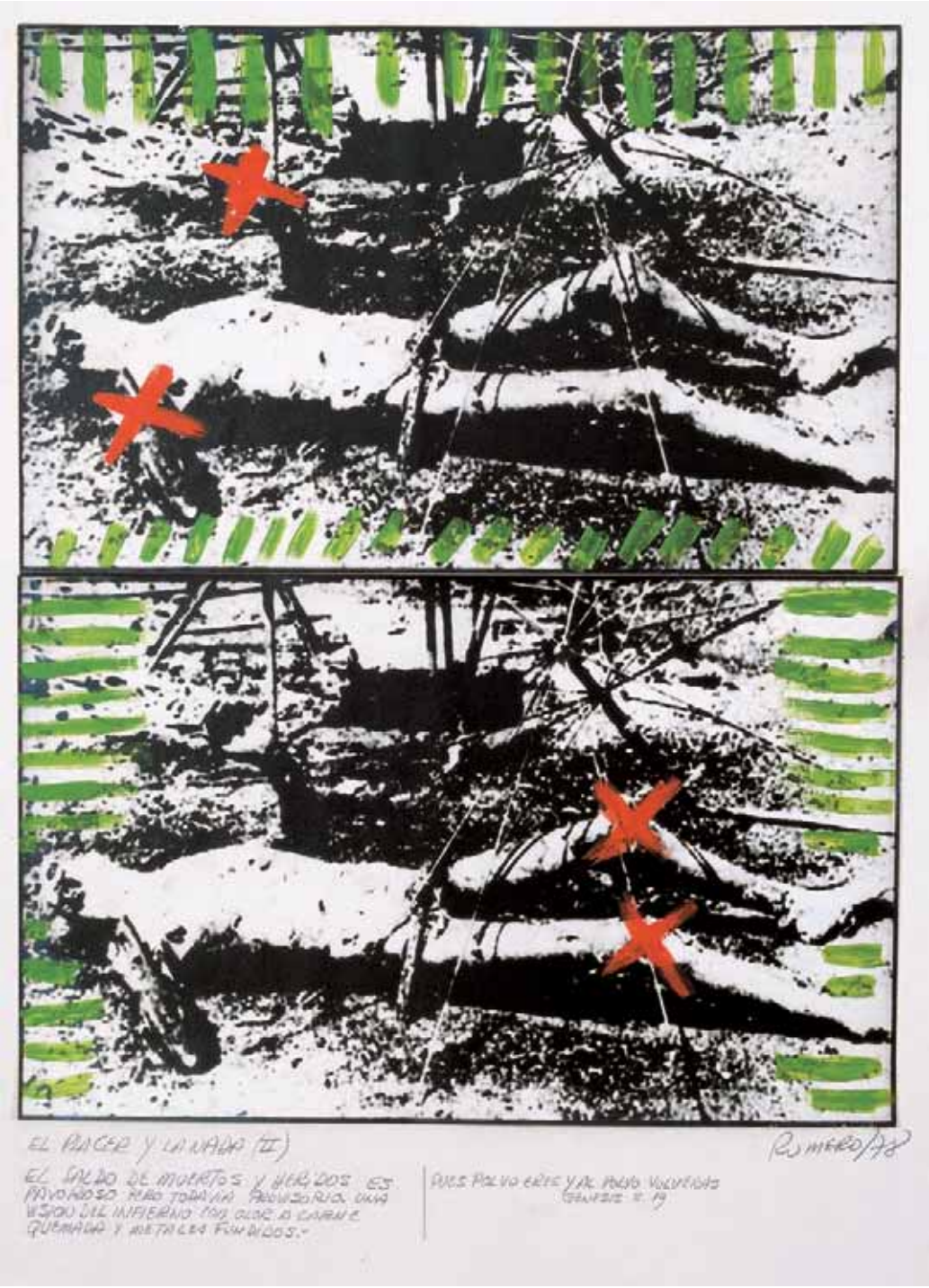
Interior con mantelacámera (homenaje a Lacámera), 1978, 80 x 100 cm

Mirando el cielorraso antes del desayuno, 1985, 200 x 200 cm


85

JUAN CARLOS ROMERO

Avellaneda, provincia de Buenos Aires, 1931. Se forma como profesor superior de Grabado de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Ejerce la docencia en esa institución en el Departamento de Plástica y en el de Cine hasta 1975, cuando es expulsado. En 1976 es cesanteado de su puesto de director de la Escuela de Arte de la ciudad de Luján y de su cargo de docente de grabado en la Escuela Prilidiano Pueyrredón. Durante 1975-1976 es secretario general del Sindicato Único de Artistas Plásticos y delegado de la Escuela de Bellas Artes de La Plata para la creación de un sindicato docente. En 1976 realiza, con E. Renart y J.C. García Palou, la muestra *Convivencia*, en la galería ArteMúltiple. En 1977 decide partir, preventivamente, y se instala por un año en Honduras; regresa al país en 1978. En las Jornadas de la Crítica de 1978 expone la serie *El placer y la nada*. Ha formado parte de diferentes grupos de arte público. Recibió premios y distinciones nacionales e internacionales.



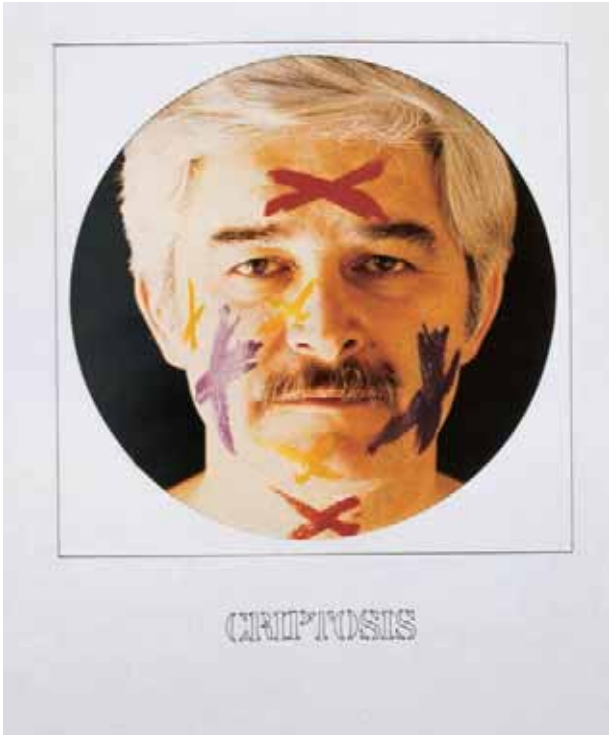
Sin título, de la serie **El placer y la nada II**, 1978, 70 x 80 cm

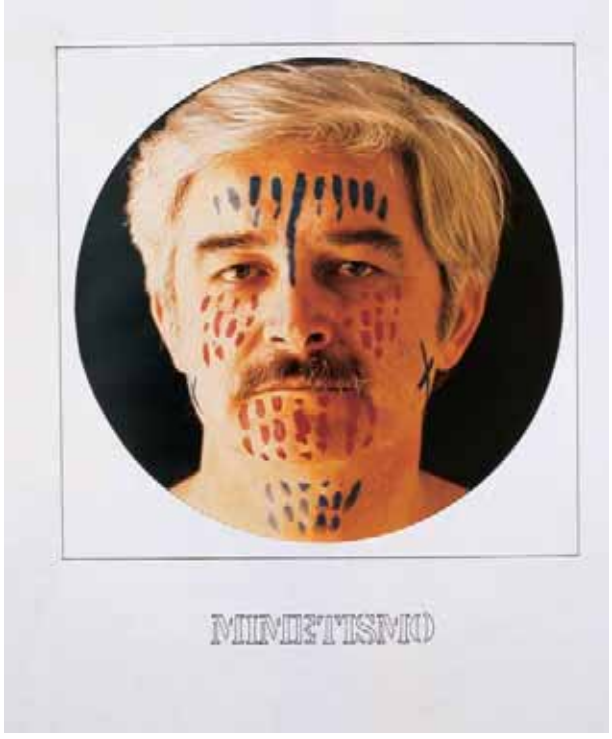
Sin título, de la serie
La vida de la muerte,
1980, 70 x 80 cm

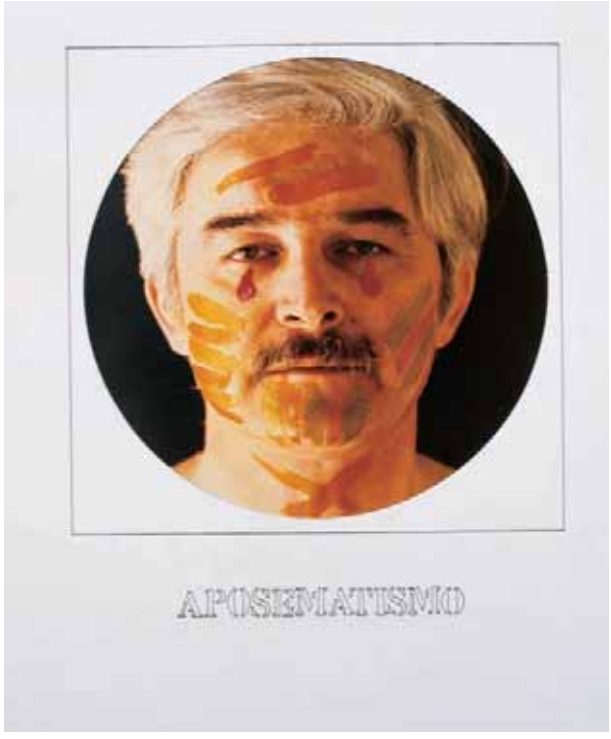
Sin título, de la serie
La vida de la muerte II,
1980, 70 x 80 cm

Sin título, de la serie
La vida de la muerte III,
1980, 70 x 80 cm

Sin título, de la serie
La vida de la muerte I,
1980, 70 x 80 cm



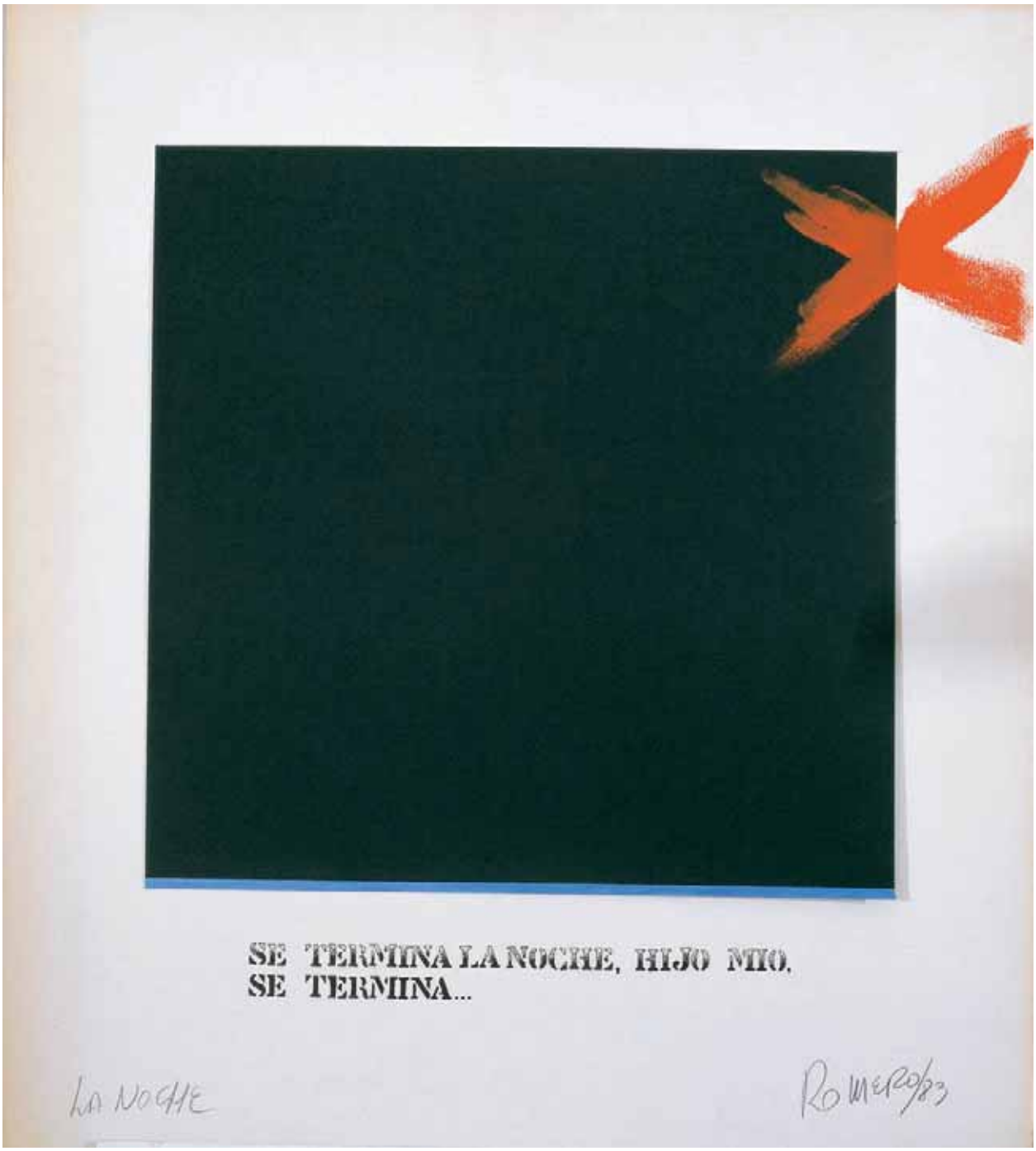




Soledad, 1981,
80 x 70 cm

Angustia, 1981,
80 x 70 cm

La noche, 1983,
70 x 80 cm



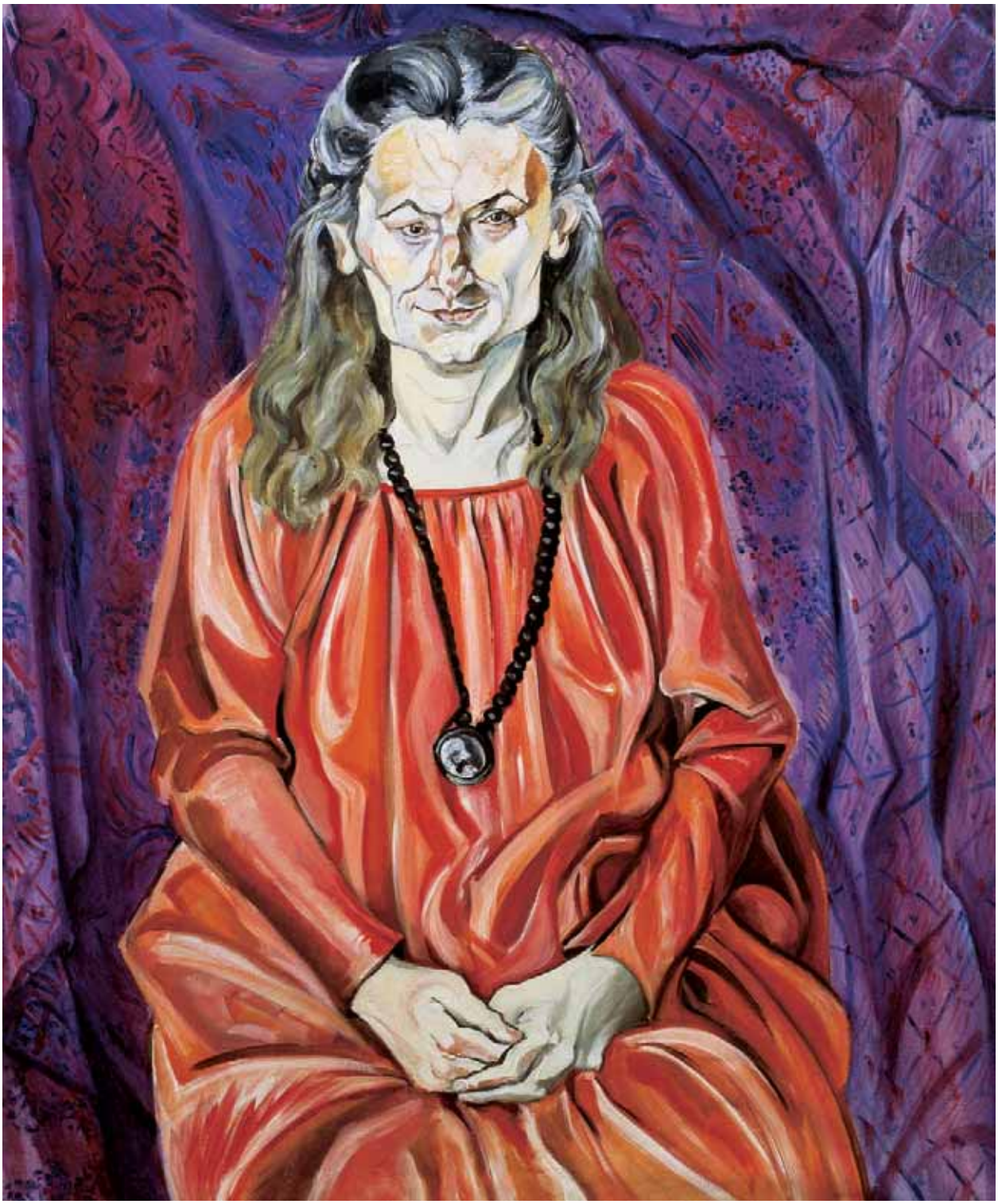
MARCIA SCHVARTZ

Buenos Aires, 1955. Estudia en la Escuela de Bellas Artes "Manuel Belgrano". Asiste al taller de Aída Carvallo. Viaja por Latinoamérica. En 1977 participa del Premio De Ridder. Vinculada a la izquierda peronista, se exilia en Barcelona, donde realiza *La Bruxa*. Fabrica títeres para vivir y presenta unas pocas muestras individuales; frecuenta a Luis Frangella y Humberto Rivas. Regresa al país y expone en la galería ArteMúltiple en 1981. Al año siguiente realiza una muestra en la Galería Alberto Elía. Participa del premio Braque 1982-1983 y de la Bienal Fundación Arché, donde obtiene una mención. En 1983 interviene en las muestras colectivas *No quiero grises* y *Expresiones*, entre otras de la muchas realizadas con el retorno de la democracia.

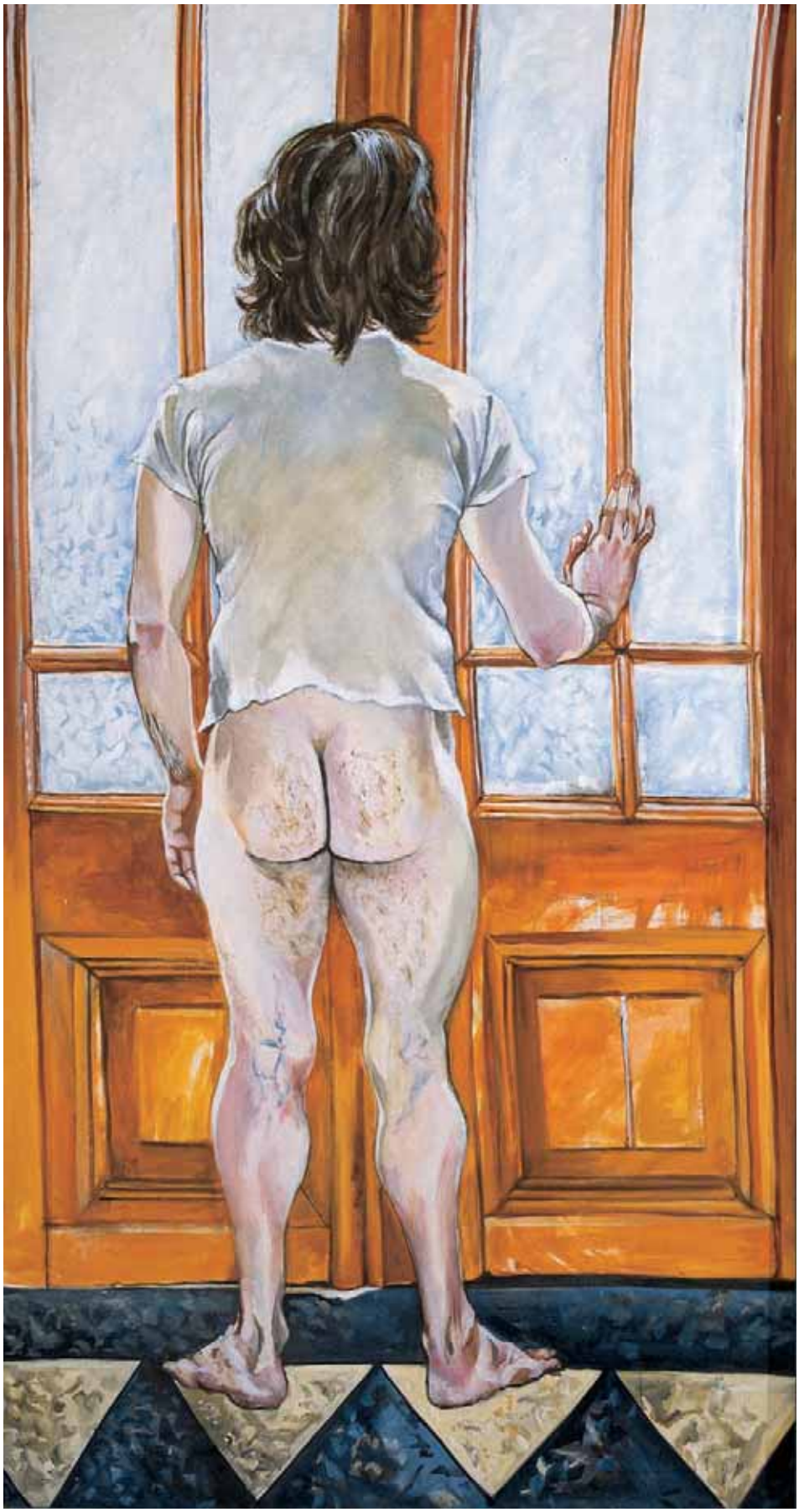
Rama femenina,
1976, 73 x 82 cm

La Salada, 1977,
70 x 50 cm

La Bruxa, 1980,
99 x 80 cm



Dios nos proteja,
1982/1983,
90 x 120 cm



De mañana, 1984,
200 x 100 cm

OSCAR SMOJE

Tigre, provincia de Buenos Aires, 1939. Expone desde 1963. Es docente desde 1970. El 23 de marzo de 1976 presenta los dibujos de la serie *Sombras* en la galería Carmen Waugh. Desde 1976 ocupa uno de los emblemáticos Talleres de Cangallo. Allí trabaja y da clases; entre sus alumnos está Javier Urondo, hijo de Paco Urondo, quien había muerto en junio de 1976 en un enfrentamiento con las fuerzas armadas. En 1979, en la galería Ruth Benzacar, presenta las pinturas de la serie *Ejercicios*. En 1977 participa del premio Benson & Hedges y le es otorgado el Gran Premio de la II Bienal de Dibujo de Maldonado, Uruguay. Dos años más tarde, en 1979, recibe el Tercer Premio de Dibujo, y en 1981, el Segundo Premio de Dibujo del Salón Belgrano. En 1982 y 1984 expone en la galería Arte Nuevo. En 1984 se le concede el Segundo Premio del Salón Nacional de Pintura.

Sin título, de la serie **Las sombras**, 1975/1976, 70 x 50 cm

Sin título, de la serie **Las sombras**, 1975/1976, 70 x 50 cm

Sin título, de la serie
Ejercicios, 1978,
65 x 50 cm

Sin título, de la serie
Ejercicios, 1978,
65 x 50 cm

Negras sombras blancas, de la serie **Ejercicios**, 1981, 63 x 44 cm

Sin título, 1979, 90 x 65 cm

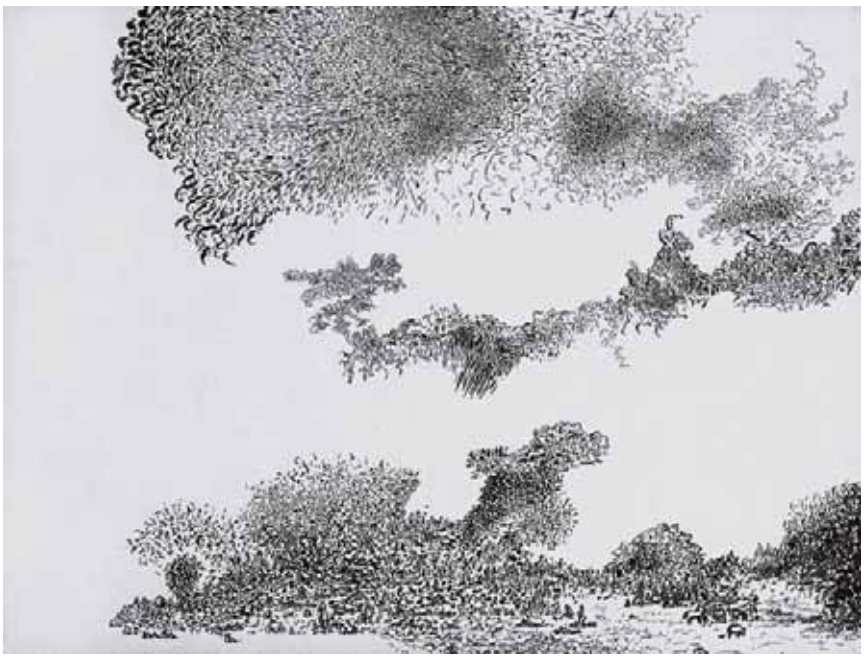
Sin título, de la serie
Ejercicios, 1978,
150 x 150 cm

Ruptura interior,
1982, 100 x 100 cm

Ruptura exterior,
1984, 193 x 163 cm

EDUARDO STUPÍA

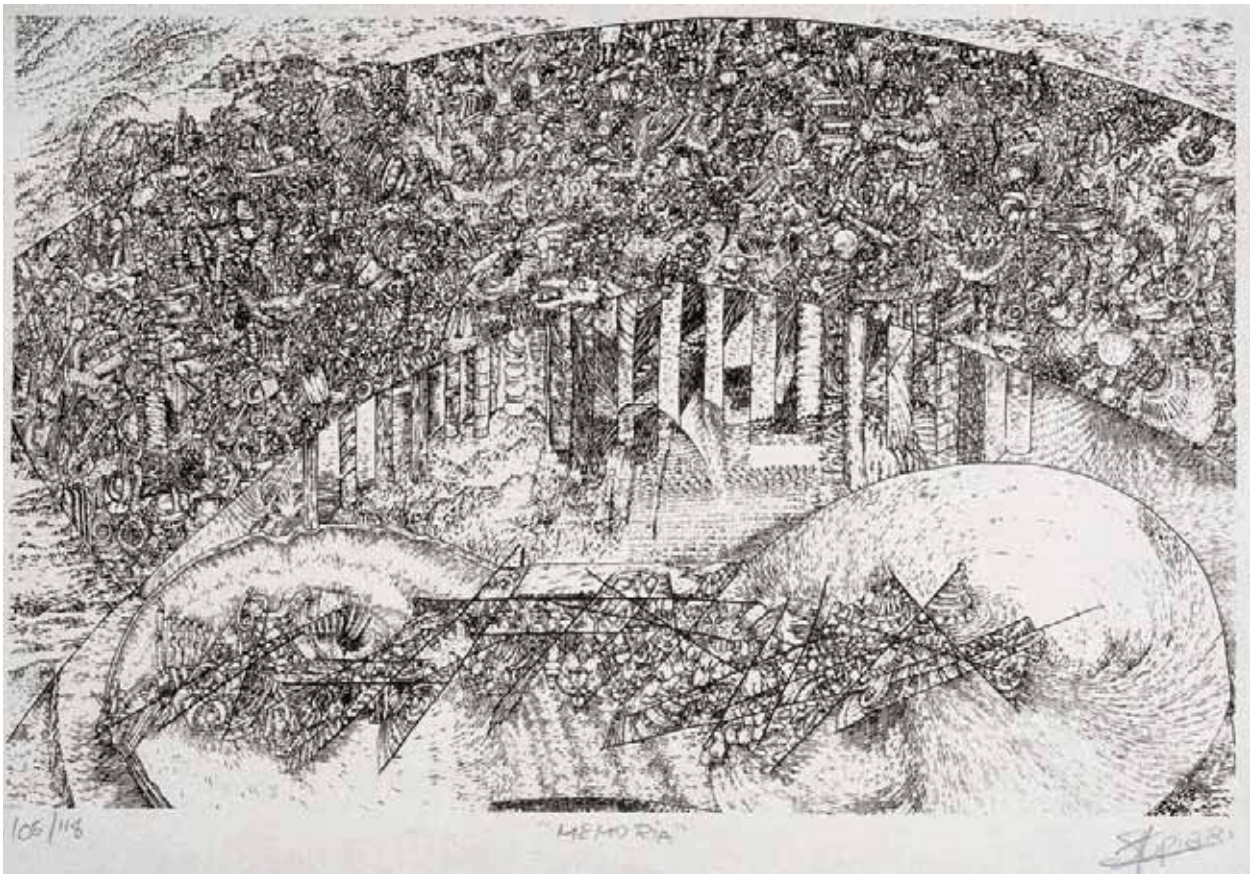
Buenos Aires, 1951. En 1969 ingresa en la Escuela de Bellas Artes "Manuel Belgrano". Entre sus compañeros están Felipe Pino, Marcia Schvartz, Roberto Elía, Jorge Gumier Maier y Jorge Pietra, con quienes construirá un vínculo hasta el presente. Vive en la escuela el intenso período de los 70. Realiza su primera muestra individual en 1972, en la galería Lirolay. En 1976, convocado por Noé, participa de una muestra colectiva en ArteMúltiple, galería en la que presentará una exposición individual en 1978. Ese mismo año participa, también en ArteMúltiple, de una muestra colectiva junto a Noé, Eguía, Pirozzi, Elía y Pino. En 1979 realiza una exhibición en Ática, con Fermín Eguía. En 1980 expone nuevamente en ArteMúltiple con Grippo, Pino, Elía y Pirozzi. En 1983-1984 participa de las numerosas muestras organizadas con la recuperación de la democracia. En 1984 obtiene el Premio Esso de Pintura y Dibujo.



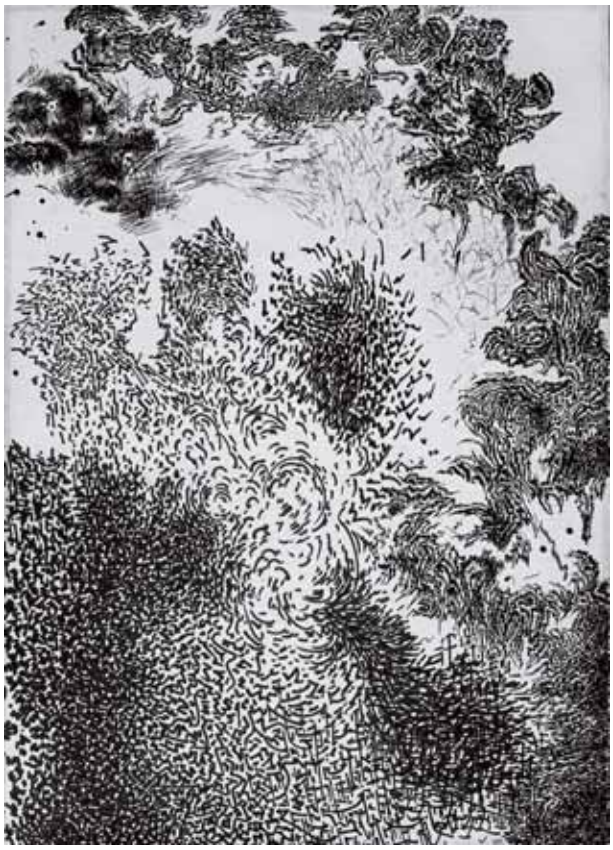
Sin título, de la serie **Las víctimas** (historieta), 1972, 20 x 29,7 cm

Un alto en la huella, 1980, 23 x 30 cm

Sin título, 1979,
106 x 132 cm



Memoria, 1981,
28 x 37 cm



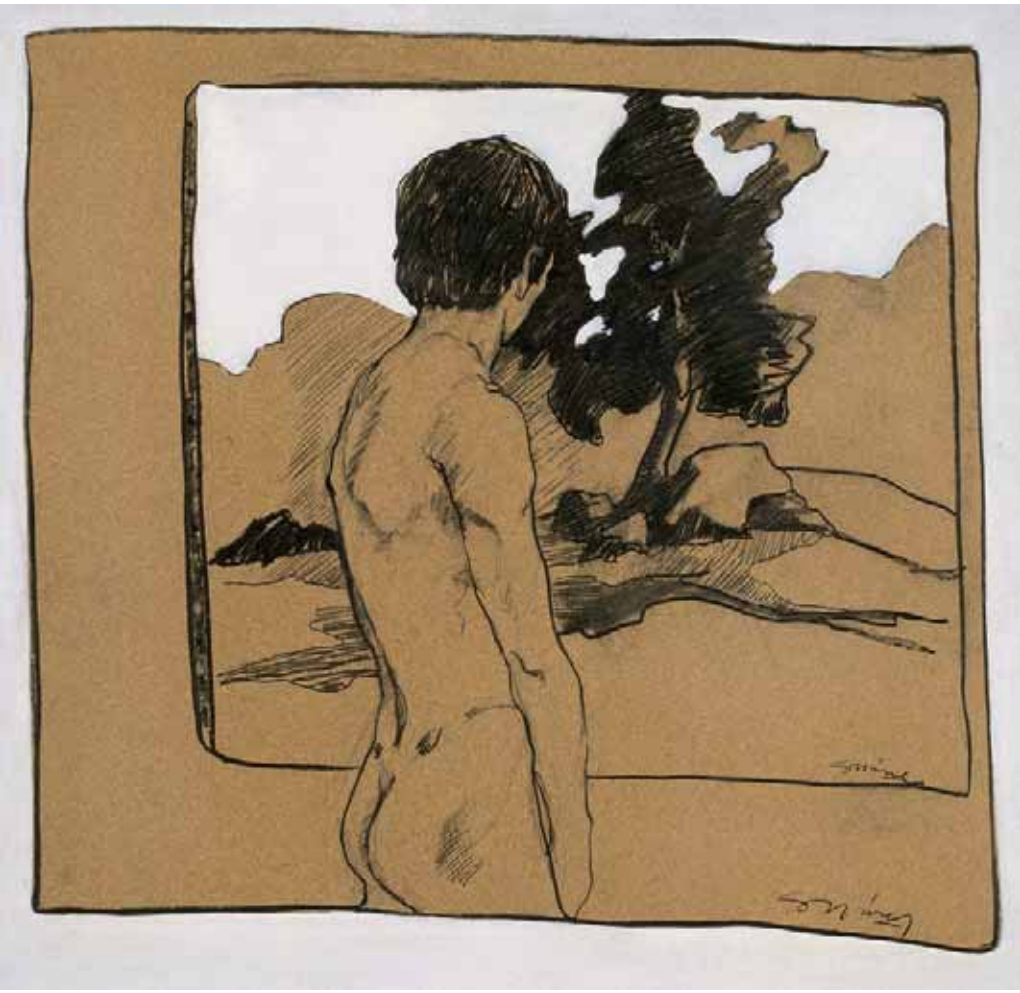
Dibujo 3, 1983,
43,8 x 31,8 cm

Dibujo 4, 1983,
43 x 29,3 cm

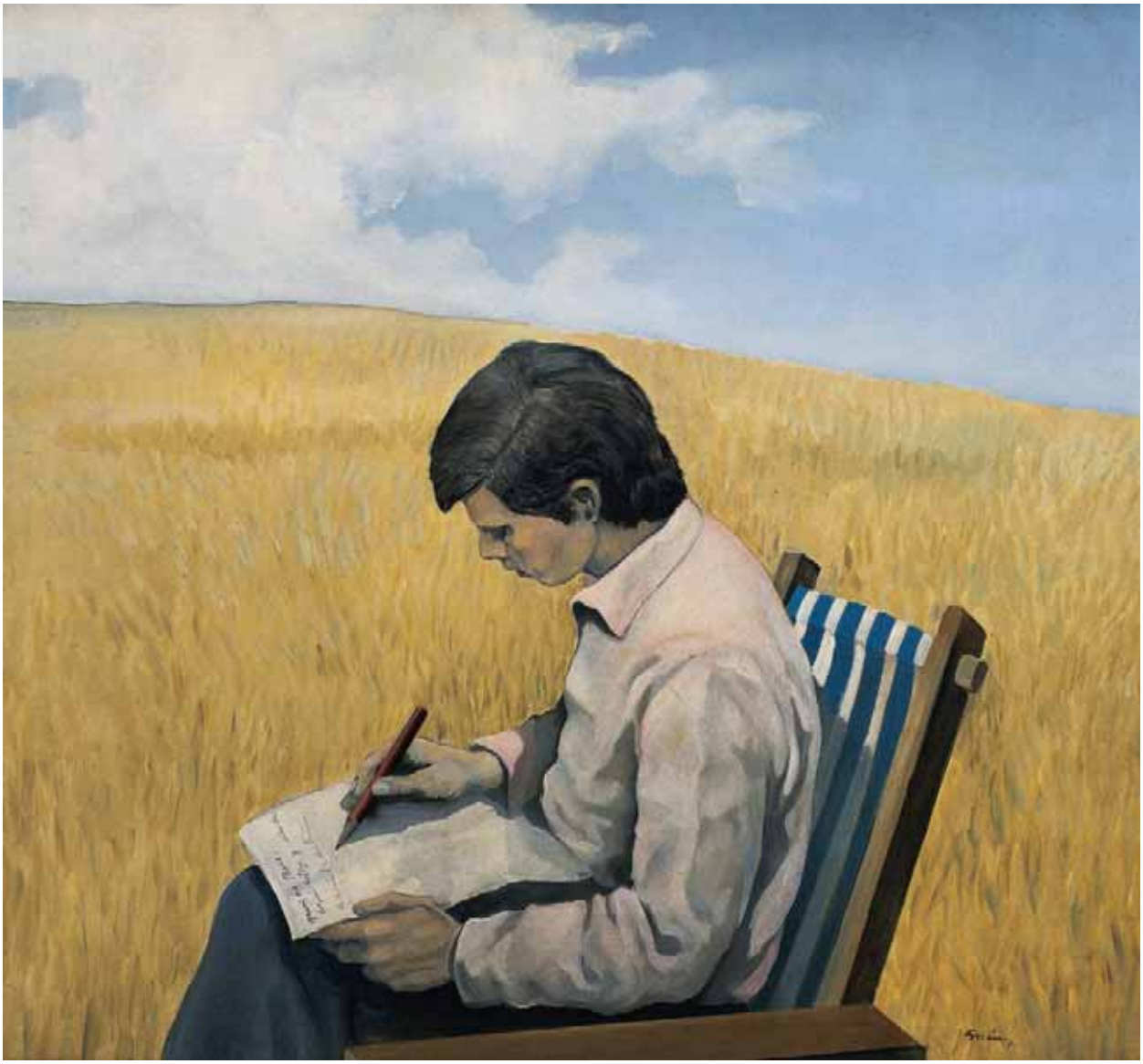
Dibujo 5, 1983,
42,8 x 30 cm

PABLO SUÁREZ

Buenos Aires, 1937. Realiza estudios de agronomía. En 1961 efectúa su primera muestra individual, en la galería Lirolay. Fue un activo participante de los emprendimientos del Instituto Di Tella, al que abandona con gesto rupturista en las *Experiencias* de 1968. Vinculado al Grupo de Vanguardia de Rosario, interviene en *Tucumán arde*. Trabaja como asesor cultural de la CGT y se aleja de la pintura durante algunos años. La retoma luego y, entre 1972 y 1973, vive en San Juan. Fue uno de los ocupantes de los Talleres de Cangallo. En 1976 expone en Carmen Waugh. Luego, entre 1977 y 1979, se instala en Córdoba, donde realiza los *Homenajes a Fortunato Lacámera*, como las *naturalezas muertas* de la muestra, que presentó en la galería Balmaceda en 1978. Participa del Premio Benson & Hedges de ese mismo año. En 1985 es invitado a la Bienal de San Pablo.



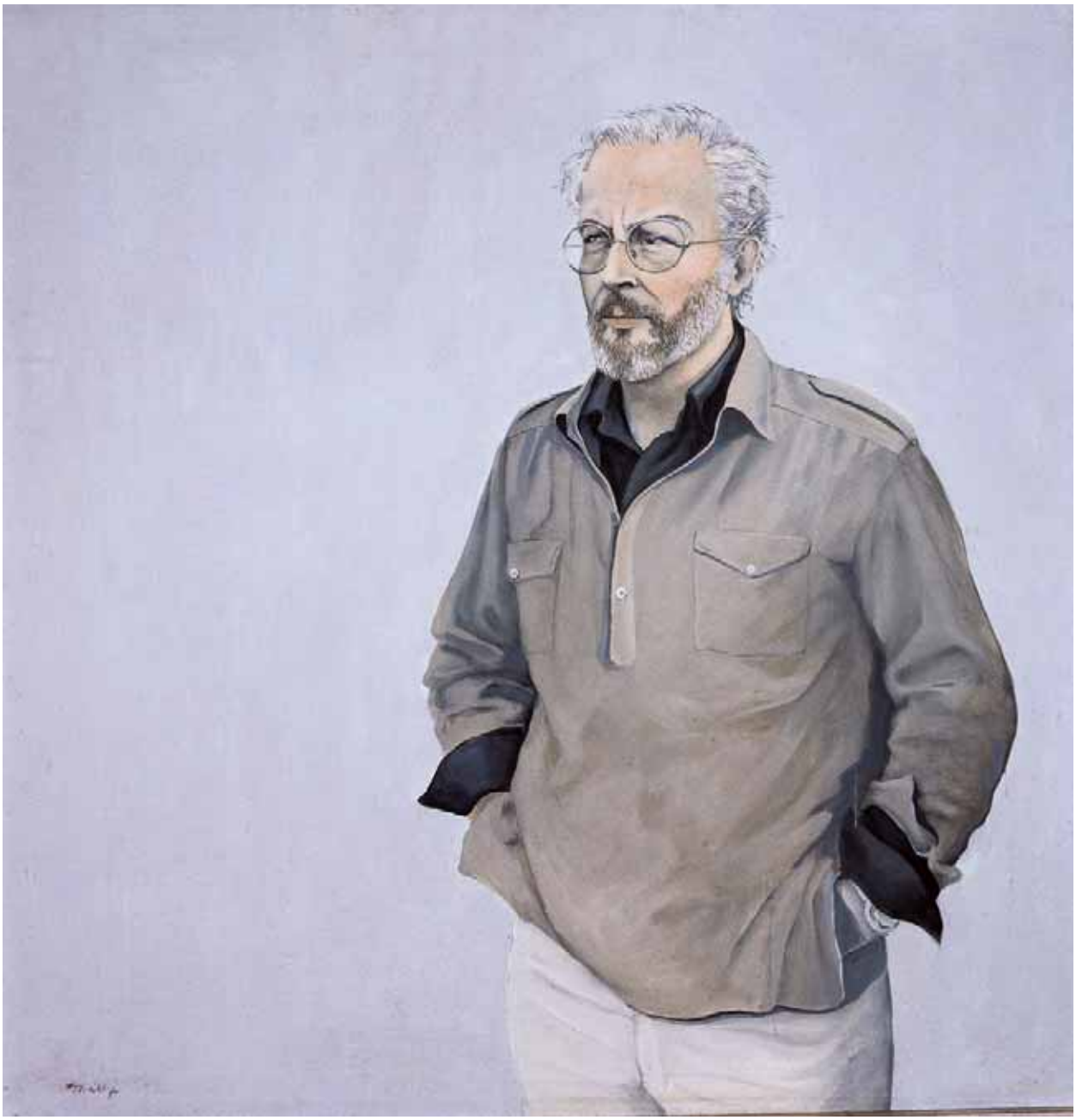
Sin título, 1975,
120 x 120 cm



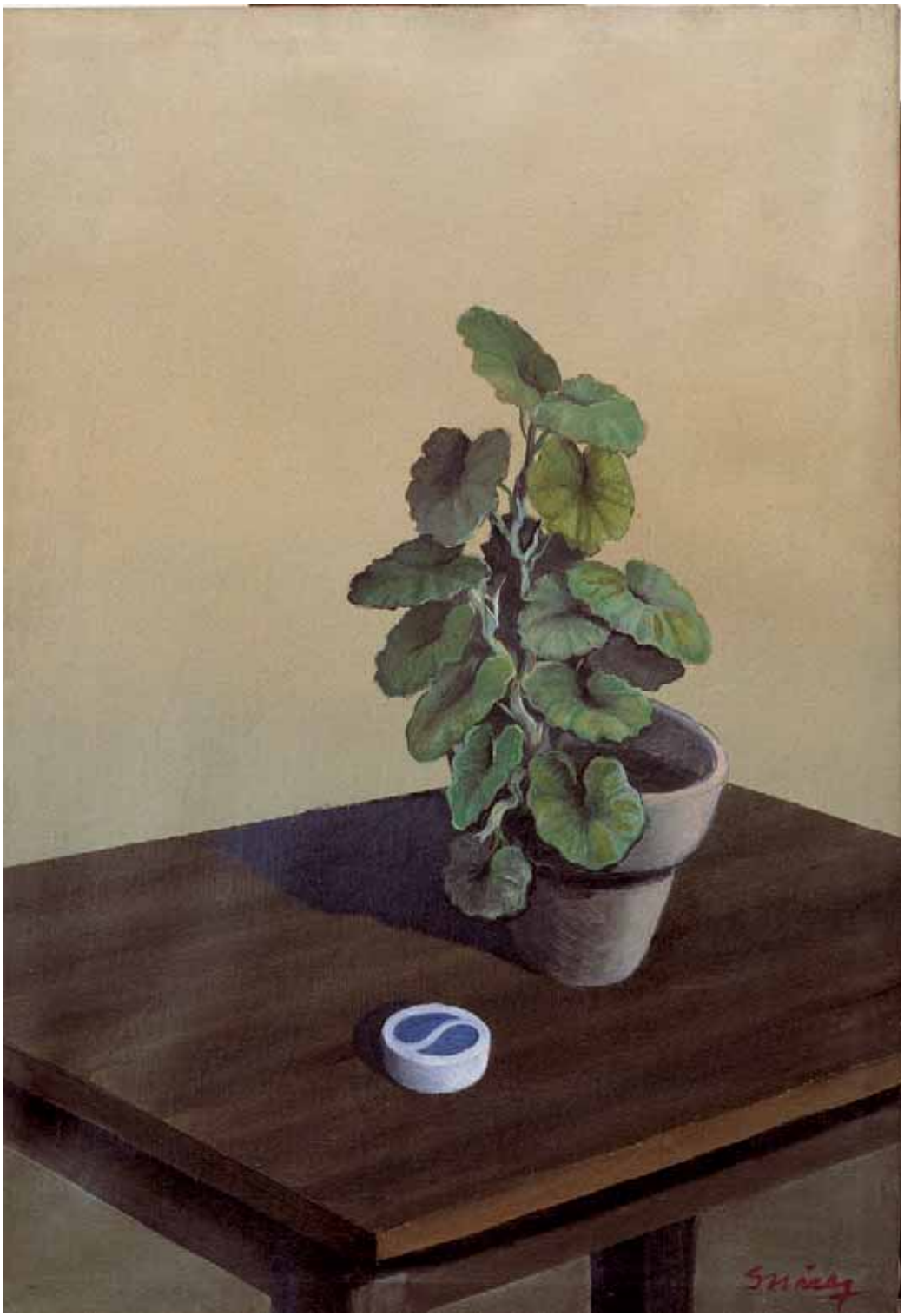
Desde aquí te escribo, 1977, 100 x 100 cm

Sin título, 1977,
104 x 92 cm

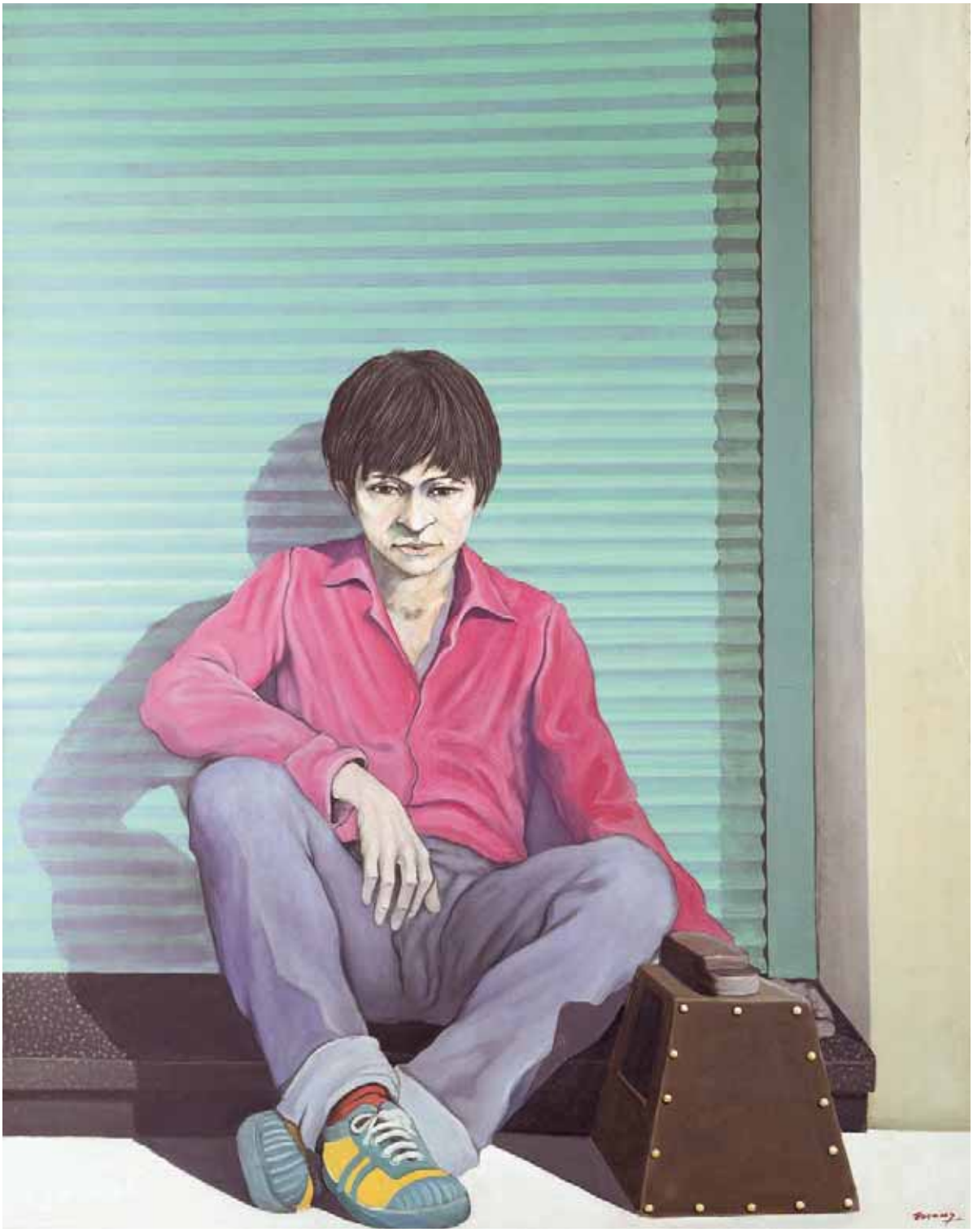
Retrato de Osvaldo Giesso, 1980,
120 x 120 cm



Sin título, 1981,
74 x 52 cm



Lustrabotas, 1981,
158 x 120 cm



1974

Mayo
• Ruptura del presidente Juan Domingo Perón con los sectores de la Juventud Peronista.
• Asesinato del sacerdote Carlos Mugica.

Junio
• Asesinato del doctor Rodolfo Ortega Peña.

Julio
• Muere el presidente de la Nación, le sucede la vicepresidenta, María Estela Martínez de Perón.

Agosto
• Asume Miguel Paulino Tato en el Ente de Calificación Cinematográfica.

Septiembre
• Relevo del ministro de Educación y Cultura, Jorge Taiana. Es reemplazado por Oscar Ivanissevich. Se interviene la Universidad de Buenos Aires; rector: Alberto Ottalagano.
• "Pase a la clandestinidad" de Montoneros.

Octubre
• Atentado contra el periódico *El Pueblo*, en Tucumán

1975

Enero
• La Triple A (Alianza Anticomunista Argentina - AAA) vuela el edificio de *La Voz del Interior*, en Córdoba.

Febrero
• El Ejército interviene oficialmente en la provincia de Tucumán. Con la excusa de la represión a la guerrilla lanza el "Operativo Independencia".

Junio-julio
• Huelga general que logra la ratificación de los convenios colectivos de trabajo y el desplazamiento del ministro José López Rega.

Diciembre
• Al finalizar el año se contabilizan en el país casi 1.000 asesinatos adjudicados a organizaciones parapoliciales.

1976

Marzo
• El día 24, la Junta de Comandantes, integrada por el general Jorge R. Videla, el almirante Emilio E. Massera y el brigadier Orlando R. Agosti, destituye a la presidenta constitucional, María Estela Martínez de Perón. Designan como presidente a Jorge Rafael Videla y como ministro de Economía a José Alfredo Martínez de Hoz.

Diciembre
• Al finalizar el año la cifra de muertos en "acciones" asciende a 1.354 (167 integrantes de fuerzas policiales y militares y 1.187 guerrilleros); la de desaparecidos ronda los 3.500.

1977

Abril
• El día 3, se produce la primera reunión de *Madres de Plaza de Mayo* con la consigna "aparición con vida" de los detenidos-desaparecidos.

Octubre
• El Ministerio de Educación redacta "Subversión en el ámbito educativo (conozcamos a nuestro enemigo)".

Noviembre
• Massera es nombrado profesor honorario de la Universidad del Salvador.

1978

Mayo
• El general Roberto Viola asume la jefatura del Ejército. Videla se desvincula de ese cargo para mantener la presidencia de la Nación.

Junio
• Mundial de fútbol.

Diciembre
• El conflicto limítrofe con Chile alcanza su máximo de tensión, se resuelve con la mediación papal.

1979

Abril
• Un sector del sindicalismo realiza el primer paro general de protesta. Es fuertemente reprimido.

Septiembre
• Visita al país de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos; su informe será presentado en 1980.

Diciembre
• Durante el año que finaliza la deuda externa alcanza los 8.500 millones de dólares.

1980

Octubre
• La Junta Militar anuncia al general Roberto Viola como sucesor de Videla. Se agudizan los desacuerdos en el seno de las fuerzas armadas.
• Adolfo Pérez Esquivel recibe el Premio Nobel de la Paz.

Diciembre
• Es reconstituida la CGT. Se elige como secretario general a Saúl Ubaldini.

1981

Marzo
• El general Roberto Viola asume la presidencia de la Nación.

Junio
• Huelga general fuertemente reprimida.

Julio
• Queda constituida, la Multipartidaria con radicales, peronistas, el desarrollismo, la democracia cristiana, intransigentes y otros.
. Se realiza *Teatro Abierto*.

Noviembre
• Organizada por la CGT, se efectúa una marcha obrera a la Iglesia de San Cayetano, con el reclamo de "Pan, paz y trabajo"

Diciembre
• El general Viola es destituido y lo reemplaza el general Leopoldo F. Galtieri; Roberto Alemann es nombrado ministro de Economía.
• Se abandonó la paridad cambiaria y el peso se devaluó en un 400%. La deuda externa es de 25.000 millones de dólares

1982

Marzo
• La CGT convoca una movilización en Plaza de Mayo. La represión deja 2.000 detenidos en Buenos Aires y un muerto en Mendoza.

Abril
• Las FF.AA. ocupan las islas Malvinas.

Mayo
• Se inician los ataques de las fuerzas británicas.
• Hundimiento del crucero General Belgrano.
• Desembarco inglés en las islas.
• Galtieri habla en Plaza de Mayo.
• Llega el Papa Juan Pablo II.
• Rendición incondicional argentina. Saldo: 700 muertos o desaparecidos, 1.300 heridos.
• Los generales piden la renuncia de Galtieri y el 22 asume la presidencia el general Reynaldo B. Bignone.

Diciembre
• Paro general.
• El gobierno fija la fecha de elecciones para fines de 1983.

1983

Marzo
• Paro general.

Septiembre
• Ley de Autoamnistía, que evita el juzgamiento de cualquier miembro de las fuerzas armadas o de seguridad por causas de violación de los derechos humanos.

Octubre
• Elecciones generales, triunfa la UCR con el 52% de los votos.

Diciembre
• Raúl Alfonsín asume la presidencia de la Nación.
• Alfonsín ordena juicio para los integrantes de las juntas militares.
• El presidente crea la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP).

1984

Febrero
• El Congreso de la Nación anula la Ley de Autoamnistía.

Septiembre
• La CONADEP da a conocer su informe, *Nunca más.*

1985

Abril
• Comienza el juicio público a los ex comandantes.

Diciembre
• Son condenados los miembros de las tres juntas militares.
(En 1986 y 1987, se dictan las leyes de Punto Final y de Obediencia Debida).

LISTADO DE OBRAS

ALONSO, CARLOS

Bustos de mármol, 1975
Técnica mixta sobre papel,
70 x 50 cm
Colección Fundación Alon

Tango I (estudio), 1975
Técnica mixta sobre papel,
70 x 105 cm
Colección Fundación Alon

Carne de primera II, 1977/1979
Acrílico y óleo sobre tela,
150 x 300 cm
Colección del artista

Silencio P, 1978
Acrílico sobre tela, 100 x 100 cm
Colección del artista

Silencio P, 1978
Acrílico sobre tela, 100 x 100 cm
Colección del artista

Silencio P, 1978
Acrílico sobre tela, 100 x 100 cm
Colección del artista

La palmera, 1982
Acrílico sobre tela, 150 x 150 cm
Colección del artista

ÁLVARO, JORGE

El régimen de la Luna, 1975
Aguafuerte - aguatinta, 49 x 63 cm
Colección Jorge Álvaro

Bueno m'hijo (**El reposo**), 1975
Aguafuerte - aguatinta, 63 x 49 cm
Colección Jorge Álvaro

Sesión, 1980
Tinta, lápiz carbón y acuarela sobre
papel montado sobre tela,
170 x 180 cm
Colección Jorge Álvaro

Maestro de ceremonias, 1981
Tinta, lápiz carbón y acuarela sobre
papel, 102 x 73,5 cm
Colección Jorge Álvaro

Luz artificial, 1983
Tinta, lápiz carbón y acuarela sobre
papel, 60 x 46 cm
Colección Jorge Álvaro

BEDOYA, FERNANDO

Al ras, 1980/1981
Monocopia, sin medidas
Colección del artista

Con el caño, 1981
Serigrafía, 70 x 55 cm
Colección del artista

Es-tan-pillo, 1983
Serigrafía, 65 x 50 cm
Colección del artista

La Fragata. Se va cabar, 1983
Serigrafía, 65 x 100 cm
Colección del artista

CARLETTI, ALICIA

Ciudad de pesadumbre, 1975
Óleo sobre tela, 100 x 75 cm
Colección Marta Carletti y
Horacio Luna

Regalo, 1977
Acuarela sobre papel, 71 x 51 cm
Colección Clelia y Roberto Casaroli

Sin título, 1980
Acrílico sobre tela, 120 x 75 cm
Colección Alberto Elía - Mario
Robirosa

El desván, de la serie de **Los
derrumbes**, 1980
Óleo sobre papel montado sobre tela,
170 x 180 cm
Coleccción de la artista

DEIRA, ERNESTO

Crucifixión, 1976
Acrílico sobre tela, 120 x 80 cm
Colección Familia Deira

El sostén, 1976/1979
Acrílico sobre tela, 130 x 130 cm
Colección Familia Deira

Le couloir, 19/8/1978
Tinta sobre papel, 31 x 50 cm
Colección Familia Deira

Sin título, 1977
Tinta sobre papel, 25 x 34,5 cm
Colección Familia Deira

Sin título, 1977
Tinta sobre papel, 34 x 49 cm
Colección Familia Deira

Otra pietà, 1983
Acrílico sobre tela, 150 x 150 cm
Colección Familia Deira

DISTÉFANO, JUAN CARLOS

**Desnudo. Lo mismo en otras
partes**, 1977
Poliéster reforzado y colado,
30 x 35 x 46 cm
Colección del autor

Cabeza amarilla, 1978
Poliéster reforzado y colado,
45 x 52 x 45 cm
Colección R.S.K.

Ícaro I, 1978
Poliéster reforzado, 58 x 43 x 33 cm
Colección R.S.K.

Persona. Homenaje a Cataluña,
1979/1980
Poliéster reforzado y colado,
168 x 59 x 50 cm
Colección R.S.K.

Tira y afloja, 1982
Poliéster reforzado, 23 x 55 x 22 cm
Colección del autor

DOWEK, DIANA

Paisaje, 1975
Acrílico sobre tela, 110 x 120 cm
Colección de la artista

Paisaje, 1976
Acrílico sobre tela, 120 x 150 cm
Colección de la artista

Paisaje, 1977
Acrílico sobre tela, 130 x 140 cm
Colección particular

Arquitectura fantástica, 1980
Foto intervenida, 120 x 120 cm
Colección de la artista

Pintar la pintura, 1981
Acrílico sobre tela, 110 x 120 cm
Colección de la artista

ECKELL, ANA

A sus plantas, 1976
Técnica mixta sobre papel,
41 x 56,5 cm
Colección de la artista

Cómo nada, 1982
Tinta y lápiz color sobre papel,
60 x 50 cm
Colección de la artista

Cabeza tomada, 1983
Tinta y lápiz color sobre papel,
70 x 50 cm
Colección de la artista

El otro yo, 1981/1982
Técnica mixta sobre papel,
188 x 115 cm
Colección de la artista

El otro yo, 1981/1982
Técnica mixta sobre papel,
188 x 115 cm
Colección de la artista

La caja, 1985
Óleo sobre tela, 200 x 420 cm
(cada fragmento, 200 x 140 cm)
Colección de la artista

EGUÍA, FERMÍN

Apeyron, 1978
Acrílico sobre tela, 100 x 100 cm
Colección Francisco Traba

Sin título, 1979
Acrílico sobre tela, 30 x 72 cm
Colección privada

Sin título, 1979
Óleo sobre tela, 29 x 71 cm
Colección Gabriel Levinas

Temor, 1980
Óleo sobre tela, 91 x 70 cm
Colección Alberto Elía - Mario
Robirosa

El gran hechicero, 1980
Acrílico sobre tela, 110 x 80 cm
Colección Alberto Elía - Mario
Robirosa

FERRARI, LEÓN

Del **Nosotros no sabíamos**, 1976
Texto, 36 x 21,5 cm
Colección Alicia y León Ferrari

Del **Nosotros no sabíamos**, 1976
Texto, 36 x 21,5 cm
Colección Alicia y León Ferrari

Del **Nosotros no sabíamos**, 1976
Texto, 36 x 21,5 cm
Colección Alicia y León Ferrari

Prisma, 1979
Acero inoxidable y soldadura de plata,
107 x 40 x 40 cm
Colección Ministerio de Relaciones
Exteriores, Comercio Internacional
y Culto, Argentina

Sin título, de la serie **Hombres**, 1980
Letraset sobre papel, 40 x 30 cm
Colección Alicia y León Ferrari

Norte, de la serie **Hombres**, 1982
Letraset sobre papel, 40 x 30 cm
Colección Alicia y León Ferrari

Sin título, de la serie **Hombres**, 1982
Letraset sobre papel, 40 x 30 cm
Colección Alicia y León Ferrari

Brújula, de la serie **Hombres**, 1982
Letraset sobre papel, 40 x 30 cm
Colección Alicia y León Ferrari

Sin título, de la serie **Hombres**, 1982
Letraset sobre papel, 40 x 30 cm
Colección Alicia y León Ferrari

Sin título, de la serie **Hombres,** 1982
Letraset sobre papel, 40 x 30 cm
Colección Alicia y León Ferrari

FILOMÍA, CARLOS

Sin título, 1975
Técnica mixta sobre papel,
50 x 35 cm
Colección del artista

Sin título, 1975
Técnica mixta sobre papel,
50 x 36 cm
Colección del artista

Sin título, de la serie **Des-hechos**,
1976
Técnica mixta sobre papel,
50 x 35 cm
Colección del artista

Sin título, de la serie **Des-hechos**,
1976
Técnica mixta sobre papel,
50 x 35 cm
Colección del artista

Ojo, 1983
Offset a dos colores, 56 x 40 cm
Colección del artista

Una boca, 1985
Offset a dos colores, 110 x 75 cm
Colección del artista

FLORES, JULIO

Autorretrato después del 18 de diciembre de 1980, 1980
Técnica mixta sobre papel,
73 x 60 cm
Colección Julio Flores

De la serie **Parejas**, 1980
Humo y lápiz sobre papel,
102 x 71 cm
Colección Julio Flores

Desapareciendo (**Retrato de mi padre**), 1981
Técnica mixta, 72 x 51 cm
Colección Julio Flores

Mujer II, 1981
Lápiz graso sobre papel y PVC,
100 x 72 cm
Colección Julio Flores

Un tropezón, 1984
Técnica mixta sobre papel,
66 x 45 cm
Colección Julio Flores

GÓMEZ, NORBERTO

La nave, 1983
Resina poliéster, 115 x 80 x 190 cm
Colección privada

Sin título, 1983
Resina poliéster, 192 x 100 x 70 cm
Colección privada

Sin título, s/f
Técnica mixta, 85 x 83 x 74 cm
Colección Pablo Birger

Sin título, c. 1980
Resina poliéster, 80 x 118 x 80 cm
Colección Ignacio Liprandi

GORRIARENA, CARLOS

1979, 1979
Acrílico sobre tela, 100 x 100 cm
Colección del artista

Arrasados IV, 1979
Acrílico sobre tela, 80 x 100 cm
Colección Liliana Heer

Frigorífico latinoamericano, 1981
Acrílico sobre tela, 130 x 130 cm
Colección Julián Castro Velázquez

Sobre una blanca pared, 1982
Acrílico y óleo sobre tela, 99 x 119 cm
Colección privada

Historia, 1983/1987
Acrílico sobre tela, 140 x 140 cm
Colección del artista

HEREDIA, ALBERTO

Engendro, c. 1975
Técnica mixta, 210 x 78 x 58 cm
Colección privada

Crucifixión, 1980
Técnica mixta, 72 x 43 x 24 cm
Colección Osvaldo Giesso

Ángel, de la serie de **Los tronos**, 1972/1974
Técnica mixta, 110 x 25 x 30 cm
Colección Osvaldo Giesso

Sin título, de la serie de **Los tronos**, c. 1982
Técnica mixta, 130 x 67 x 98 cm
Colección Ignacio Liprandi

MÉDICI, EDUARDO

Sin título, de la serie **Saco y corbata**, 1979
Acrílico sobre tela, 120 x 100 cm
Colección del artista

Acting out, 1984
Técnica mixta sobre papel,
120 x 100 cm
Colección del artista

Sin título, de la serie **Algo pasa en tu cara**, 1983/1984
Técnica mixta sobre papel,
120 x 100 cm
Colección del artista

Sin título, de la serie **Algo pasa en tu cara II**, 1983/1984
Acrílico sobre tela, 170 x 130 cm
Colección particular

Sin título, de la serie **Algo pasa en tu cara I**, 1983/1984
Acrílico sobre tela, 170 x 130 cm
Colección del artista

NOÉ, LUIS FELIPE

Naturaleza de América, 1975
Acrílico sobre tela, 144 x 174 cm
Colección Pablo Birger

Carajo, que se rinda su abuela, 1980
Técnica mixta sobre tela,
130 x 193 cm
Colección R.S.K.

Cabalgata del conquistador, 1981
Técnica mixta sobre tela,
130 x 195 cm
Colección Alberto Elía - Mario Robirosa

Estructura para un paisaje, 1982
Técnica mixta sobre tela
190 x 350 cm
Colección privada

Naturaleza de la naturaleza, 1985
Acrílico sobre tela, 215 x 385 cm
Colección privada

PÁEZ, ROBERTO

Sin título, 1977
Técnica mixta, 100 x 90 cm
Colección del artista

Naturaleza muerta, 1981/2006
Técnica mixta sobre papel montado en madera, 210 x 180 cm
Colección del artista

Sin título, 1981
Técnica mixta sobre papel,
60 x 41 cm
Colección del artista

El grito, s/f
Técnica mixta sobre papel,
155 x 84 cm
Colección del artista

Hombres, 1980
Técnica mixta sobre papel,
400 x 100 cm
Colección del artista

Hombres, 1980
Técnica mixta sobre papel,
400 x 100 cm
Colección del artista

Hombres, 1980
Técnica mixta sobre papel,
400 x 100 cm
Colección del artista

PESCE, ERNESTO

En el bosque de Palermo, 1976
Lápiz sobre papel, 70 x 100 cm
Colección Ernesto Pablo Pesce

Las tías, 1977
Lápiz color sobre papel, 70 x 100 cm
Colección Ernesto Pablo Pesce

Sin título, de la serie **Interiores I**, 1980
Lápiz color y tinta sobre papel,
100 x 70 cm
Colección Ernesto Pablo Pesce

Sin título, de la serie **Interiores II**, 1980
Lápiz color sobre papel, 100 x 70 cm
Colección Ernesto Pablo Pesce

Que viva la clase media I, 1984
Lápiz color y tinta sobre papel,
100 x 70 cm
Colección Ernesto Pablo Pesce

Que viva la clase media II, 1984
Lápiz color y tinta sobre papel,
100 x 70 cm
Colección Ernesto Pablo Pesce

PIERRI, DUILIO

Mosquito en Barrio Norte, 1979
Óleo sobre tela, 121 x 121 cm
Colección privada

Sin título, de la serie **Mientras yo agonizo**, 1980
Técnica mixta sobre papel,
70 x 100 cm
Colección del artista

Headless, 1983
Óleo y acrílico sobre tela,
140 x 170 cm
Colección del artista

Homenaje póstumo, de la serie **Narciso**, 1985/1986
Óleo sobre tela, 242 x 395 cm
Colección privada

PIETRA, JORGE

Sin título, de la serie **Espacio añicos**, 1975
Lápiz sobre papel, 51 x 34 cm
Colección del artista

Sin título, de la serie **Espacio añicos**, 1975
Lápiz sobre papel, 51 x 34 cm
Colección del artista

Sin título, de la serie **Espacio añicos**, 1975
Lápiz sobre papel, 51 x 34 cm
Colección del artista

Sin título, de la serie **Espacio añicos**, 1975
Lápiz sobre papel, 51 x 34 cm
Colección del artista

Sin título, de la serie **Espacio añicos**, 1975
Lápiz sobre papel, 51 x 34 cm
Colección del artista

Sin título, de la serie **Espacio añicos**, 1975
Lápiz sobre papel, 51 x 34 cm
Colección del artista

Sin título, de la serie **Colonia Nápoles**, 1982
Pastel y tinta sobre papel,
80 x 115 cm
Colección del artista

Sin título, de la serie **Colonia Nápoles**, 1982
Pastel y tinta sobre papel,
80 x 115 cm
Colección del artista

Sin título, de la serie **Recuerdos de Colegiales**, 1983
Acrílico sobre papel, 135 x 150 cm
Colección del artista

Sin título, de la serie **Recuerdos de Colegiales**, 1983
Acrílico sobre papel, 135 x 150 cm
Colección del artista

PINO, FELIPE

Sin título, 1979
Óleo sobre tela, 110 x 80 cm
Colección Gabriel Levinas

Interior I, 1976
Óleo sobre tela, 115 x 90 cm
Colección María Teresa Solá

Para la cabeza, 1977/1978
Óleo sobre tela, 110 x 80 cm
Colección María Teresa Solá

Interior II, 1976
Óleo sobre tela, 115 x 90 cm
Colección María Teresa Solá

Adorno, 1980
Óleo sobre cartón, 100 x 70 cm
Colección del artista

Doble cuello, 1981
Óleo sobre cartón, 100 x 70 cm
Colección del artista

Porcelana inglesa, 1983
Óleo sobre tela, 150 x 100 cm
Colección Noemí Escudero

PIROZZI, JORGE

Sin título, 1978
Témpera sobre papel, 60 x 90 cm
Colección Gabriel Levinas

Chimpa, s/f
Acrílico sobre papel, 73 x 103 cm
Colección Felipe C. Pino

Sin título, 1981
Acrílico sobre tela, 150 x 150 cm
Colección Gabriel Levinas

Sin título, 1984
Acrílico sobre tela, 140 x 200 cm
Colección Javier Olivera

Sin título, 1985
Acrílico sobre tela, 150 X 150 cm
Colección Marcia Schvartz

RENZI, JUAN PABLO

Nostalgias del Paraná, 1976
Óleo sobre tela, 130 x 130 cm
Colección María Teresa Gramuglio

La siesta, 1978
Óleo sobre tela, 120 x 150 cm
Colección particular

Mirando el cielorraso, 1978
Óleo sobre tela, 130 x 130 cm
Colección María Teresa Gramuglio

Interior con mantelacámera (homenaje a Lacámera), 1978
Óleo sobre tela, 80 x 100 cm
Colección María Teresa Gramuglio

Mirando el cielorraso antes del desayuno, 1985
Esmalte y óleo sobre tela,
200 x 200 cm
Colección Michèle Guillemont

ROMERO, JUAN CARLOS

Sin título, de la serie **El placer y la nada II**, 1978
Fotografía intervenida, 70 x 80 cm
Colección del artista

Sin título, de la serie **La vida de la muerte**, 1980
Fotografía y stencil, 70 x 80 cm
Colección del artista

Sin título, de la serie **La vida de la muerte I**, 1980
Fotografía y stencil, 70 x 80 cm
Colección del artista

Sin título, de la serie **La vida de la muerte II**, 1980
Fotografía y stencil, 70 x 80 cm
Colección del artista

Sin título, de la serie **La vida de la muerte III**, 1980
Fotografía y stencil, 70 x 80 cm
Colección del artista

Soledad, 1981
Xerografía intervenida, 80 x 70 cm
Colección del artista

Angustia, 1981
Xerografía intervenida, 80 x 70 cm
Colección del artista

La noche, 1983
Técnica mixta sobre papel,
70 x 80 cm
Colección del artista

SCHVARTZ, MARCIA

Rama femenina, 1976
Técnica mixta sobre cartón,
73 x 82 cm
Colección de la artista

La Salada, 1977
Acrílico sobre hardboard, 70 x 50 cm
Colección de la artista

La Bruxa, 1980
Óleo sobre tela, 99 x 80 cm
Colección privada

Dios nos proteja, 1982/1983
Óleo sobre tela, 90 x 120 cm
Colección de la artista

De mañana, 1984
Óleo sobre tela, 200 x 100 cm
Colección de la artista

SMOJE, OSCAR

Sin título, de la serie **Las sombras**, 1975/1976
Lápiz color y grafito sobre papel, 70 x 50 cm
Colección particular

Sin título, de la serie **Las sombras**, 1975/1976
Lápiz color y grafito sobre papel, 70 x 50 cm
Colección particular

Sin título, de la serie **Ejercicios**, 1978
Acrílico sobre tela, 65 x 50 cm
Colección del artista

Sin título, de la serie **Ejercicios**, 1978
Acrílico sobre tela, 65 x 50 cm
Colección del artista

Negras sombras blancas, de la serie **Ejercicios**, 1981
Collage, grafito y acrílico sobre papel, 63 x 44 cm
Colección del artista

Sin título, 1979
Técnica mixta sobre papel, 90 x 65 cm
Colección Osvaldo Giesso

Sin título, de la serie **Ejercicios**, 1978
Acrílico sobre tela, 150 x 150 cm
Colección del artista

Ruptura interior, 1982
Técnica mixta sobre tela, 100 x 100 cm
Colección particular

Ruptura exterior, 1984
Técnica mixta sobre tela, 193 x 163 cm
Colección del artista

STUPÍA, EDUARDO

Sin título, de la serie **Las bíctimas** (historieta), 1972
Tinta sobre papel, 20 x 29,7 cm
Colección Gabriel Levinas

Un alto en la huella, 1980
Tinta sobre papel, 23 x 30 cm
Colección del artista

Memoria, 1981
Impresión serigráfica, 28 x 37 cm
Colección del artista

Dibujo 3, 1983
Tinta sobre papel, 43,8 x 31,8 cm
Colección del artista

Dibujo 4, 1983
Tinta sobre papel, 43 x 29,3 cm
Colección del artista

Dibujo 5, 1983
Tinta sobre papel, 42,8 x 30 cm
Colección del artista

SUÁREZ, PABLO

Sin título, 1975
Acrílico sobre hardboard, 120 x 120 cm
Colección Fundación Alon

Desde aquí te escribo, 1977
Acrílico sobre cartón, 100 x 100 cm
Colección particular

Sin título, 1977
Acrílico sobre hardboard, 104 x 92 cm
Colección particular

Retrato de Osvaldo Giesso, 1980
Acrílico sobre hardboard, 120 x 120 cm
Colección Osvaldo Giesso

Sin título, 1981
Acrílico sobre tela, 74 x 52 cm
Colección Alberto Elía - Mario Robirosa

Lustrabotas, 1981
Acrílico sobre tela, 158 x 120 cm
Colección Alberto Elía - Mario Robirosa

Se terminó de imprimir en el mes de abril de 2006,
en **Latingráfica** S.R.L., Rocamora 4161,
Ciudad Autónoma de Buenos Aires.