
**CIRCULACIÓN DE LAS ARTES PLÁSTICAS EN TIEMPOS DE DICTADURA:
LA GALERÍA ARTEMÚLTIPLE**

Alicia M. Dios /Gabriela C. Alatsis
Universidad de Buenos Aires

Recibido: 31 de enero de 2012
Aceptado: 15 de febrero de 2012

Resumen:

Este artículo se centra en el análisis de las actividades de la Galería ArteMúltiple, que funcionó en los años '70 en el marco de la última dictadura argentina. A partir de este estudio de caso, intentaremos realizar una aproximación a un circuito particular de galerías de arte, localizadas en la ciudad de Buenos Aires. Esas galerías actuaron como espacios de resistencia al régimen militar, y permitieron crear una trama de interacción entre los artistas que participaron en ellas.

Palabras clave: dictadura, galería, arte, pintura, resistencia

* * * * *

Introducción

El objetivo es dar cuenta de la producción y circulación de diferentes obras y actividades que se llevaron a cabo durante la última dictadura miliar argentina en un circuito de galerías. Puntualmente tomaremos el caso de la Galería ArteMúltiple. Comenzaremos haciendo un breve racconto histórico para comprender las transformaciones acaecidas en el campo artístico¹ en la década del '70 en la Argentina, y así determinar el funcionamiento de algunas galerías durante ese período.

A principios de la década del '60, en el marco de un proceso de modernización cultural que caracterizó al modelo desarrollista, el Estado argentino impulsó diversas iniciativas con el fin de intervenir en la escena artística internacional.² El propósito fue

¹ A lo largo de este artículo utilizaremos la noción de *campo*, acuñada por el sociólogo Pierre Bourdieu. Este autor entiende a los campos como espacios estructurados de posiciones, cuyas propiedades pueden analizarse independientemente de las características de sus ocupantes. Cada campo está compuesto por un conjunto de instituciones, un sistema de valores y reglas específicas.

² Véase A. GIUNTA, *Vanguardia, internacionalismo y política*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2008.

desarrollar un proyecto de internacionalización del arte argentino, para lo cual necesitó promover un arte de vanguardia cualificado y actualizado, a los efectos de que pudiera competir en los centros internacionales. Este proyecto alcanzó el éxito en 1964, cuando Buenos Aires logró convertirse en un centro mundial del arte y el “nuevo arte argentino” obtuvo el reconocimiento internacional. Sin embargo, a partir de 1966 internacionalizarse ya no era visto positivamente, comenzó a ser sinónimo de dependencia e imperialismo y el ideal de vanguardia comenzó a entrar en crisis. El año 1968³ marcó un parteaguas en el ámbito cultural, el artista pasó de estar comprometido con el arte a estar comprometido con la política. Desde fines de los '60 y principios de los '70, las artes visuales fueron transcurriendo por una etapa de experimentación y radicalización de los lenguajes; de desmaterialización de las formas y materialización de los contenidos. La licenciada en Artes María José Herrera indica que se enfatizó en los aspectos significativos y comunicativos de las obras, lo que derivó en prácticas puramente conceptuales. En los últimos años de la Revolución Argentina⁴ se incrementaron la censura, la represión y la crisis económica. En ese contexto se acentuó la desconfianza a las soluciones culturales provenientes del exterior. Por lo tanto, a diferencia de los '60, en la primera mitad de los setenta se buscó la producción de un arte popular, de una identidad nacional y regional latinoamericana. Paralelamente a las actividades realizadas por los artistas vinculados al arte conceptual, un grupo de artistas figurativos comenzó a promover el resurgimiento de realismos cargados de subjetividad. Este nuevo rumbo tomado por las artes visuales, se agudizó con la llegada de la dictadura. El 24 de marzo de 1976 se produjo un golpe de estado en la Argentina que dio origen al autodenominado Proceso de Reorganización Nacional que se extendería hasta 1983. Con el fin de reinstaurar un orden, como señala Oscar Terán, la dictadura militar sistematizó el terrorismo de estado y desarrolló un tipo de represión, cuyo eje fue el redisciplinamiento social y cultural. La escena pública quedó obturada y se derribó toda institucionalidad republicana.

En conclusión, como se mencionó anteriormente, los '70 se caracterizaron por un regreso al soporte pictórico. Desde 1972 hasta principios de los '80 una generación de jóvenes artistas, apoyada por galeristas e instituciones, restableció la pintura realista. Consideramos que la reaparición de la pintura, puede deberse a un proceso que ha sido descrito por el sociólogo Pierre Bourdieu. Dicho autor afirma que aquellos que monopolizan el capital específico, fundamento del poder particular característico de un campo, tienden a realizar estrategias de conservación, mientras que los que poseen menos capital (que son los que recién empiezan, por lo general, los más jóvenes) suelen recurrir a estrategias de subversión: las de la herejía. “En los campos de producción de bienes culturales, como la religión, la literatura o el arte, la subversión herética afirma ser un retorno a los orígenes, al espíritu, a la verdad del juego, en contra de la banalización y degradación de que ha sido objeto.”⁵

³ Sobre la época, véase A. LONGONI y M. MESTMAN, *Del Di Tella a "Tucumán arde". Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Buenos Aires, Eudeba, 2008.

⁴ La Revolución argentina, encabezada por el general Juan Carlos Onganía, fue el nombre con el que se autodenominó la dictadura militar que comenzó en junio de 1966 y finalizó en mayo de 1973.

⁵ P. BOURDIEU, *Sociología y cultura*, México, Editorial Grijalbo, 1990, p. 111.

La ausencia de estudios y el escaso valor otorgado a este particular aspecto de los setentas se debe a que las obras realistas quedaron estigmatizadas por su poca capacidad de innovación y porque cuando fueron realizadas, se asociaron a un “boom” del mercado sin precedentes en el arte argentino. Como propone la investigadora Andrea Giunta, el arte de la década del setenta fue percibido, desde el punto de vista estético, como un momento carente de originalidad, repetitivo y obsesionado por la técnica y el detalle. Deviene, entonces, necesaria una revalorización de aquellas producciones, no sólo por su excelente calidad, sino porque bajo ese realismo aparentemente descomprometido, los artistas escondieron un dispositivo retórico que les permitió decir en un contexto de violencia y censura. Por lo tanto, fundamentar que el retorno de la pintura se debió al éxito del mercado es una explicación parcial que no expresa los complejos sentidos amalgamados en muchas de las obras. Gran cantidad de artistas recuperaron los géneros tradicionales de la pintura, como el paisaje o la naturaleza muerta, pero aplicaron ciertas variaciones. La vuelta a la pintura y las obras-homenaje a pintores argentinos fueron parte del deseo de volver al pasado y dan cuenta del arrasamiento que produjo el gobierno militar en el entramado social. Otros artistas recurrieron a recuerdos familiares, a sus propios orígenes, para dar alguna entidad al presente.

El mundo privado adquirió centralidad en las obras, debido al aislamiento y encierro que generó el proceso dictatorial. En términos de Ernesto Laclau, el hogar actuó como significante vacío al que cada artista rellenó de acuerdo a su visión y a su necesidad de expresión. Los inventarios de objetos domésticos que elaboró Juan Pablo Renzi, dan cuenta de que frente a un repliegue involuntario “...los objetos cobran relevancia y reafirman la presencia del cuerpo...”⁶

De esta manera, a partir de 1976, el campo artístico retomó prácticas caídas en desuso, recurriendo a las expresiones tradicionales del arte. El retorno a la solidez de las obras de los museos, que propuso en aquellos tiempos la revista *Pluma y Pincel*, significó un eufemismo de lo que era conveniente hacer para no irritar al Proceso de Reorganización Nacional. Sin embargo, más allá de esta circunstancia política, era claro que el propio ambiente artístico estaba tomando distancia en pos de reflexionar sobre los verdaderos alcances de su práctica. “Al fracaso de ciertos ideales vanguardistas se impuso una cauta autocensura consonante con la sistemáticamente practicada por la dictadura.”⁷ La utilización de la palabra, un rasgo distintivo de los años ‘60, fue intercambiada por la imagen. Sin embargo, una de las formas de susurrar la palabra implementada por los artistas fue escribir sobre la obra de los pares. A través de la reflexión sobre la producción de un colega, era posible hablar de la propia obra. Por lo tanto, durante el transcurso de la dictadura, todo el ámbito cultural, en este caso el de las artes visuales, tuvo que realizar diversas estrategias o modos de acción especiales para poder expresarse.

⁶ M. T. CONSTANTIN, Catálogo de la exposición *Cuerpo y Materia: arte argentino entre 1976 y 1985*, Buenos Aires, Fundación OSDE, del 18 de abril al 9 de junio de 2006, p. 16.

⁷ M. J. HERRERA, “Los años setenta y ochenta en el arte argentino. Entre la utopía, el silencio y la reconstrucción”, en J. E. BURUCÚA (comp.), *Nueva Historia Argentina: arte, sociedad y política*, Tomo 2, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1999, pp.150-151.

Según el aporte de Andrea Giunta, es posible reconocer, a modo de análisis, dos momentos en el proceso de reinstauración de la imagen figurativa. Desde 1973 hasta 1976 se produjeron diversas imágenes de denuncia, cuyos temas aludieron a la situación de movilización y violencia que signó al clima social entre el gobierno de Alberto J. Cárpora y el de Isabel Perón. En cambio, a partir de 1976 hasta 1980/81 los artistas crearon imágenes cargadas de una retórica sutil que, indirectamente, transitaron el clima de inseguridad y opresión que generó el golpe militar de 1976. En consiguiente, debido a la censura ejercida por el gobierno y la autocensura ejercida por la sociedad misma, ese período brindó desde el ámbito de las artes plásticas “Un discurso retorizado que retomó el cuestionado poder simbólico de la imagen y que buscó, incluso, ejercer una violencia simbólica en tanto constituía un orden opuesto al discurso de la destrucción.”⁸ El arte utilizó diversas metaforizaciones de todo aquello sobre lo que no podía hablarse. El clima de opresión irrumpió en el campo cultural, y temas como la muerte y la ausencia comenzaron a ser recurrentes en la pintura figurativa. A partir del catálogo de la muestra *Cuerpo y Materia: arte argentino entre 1976-1985*, es posible precisar otra de las particularidades del período: la marca personal del artista. La gestualidad de la pintura manifestó la melancolía, la inquietud del artista que debió elegir qué decir y decirlo a través del hacer. Como plantea María Teresa Constantin, la curadora de dicha exposición, la realidad se ocultaba bajo la materia.

El circuito de galerías y talleres volvieron a ser preponderantes a partir del golpe de estado porque la calle se tornó peligrosa. En los '60 los museos, los premios y las galerías fueron cuestionados y se generaron acciones colectivas en espacios urbanos. En cambio, los realismos de los '70 fueron producidos de forma individual y aislada en el taller. La acción colectiva se diluyó en un hacer solitario. Es posible observar en las pinturas una presencia no externalizada del sentimiento de aislamiento y angustia. Sin embargo, esta situación no disolvió los sentimientos colectivos.

Galería ArteMúltiple

Retomando el objetivo delineado en la introducción, sugeriremos una serie de interrogantes para acercarnos a la problemática planteada.

¿Cómo analizar los alcances represivos de la dictadura argentina en el campo cultural? ¿Para las artes plásticas en particular, cuál fue el rol de las galerías de arte? ¿Es posible considerarlas espacios de resistencia durante esos años de dictadura?

Para intentar responder a estas preguntas analizaremos la Galería ArteMúltiple teniendo en cuenta varios de sus aspectos: su organización y sostenimiento económico; los criterios utilizados para la realización de las muestras y la selección de artistas; así como otras actividades desarrolladas por y en la galería.

⁸ A. GIUNTA, *Escribir las imágenes: ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2011, p. 141.

La Galería ArteMúltiple funcionó en la ciudad de Buenos Aires durante la mayor parte de los años signados por la última dictadura militar. Fue inaugurada en octubre de 1975 en un local ubicado en la calle Viamonte 625, en pleno centro de la ciudad, y su cierre se produjo en diciembre de 1981. Esta galería convivió con otras, también inauguradas durante esos años, posibilitando la creación de un circuito que permitió la circulación medianamente fluida de las obras de ciertos artistas.⁹ En palabras de su fundador y director, Gabriel Levinas, la galería se caracterizó por promover el arte joven, dentro de un ámbito poco acostumbrado a apoyar a las nuevas generaciones de artistas o a las expresiones no tradicionales.¹⁰

Por el año 1972, un grupo de jóvenes pintores -algunos aún estudiantes- deciden, junto a Gabriel Levinas, armar un taller donde poder reunirse a pintar. Entre ellos estaban Eduardo Stupía, Roberto Elía, Marcia Schwartz, Felipe Carlos Pino, y Jorge Pirozzi. Unos años después, ante la falta de espacios que les permitiera exponer sus obras, Levinas -quien también había estudiado bellas artes- propuso armar una galería que diera cabida a estos trabajos. La mayoría de estos artistas no eran muy conocidos y, por lo tanto, la idea era crear una galería que tuviera una salida económicamente viable, concebida con un criterio que contemplara la posibilidad de obtener recursos para el pago del alquiler del local, la impresión de catálogos y afiches de promoción, así como el montaje de las muestras, entre otras cosas. Esta ecuación era muy complicada, teniendo en cuenta que estos artistas recién se estaban instalando en el mercado de arte local.

La opción fue apelar al armado de obras múltiples: ya sea grabados o pequeños objetos que pudieran ser vendidos a precios accesibles a un público receptivo; de aquí surgió el nombre de ArteMúltiple para la galería. Como parte de esta estrategia se organizó el Club del múltiple, donde se vendían las obras de los artistas como serigrafías, litografías, etc. Se apuntó entonces a convocar a un público determinado - jóvenes, profesionales, estudiantes - que la galería consideró más afín al tipo de obras que allí se exponían. Este programa no funcionó adecuadamente debido a que dicho público fue uno de los sectores más perseguidos por la dictadura militar. Otro recurso de la galería fue la incorporación de grandes maestros en su trastienda para que con sus ventas se pudieran aumentar los ingresos de la misma.¹¹

Dentro del proyecto de la galería había un claro objetivo de instalar a estos jóvenes artistas como pintores de vanguardia, en un mercado que era bastante reacio hacia lo nuevo. El criterio de selección consistió en tomar a los artistas nuevos, también a aquellos que no habían sido enteramente valorados,¹² e incluso a algunos que estaban más al margen del circuito oficial de galerías.

⁹ Formaron parte de esta órbita una serie de galerías que compartieron características similares, como por ejemplo: la galería Arte Nuevo, la Carmen Waugh, Galería de Arte Alberto Elía, ArteMúltiple, entre otras.

¹⁰ Entrevista realizada a Gabriel Levinas por las autoras. Buenos Aires, 19 de diciembre de 2011.

¹¹ Artistas consagrados como Antonio Berni, Vicente Forte y Leopoldo Presas donaron en más de una oportunidad obras para ser vendidas.

¹² Como Fortunato Lacámara (Buenos Aires, 1887-1951), perteneciente al grupo de artistas de La Boca. Ver: http://www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/arteargentino/02dossiers/la_boca/0_2_histo1.php?menu_id=15602

Como una característica propia, la galería comenzó a establecer con los artistas contratos a pagar, algo que no era habitual en ese momento; además se les cubrían los gastos del armado y montaje de muestras completas, se hacían los afiches y catálogos, todo en un marco acorde al de un artista consagrado. Durante los seis años en los que funcionó la galería, sus actividades se desplegaron entre los meses de abril y diciembre, con un promedio de 10-12 muestras al año.¹³ Para el armado de muchas de ellas, Gabriel Levinas contó con la ayuda de Samuel Paz, un destacado conocedor del mundo del arte y del arte argentino en particular, quien se había desempeñado en los años 60 como subdirector del Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella (ITDT).¹⁴ En cuanto a la gráfica de la galería, estuvieron a cargo durante los primeros tiempos, tanto del diseño de afiches y catálogos, el escultor Juan Carlos Distéfano y Rubén Fontana, quienes habían integrado el departamento de diseño gráfico del ITDT.¹⁵ Posteriormente se sumaron otros diseñadores a ArteMúltiple, entre ellos Nicolás Jimenez. En este sentido, haciendo un recorrido cronológico de los catálogos y afiches desplegados, es posible identificar claramente las distintas etapas de diseño que tuvo la galería. La difusión de las muestras se hacía básicamente con la colocación de afiches callejeros y con la distribución de pequeños afiches desplegados que contenían información ampliada de lo que se estaba exponiendo.

Los textos eran redactados por los propios artistas y por el director de la galería. Sumado a ello, también fue muy importante la colaboración y el aporte teórico de destacados escritores¹⁶ y críticos de arte como es el caso de Ricardo Martín-Crosa¹⁷, quien participó activamente en la escritura de los textos en catálogos y otras publicaciones.

La galería editaba además el diario ArteMúltiple, de pocas páginas y de distribución gratuita, donde se trataban temas relacionados al mercado y a la teoría del arte. Asimismo, allí se comentaban las muestras realizadas en otras galerías de Buenos Aires pero nunca las propias, ya que hacer alusión o promoción de sí mismos era considerado poco ético. En el número publicado en mayo de 1978 (año 2/nº4), Martín-Crosa escribió el texto

¹³ Según los archivos consultados, se realizaron en total 70 muestras.

¹⁴ El Instituto Torcuato Di Tella, institución señera en el campo del estudio, investigación, y difusión del arte y las ciencias durante la década del '60, estaba organizado en distintos centros. Para las artes contaba con tres: el Centro de Artes Visuales (CAV), dirigido por Jorge Romero Brest; el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM), dirigido por Alberto Ginastera; y el Centro de Experimentación Audiovisual (CEA), dirigido por Roberto Villanueva. Véase J. KING, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, Buenos Aires, Gaglianone, 1985.

¹⁵ Juan Carlos Distéfano fue convocado en 1960 para organizar ese departamento del Instituto y trabajó allí hasta su cierre. Posteriormente, junto a Rubén Fontana, abrió el Estudio de Comunicación Visual Distéfano + Fontana, que funcionó hasta 1976, año en que abandonó esa actividad para dedicarse exclusivamente al arte.

¹⁶ Por ejemplo, David Viñas escribió para el afiche desplegable de la muestra *Fermín Eguía, dibujos y pinturas*, Buenos Aires, del 15 al 31 de octubre de 1975, ArteMúltiple.

¹⁷ Ricardo Martín-Crosa (1927-1993) fue un sacerdote, poeta y profesor de estética y hermenéutica. Estudió Teología y Filosofía y luego Letras, especializado en Lingüística, en la Universidad Católica de Córdoba. Como crítico de arte escribió ensayos sobre artistas significativos de los años 60 y 70, como Jorge de la Vega, Norberto Gómez, Victor Grippo y Liliana Porter.

“Escuelismo-Modelos semióticos escolares en la pintura argentina”. Este concepto, el de escuelismo en la pintura argentina, sigue vigente hasta la actualidad.¹⁸

Para una mejor comprensión de la compleja trama producción-circulación y recepción en el contexto de la dictadura, tomaremos algunas muestras de los artistas que expusieron en la Galería ArteMúltiple.

ArteMúltiple (12)¹⁹, Juan Carlos Distéfano, *Esculturas y dibujos*. 27/10 al 16/11/76.

Formado en las artes gráficas, tuvo a su cargo el departamento de diseño gráfico del ITDT, ocupación que también desplegó en la Galería ArteMúltiple. En paralelo, desarrolló su actividad de artista plástico y en 1964 realizó su primera muestra individual con pinturas²⁰; luego comenzó a trabajar sus pinturas-relieves que fue perfeccionando entre 1965 y 1967. En 1967 formó parte del envío argentino a la IX Bienal de San Pablo²¹ con obras que ya mostraban la objetualización de su pintura. Pero es en la Galería ArteMúltiple donde gestó, en 1976, su primera muestra individual de esculturas, momento en el que abandonó el diseño gráfico para dedicarse exclusivamente a la actividad plástica.²²

En esa oportunidad se exhibieron, entre otros trabajos: *Figura acostada o Procedimiento* (1972), en poliéster reforzado; *Figura acostada o Procedimiento* (1972), en poliéster y esmalte epóxico; y un boceto de *El mudo* (1972), escultura que ya integraba la colección del Museo Nacional de Bellas Artes desde 1973. Las tres obras mencionadas remitían directamente a métodos de tortura; las dos primeras a sesiones con picana eléctrica y la tercera al “submarino.”²³ Si bien fueron realizadas en el contexto de otro régimen militar, servían como un claro ejemplo de la metodología que la dictadura vigente desde el 24 marzo de 1976 estaba implementado en cárceles y centros clandestinos de detención. El afiche publicitario de la muestra, diseñado por Rubén Fontana y que circuló por toda la ciudad, presentaba la fotografía de *Telaraña*, obra de 1974-75 realizada en poliéster reforzado y esmalte epóxico que representaba una figura humana, inmovilizada en una especie de sudario de materia translúcida. El detalle de la cabeza en la fotografía permite advertir la potencia de un grito sofocado.²⁴

¹⁸ Este texto fue la hipótesis de trabajo para el armado del guion curatorial de la muestra *Escuelismo. Arte argentino de los '90*, organizada en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba), del 19 de junio al 3 de agosto de 2009.

¹⁹ Los números entre paréntesis corresponden a la numeración asignada a cada muestra por la galería.

²⁰ En la Galería Riobóo-Nueva, en Buenos Aires.

²¹ Junto a los artistas Emilio Renart y David Lamelas.

²² Ese mismo año, la dictadura militar prohibió y secuestró la edición de *Ganarse la Muerte*, novela de su esposa Griselda Gambaro. Por ese motivo y por razones de seguridad, se trasladó con su familia a Barcelona, España.

²³ El torturado era maniatado y se le sumergía la cabeza en un tanque de agua hasta el límite del ahogo.

²⁴ E. PEREZ, *Distéfano*, Buenos Aires, Banco Tornquist/Crédit Lyonnais, 1991, p. 26. Para las imágenes véase: http://www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/arteargentino/02dossiers/distefano/00_00_dosdistef.php?menu_id=15602

Recordemos que al momento de la muestra, ya estaba instalado el régimen militar represor responsable de asesinatos, secuestros, torturas y desapariciones de miles de ciudadanos. Aun así, esta muestra tuvo gran éxito de público, crítica y ventas.

ArteMúltiple (27), Diana Dowek, *Paisajes cotidianos*. 8/11 al 19/11/77.

En el año 1977, la artista plástica Diana Dowek presentó en ArteMúltiple la muestra *Paisajes cotidianos*, en ella expuso la serie de pinturas *Paisajes* (1976), con imágenes de fugitivos huyendo dramáticamente por descampados; otras, con detalles del interior de automóviles en cuyos espejos retrovisores se ven reflejadas imágenes de persecuciones o cuerpos arrojados a la vera de un camino. En la obra *Atrapado con salida*, de 1977, toda la superficie del cuadro está pintada con la trama de un alambrado que ha sido perforado. La emblemática muestra presentó estos “paisajes cotidianos”, en un momento en el que las persecuciones, secuestros y detenciones ilegales por parte del Estado represor eran moneda corriente en el país. El catálogo, con la imagen de los alambrados en su portada, fue prologado por Alfredo Saavedra con las siguientes palabras: “Cerco-límite, normalizado, de trama regular, tensa, cerrada, simétrica que oprime el espacio, lo delimita, aísla y contiene animales, hombres. Sin embargo...una luz, una sombra lo altera, lo tuerce-retuerce, lo oxida, lo vence, lo rompe y se transforma en un grafismo violento que traspasa, perfora el espacio. Y ese plano que era apacible, ahora nos inquieta y nos induce a imaginar lo sucedido. Una vez más el obstáculo ha sido vencido, no sin esfuerzo para traspasar hacia afuera, hacia el otro lado, ¿hacia dónde? Hacia más allá de lo permitido, quizás hacia la codiciada libertad.”²⁵

La pintura figurativa de Dowek nos plantea una situación de violencia y desaparición, pero también puede ser concebida “(...) como el espacio de una opción reconstructiva en un momento en el que la libertad sólo podía experimentarse como deseo”.²⁶

ArteMúltiple (56), Victor Grippo, *Vida, muerte, resurrección*. 19/08 al 13/09/80.

Esta segunda muestra individual de Victor Grippo en ArteMúltiple²⁷ llamada *Vida, muerte, resurrección*, que se realizó en 1980, surgió a partir de una idea de Levinas en respuesta a un fenómeno ocurrido poco tiempo antes: el suicidio colectivo de un grupo de ballenas. Para ello convocó a Victor Grippo y junto a Martín-Crosa organizaron la muestra. Allí se exhibió la conocida obra/instalación de Grippo que consistía en dos grupos de cinco cuerpos geométricos regulares, realizados por el artista con delgadas láminas de plomo, montados sobre una mesa pintada de blanco. Los cuerpos del primer grupo estaban vacíos, mientras que en el interior de los restantes Grippo colocó un puñado de porotos negros y cantidad de agua necesaria hasta cubrir la totalidad de cada cuerpo. En esta obra en proceso, la situación de equilibrio era transitoria ya que la presencia del agua producía la germinación y el aumento de volumen de los porotos, lo que, a su vez, presionaba sobre las paredes de plomo causando deformaciones paulatinas, día a día, hasta que las uniones

²⁵ A. SAAVEDRA, *Paisajes cotidianos*, Bs. As., del 8 al 19 de noviembre de 1977, ArteMúltiple.

²⁶ A. GIUNTA, *Escribir las imágenes...* op. cit., p. 146.

²⁷ La primera fue *Algunos oficios*, del 14 de julio al 2 de agosto de 1976, ArteMúltiple.

soldadas cedían, los cuerpos se destruían y los porotos fermentados (putrefactos) se desparramaban. Los cuerpos del primer grupo, vacíos e inalterados, eran testigos silenciosos de esta metamorfosis/resurrección. “La transmutación de las formas perfectas por la putrefacción de los cuerpos ‘muertos’ que contienen es, a la vez, una transformación seminal, germinativa, capaz de abonar un terreno en el que nuevamente surgirá la vida.”²⁸

Sin olvidar el contexto que estamos analizando, no sorprende que la muestra haya tenido un fuerte impacto entre los visitantes y, tal como comenta Levinas, muchos de ellos salían profundamente conmovidos, algunos emocionados, y otros confesaban una vivencia inolvidable.

En el conjunto de las obras analizadas, el cuerpo humano aparece por presencia o por ausencia, como denuncia explícita de situaciones que estaban ocurriendo en el país. Pero hay además otros rasgos distintivos en la producción plástica de la época: una vuelta a la expresividad, la reflexión sobre el oficio, la técnica y la investigación sobre los materiales.²⁹ Por otra parte, en la recuperación de la espontaneidad del gesto, “la subjetividad frente al peso de lo externo se impone como espacio incontrolable de libertad.”³⁰

La Galería Artemúltiple brindó un lugar receptivo para aquellos artistas que seguían esta línea pictórica más expresiva y experimental, organizando numerosas muestras individuales. Entre ellas podemos mencionar las de Eduardo Stupía, Felipe Pino, Jorge Pirozzi, Marcia Schvartz y Jorge Pietra. Como un espacio ya instalado para las nuevas tendencias de experimentación y vanguardia, se organizó a mediados de 1981, una de las últimas muestras de ArteMúltiple: *La joven generación*. Allí participaron Juan José Cambre, Guillermo Kuitca, Carlos Kusnir, Eduardo Médiçi, Miguel Melcom, Osvaldo Monzo, Máximo Okner, Alfredo Prior, Armando Rearte, Alejandro Santamarina y Claudia Zemborain. A partir del resurgimiento democrático, esta nueva generación de artistas dio una nueva impronta al arte local.

ArteMúltiple como espacio de resistencia

De acuerdo al período que aquí analizamos, intentamos descifrar si el campo de las artes plásticas -su circuito de galerías en particular- ofreció un ámbito de refugio, de intercambios estético-políticos e incluso de denuncia: es decir, un posible espacio de resistencia a la dictadura.

En palabras del director-fundador de ArteMúltiple: “Yo creo que (la galería ArteMúltiple) fue el único espacio opositor durante la dictadura. Pero no era difícil ser opositor con actividades artísticas. Para los militares era una cosa socialmente sofisticada y crítica como para ver que ahí también sucedían cosas. Pero al mismo tiempo, era la única posibilidad de permanecer amparado dentro de ese lenguaje y mantener una llama

²⁸ A. GIUNTA, *Escribir las imágenes...* op. cit., p.170.

²⁹ M.T. CONSTANTIN, op. cit., pp. 12-20.

³⁰ *Ibíd.*, p.22.

prendida.”³¹ En 1980 se realizó una importante muestra colectiva en donde expusieron: Fermín Eguía, Roberto Elía, Víctor Grippo, Félix Lorenzo, Alicia Marano, Eugenio Monferrán, Juan José Mosca, Jorge Pietra, Felipe Pino, Jorge Pirozzi, Horacio Porto, Armando Rearte, Eduardo Stupía y Eduardo César Zeitlin. “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 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.”³²

Además de las muestras, la galería organizaba funciones de teatro,³³ espectáculos de música, charlas con críticos y la edición de publicaciones de distribución gratuita con ideas y comentarios del arte. Otro aspecto que confirma su compromiso político es que en su sede se escribió una de las primeras solicitadas por los desaparecidos, publicada en el diario Clarín en el año 1978 y firmada entre otros por Ernesto Sábato, Jorge Luis Borges, María Elena Walsh, Fernandez Long y Constantini.

El cierre de la Galería ArteMúltiple se produjo a fines de 1981 con una muestra de Federico Peralta Ramos. Si bien se habían generado incidentes a partir del ataque verbal de un grupo de neonazis, no fue ese el motivo de su cierre, sino más bien la imposibilidad de continuar con el proyecto desde el punto de vista económico y la decisión de su director de impulsar la edición de la revista *El Porteño*.³⁴

Un último aspecto a considerar es que mientras estuvo en funcionamiento, la galería no fue objeto de censura, según afirma Levinas. Sin embargo, reconoce haber sufrido varios allanamientos en su domicilio; haber recibido quejas por parte de uno de los asesores del presidente de facto Jorge Rafael Videla, a raíz de una polémica nota sobre las vanguardias escrita en el diario ArteMúltiple por el artista Kenneth Kemble; y haber tenido un problema legal por pornografía con una muestra de Oscar Bony,³⁵ aunque advierte que la acusación estuvo dirigida hacia el artista y no hacia la galería. Aun así, confiesa no haber dejado de hacer lo que consideraba que debía según su proyecto, de la mejor manera posible y con mucho esfuerzo.

³¹ G. LEVINAS, Catálogo de la exposición *Escenas de los '80. Los primeros años/Artes visuales/Selección de textos/Los protagonistas*. Fragmentos, Fundación PROA, del 2 de noviembre de 2003 al 1° de febrero de 2004. <http://www.proa.org/exhibiciones/pasadas/80s/exhibicion.html>

³² Prólogo del catálogo n° 57 de la muestra colectiva en ArteMúltiple, 16 de septiembre al 11 de octubre de 1980.

³³ Allí fue presentada *Principio de Incertidumbre*, título con clara alusión a la época, obra de Malena Marechal.

³⁴ La revista *El Porteño* comenzó a publicarse a principios de 1982 y se convirtió en uno de los medios pioneros de la primera mitad de los '80. Se planteó inicialmente como una revista cultural que poco a poco fue abordando temas hasta entonces vedados como el SIDA, la legalización de la marihuana, la actividad de la comunidad homosexual y la apropiación de hijos de desaparecidos. Esto le valió un atentado con explosivos en su redacción en agosto de 1983, en el que quedó destruido todo el archivo personal de la galería.

³⁵ Muestra en ArteMúltiple (5). Oscar Bony. Fotografías, del 21/04 al 04/05/76.

Conclusión

Según detalla María Teresa Constantin, las galerías ArteMúltiple y Arte Nuevo³⁶ mantuvieron una activa continuidad y ambas se constituyeron como espacios de resistencia a la dictadura. Los talleres, junto con las galerías, funcionaron en esa época como domicilios alternativos, lugares donde era posible congregarse casi libremente, a pesar de la prohibición oficial de realizar reuniones. En consiguiente, estos espacios permitieron el encuentro de artistas, el intercambio de opiniones y la creación de lazos comunitarios, para cobijarse de los tormentos del régimen. La galería “era otra forma de ver el arte desde adentro, con todo lo que eso implica, pagábamos abortos, embargos de los artistas, (...) era un quilombo, pero vivo.”³⁷ Por lo tanto, las galerías estaban relacionadas con la vitalidad, con el resguardo de todo aquello que constituye la vida de un ser humano en su propia esencia: la posibilidad de hablar, crear e interactuar con otros. Asimismo, los premios, como el Premio Marcelo De Ridder o el Premio Benson & Hedges, brindaron diversas opciones de presentación en público. A su vez, fue muy importante el rol de los críticos, como Martín-Crosa o Miguel Briante, que desde sus escritos enunciaron aspectos velados de las obras. A partir de fines de los ´70 se llevaron a cabo jornadas y debates teóricos sobre el arte contemporáneo, y distintas galerías y museos de Buenos Aires cedieron sus espacios para presentar obras en un modo poco frecuente: exposiciones con curador.

La importancia de la existencia de las galerías, en particular de ArteMúltiple, reside en que, a pesar de los efectos represivos que actuaron sobre la sociedad generando terror y autocensura, lograron crear redes y desarrollar una intensa actividad que aprovechó el mínimo resquicio para poder manifestarse. Como advierte Gabriel Levinas, en un momento de persecución y muerte, ArteMúltiple dejó una puerta abierta, una alternativa que posibilitó decir lo que no podía decirse y permitió la circulación de producciones de artistas jóvenes y la realización de una red de cooperación³⁸ entre muchos de los actores del campo artístico argentino.

³⁶ Creada por Álvaro Castagnino en 1964. El perfil de la galería estaba orientado hacia la promoción del arte contemporáneo. Expusieron en ella: Diana Dowek, Oscar Bony, Carlos Gorriarena, Luis Felipe Noé, entre otros. Arte Nuevo también se encargó de editar los *Cuadernos de Arte Nuevo*, dirigidos por el propio Castagnino.

³⁷ G. LEVINAS, Entrevista, op.cit., p. 12.

³⁸ Según el análisis del sociólogo Howard Becker, el artista trabaja en el núcleo de una red de personas que colaboran, cuyo labor es esencial para el resultado final. Por lo tanto, dondequiera que el artista dependa de otros existe un vínculo cooperativo.

Bibliografía

- A. GIUNTA, *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2011.
- , *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2008.
- H. BECKER, *Los Mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes Editorial, 2008.
- P. BOURDIEU, *Sociología y cultura*, México, Editorial Grijalbo, 1990.
- M. T. CONSTANTIN, Catálogo de la exposición *Cuerpo y Materia: arte argentino entre 1976 y 1985*, Buenos Aires, Fundación OSDE, del 18 de abril al 9 de junio de 2006.
- M. J. HERRERA, "Los años setenta y ochenta en el arte argentino. Entre la utopía, el silencio y la reconstrucción", en J. E. BURUCÚA (comp.), *Nueva Historia Argentina: arte, sociedad y política*, Tomo 2, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1999.
- J. KING, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, Buenos Aires, Gaglianone, 1985.
- A. LONGONI y M. MESTMAN, *Del Di Tella a "Tucumán arde". Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Buenos Aires, Eudeba, 2008.
- M. NOVARO y V. PALERMO, *La dictadura militar (1976-1983)*, Buenos Aires, Paidós, 2003.
- E. PEREZ, *Distéfano*, Buenos Aires, Banco Tornquist/Crédit Lyonnais, 1991.
- J. L. ROMERO, *El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Ediciones Solar, 1983.
- O. TERÁN (coord.), *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2004.

Material publicado por la galería ArteMúltiple: Catálogos, periódicos, afiches y afiches desplegados.

- G. ARTEMÚLTIPLE, Muestra colectiva, ArteMúltiple, del 16 de septiembre al 11 de octubre de 1980.
- V. GRIPPO, *Algunos oficios*, Bs. As., ArteMúltiple, del 14 de Julio al 2 de agosto de 1976.
- R. MARTIN-CROSA, "Escuelismo. Modelos semióticos escolares en la pintura argentina" en periódico ArteMúltiple, año 2, N° 4, mayo de 1978.
- , *Vida, muerte, resurrección*, Bs. As., ArteMúltiple, del 19 de agosto al 13 de septiembre de 1980.
- A. SAAVEDRA, *Paisajes cotidianos*, Bs. As., ArteMúltiple, del 8 al 19 de noviembre de 1977.
- O. SNAVASCINI, *Esculturas y dibujos*, Bs. As., ArteMúltiple, del 27 de octubre al 16 de noviembre de 1976.
- D. VIÑAS, *Fermín Eguía, dibujos y pinturas*, Bs. As., ArteMúltiple, del 15 al 31 de octubre de 1975.

Consultas [on line]

Sobre artistas de la Boca:

http://www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/arteargentino/02dossiers/la_boca/0_2_histo1.php?menu_id=15602

Sobre Juan C. Distéfano:

http://www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/arteargentino/02dossiers/distefano/00_00_dosdistef.php?menu_id=15602

G. LEVINAS, Catálogo de la exposición *Escenas de los '80. Los primeros años/Artes visuales/Selección de textos/Los protagonistas*. Fragmentos, Fundación PROA, del 2 de noviembre de 2003 al 1° de febrero de 2004.

<http://www.proa.org/exhibiciones/pasadas/80s/exhibicion.html>

Entrevistas

Entrevista realizada a Gabriel Levinas por las autoras. Buenos Aires, 19 de diciembre de 2011.