

**¿JÓVENES/CONSAGRADOS? PRODUCTORES DISTINGUIDOS EN LA GALERÍA CORDOBESA
GUTIÉRREZ Y AGUAD Y DOMINGO BIFFARELLA DURANTE LOS PRIMEROS AÑOS OCHENTA. Por
Brisa Austral**

**¿YOUTHS/ CONSECRATES? PRODUCERS DISTINGUISHED IN THE CORDOBESA ART GALLERY
GUTIÉRREZ Y AGUAD Y DOMINGO BIFFARELLA DURING THE FIRTH YEARS EIGHTY.**

RESUMEN

En el presente trabajo exploraremos los modos de visibilidad que adquirieron los llamados “jóvenes artistas” y las denominadas “artes jóvenes” en una entidad hegemónica del contexto provincial de la década de 1980: la galería Gutiérrez y Aguad y Domingo Biffarella. La elección de esta institución se fundamenta en que los eventos de “arte joven” obtuvieron en ella una destacada fecundidad en comparación con los demás entes comerciales. A su vez, Domingo Biffarella deviene un agente central de la época ya que, además de ser socio propietario de la mencionada galería, trabajaba como crítico de arte en el diario La Voz del Interior y como director del Museo Municipal “Genaro Pérez”. De acuerdo con ello, considero que la indagación de este organismo puede ofrecernos importantes aportes tanto de las dinámicas particulares de las interacciones comerciales como de las modalidades generales de distinción de productores en el escenario plástico de Córdoba. Cabe agregar que dichas pesquisas serán abordadas desde un enfoque Material Culturalista y recurriremos a periódicos como fuentes históricas prioritarias.
-Palabras clave: Arte, Juventud, Galería.

ABSTRACT

In the present work we will explore the ways of visibility that acquired the “youth artists” and the so called “Young Arts” in one hegemonic entity in the provincial context in the 80s: Gutiérrez y Aguad y Domingo Biffarella’s art gallery. The choice for this institution is founded on the basis that all the events of the “Young Art” got in it great relevance compared to other commercial institutions. Besides, Domingo Biffarella had a very important role at that time because not only he was an associated owner of the mentioned art gallery but also worked as an Art critic for the La Voz del Interior newspaper and as director of the “Genaro Pérez” town hall museum. Consequently, I personally consider that further research of this organization may provide us with important data about particular dynamics of business interactions and general modalities of distinction of the producers in the cordobese arts realm. Finally, we should say that the mentioned research will be treated according to the Cultural Marxism approach and that we will resort to newspapers as historical priority sources.
-Key Words: Arts, Young, Art Gallery

Este artículo continúa las líneas de análisis abiertas en investigaciones personales anteriores, donde fue posible delinear los usos de *la palabra “juventud”* (Bourdieu, 1978) en la sociedad cordobesa del primer lustro de la década de 1980¹. Ese trabajo, circunscripto a la esfera oficial, comenzó a complementarse en los últimos dos años con la indagación de las experiencias comerciales concretadas en las galerías cordobesas (González, 2006; 2007). Allí, pudimos detectar que el proceso de *distinción* piramidal (Cf. Bourdieu, 1992) de los productores plásticos encontraba su correspondencia en el espacio mercantil

¹ El mismo se concretó en el marco de una tesis de Licenciatura en Historia y su título sintetiza el problema abordado: *Juventudes cordobesas. Un estudio de las esferas política y artística en la transición democrática 1982/1985.*

privado con singulares jerarquizaciones dentro de las muestras colectivas e individuales². En esta oportunidad, nos centraremos en un análisis de caso, la galería *Gutierrez y Agud y Domingo Biffarella* (en adelante GA & DB); cuya reconstrucción será encarada a partir de tres fuentes singulares: periódicos, catálogos y monografías sobre artistas locales realizadas desde la academia universitaria.

En torno a la citada galería, importará reseñar algunas cuestiones principales: ¿qué características especiales –y diferenciales en relación a las demás posiciones- fueron adjudicadas a los *sujetos objetivados* (Foucault, 1982) como “artistas jóvenes”?; ¿cuáles fueron las estrategias comerciales usadas para la promoción de los productos “juveniles” en un contexto estético occidental de *economía denegada*?; ¿cómo aparecen visibilizados los *públicos*, destinatarios de los avisos publicitarios y de los catálogos que producía la galería (Bourdieu, 2003)? Por otro lado, cabe preguntarse por las interacciones que conectaban el micro-cosmos plástico con los demás espacios históricos. En este sentido, es prioritario recordar que la transición democrática Argentina de finales del siglo XX implicó para los habitantes del país un conjunto de complejas redefiniciones tanto a nivel de las estructuras políticas objetivas como de las dimensiones sociales subjetivas. Así, historiadores como Romero (1993) y Cavarozzi (1997) explican que la apertura política del año 1982 vino acompañada por sentimientos de *esperanza, alegría y euforia* que se mantendrían constantes por un lapso aproximado de cuatro años³. De este modo, podemos pensar que el contexto socio-político nacional se inscribe dentro de una mentalidad *moderna* (Calinescu, 1991) mientras las metrópolis hegemónicas de Occidente seguirían, durante la misma coyuntura, el compás de una *sensibilidad posmoderna* (Huysen, 2006). De acuerdo con lo anterior, será pertinente explorar qué implicancias tuvo la asincronía precedente en los procesos de objetivación de creadores y productos “jóvenes” concretados en GA & DB.

De las galerías: generalidades, especificidades y silencios

A partir del relevamiento del diario La Voz del Interior, fue posible elaborar un mapeo general de entidades publicitadas como “galerías” en el lapso transicional; su cantidad ascendía a 33. Sin embargo, esa cifra total adquiere varios matices si observamos el número de instituciones que aparecían interactuando en cada año: 9 en 1982; 15 en 1983, 14 en 1984 y 12 en 1985. Lo anterior indica que en el exiguo plazo de cuatro años hubo presencias continuas, desvanecimientos e inauguraciones (entre estas últimas se destacan 3 aperturas en 1982, 5 en 1984 y 1 en 1985). Todo esto nos permite deducir el alto grado de inestabilidad que existía en la esfera plástica mercantil local; a su vez, nos advierte sobre la

² Al respecto, cabe remarcar que, tanto en los espacios plásticos oficiales como en los privados, fue posible advertir, entre otras cuestiones, que la categoría “juventud” era utilizada como instrumento de clasificación de los productores para denotar la reciente incorporación de ciertos agentes dentro de una pirámide jerárquica de posiciones; la cual estaba compuesta por: “jóvenes/nóveles” en la base, “consagrados/renombrados” en un escalón intermedio y “genios/precursores” en la cúspide

³ Si bien en 1985 comienzan a observarse algunos síntomas de la crisis económica nacional, su faceta estructural recién se evidenciará en 1987 y, junto a ella, se instaurará un clima generalizado de desilusión.

dificultad de pensar en términos de un mercado consolidado y, en consecuencia, de un *campo* cristalizado como esfera autónoma de producción y consumo (Bourdieu, 2003)⁴.

En las entidades estudiadas, las formas preponderantes de existencia que adquirieron los creadores fueron las *muestras*. Este tipo de evento remite a un proceso de selección realizado en cada galería cuando, entre el conjunto global de hacedores, se otorga la posibilidad sólo a algunos de exhibir sus obras en la sede de la institución. Esta elección implica la potencialidad de acceder al circuito de circulación mercantil de obras de arte. Como puede observarse en el cuadro 1, en la coyuntura local estudiada se concretaron 52 muestras que explicitaron en los diarios una tipología “juvenil”. El número de exhibiciones no fue proporcional a la cantidad de galerías; así, mientras en 26 entidades (78,8%) sólo se materializó una única exposición, en las 7 instituciones restantes (21,2%) se desarrollaron –según el caso- entre 2 y 10 certámenes. Estas instancias presentaron dos formatos predominantes de visibilidad “joven”: la *muestra colectiva* y la *muestra individual*; ascendiendo a 18 y 34 eventos, respectivamente. En relación a la primera tipología, debemos expresar que las exposiciones grupales podían estar circunscriptas a un agregado mixto de creadores (“consagrados/renombrados” y “jóvenes/nóveles”) o a un conjunto exclusivamente “juvenil”. Así, de las 18 exhibiciones relevadas 15 correspondieron al primer caso y 3 al segundo.

En el marco de las citadas generalidades la galería GA & DB cobraba una destacada relevancia sustentada en singulares especificidades. En principio, la antigüedad del ente devenía una nota diferencial, ya que su presencia se había mantenido constante desde que fue inaugurado en los años sesenta⁵. Al respecto, un homenaje publicado por el diario La Voz del Interior (en lo sucesivo: LVI) con motivo del fallecimiento de Raúl Agud nos informa que la fundación de la entidad surgió por iniciativa de dicho agente *apoyándose en la tradicional Casa Gutiérrez y Agud*⁶. A su vez, la incorporación de Domingo Biffarella a esa sociedad comercial se presenta como una mutación posterior que le aportaría una segunda característica distintiva: como anticipamos en la introducción, el mencionado agente concentraba tres posiciones privilegiadas dentro del campo plástico, ya que, además de ser accionista de la galería, se había desempeñado como director del Museo Municipal Genaro Pérez en dos períodos diferentes⁷. Por otra parte, era –junto a Mercedes Morra- uno de los dos representantes de la incipiente crítica de arte local

⁴ Moyano (2005) y Gutnisky (2006) sostienen que ni siquiera a finales de los años noventa podemos hablar en Córdoba de un mercado plástico solidificado.

⁵ De acuerdo con el relevamiento de fuentes y bibliografías sobre el tema sólo hemos podido fechar con precisión la década de inauguración.

⁶ Por otra parte, el aviso periodístico enumeraba la amplia trayectoria –comenzada en los años 40- que presentaba Raúl Agud en relación a promoción de actividades musicales, entre ellas, el accionar de la Casa Gutiérrez y Agud devenía destacado (LVI, 16-9-83, 2s. p9.).

⁷ La documentación museológica analizada hasta ahora no permite conocer con exactitud las duraciones de las dos gestiones; pero el testimonio de un productor de la época aporta datos interesantes: “Biffarella había sido director del Genaro Pérez en los años setenta hasta que con el advenimiento del gobierno militar del '76 fue retirado de su puesto. Posteriormente, retornaría a su cargo con la vuelta de la democracia” (Entrevista con Marcelo Nusenovich, 1/2005)

cuyos escritos se difundían en el principal diario capitalino cordobés, LVI⁸. En tercer término, es pertinente señalar que la visibilidad periodística que obtuvo la galería GA & DB en el citado periódico resulta destellante en comparación con las restantes instituciones. Las publicidades de la entidad aparecían con una frecuencia semanal pudiendo encabezar el listado no alfabético de entes galerísticos o ser el único organismo promocionado. Por otro lado, la extensión de sus avisos con frecuencia solía sobrepasar el tamaño de las demás propagandas plásticas donde se informaba sobre temas diversos: desde las actividades comerciales y gubernamentales de los museos y centros culturales hasta los eventos concretados por entidades internacionales con sede en Córdoba como la Alianza Francesa o el Instituto Goethe⁹.

Nuestra exploración documental nos permitió detectar que en el transcurso de la coyuntura 1982/1985 la galería GA & DB concretó 11 muestras, dedicando 10 de esas exhibiciones a la promoción de “jóvenes artistas”. A su vez, mientras la mitad de esas exposiciones presentaron la tipología de *muestra colectiva mixta*, las 5 restantes mostraron el carácter de *muestra individual*. Un dato no menor en relación al primer conjunto de exhibiciones es que GA & DB concentró la tercera parte de las exposiciones colectivas mixtas desarrolladas por el circuito total de galerías –las cuales, durante el período en cuestión, habían realizado 15 exposiciones-. Así, se observa nuevamente la posición destacada de la institución en relación a los demás entes comerciales, ya que la realización de muestras que incluyeran productores “consagrados”, además de los “jóvenes”, evidenciaba la posesión de capitales económicos, culturales y simbólicos suficiente(s) para recibir en consignación, o comprar para revender, dichas producciones

En cuanto a las estrategias mercantiles desplegadas por GA & DB debemos decir que las mismas revistieron más silencios que verbalizaciones. En base a las propagandas publicadas en LVI podemos saber que poseía un domicilio céntrico propicio (Av. Olmos 61) y que funcionaba en un horario comercial que comprendía: lunes a viernes por las mañanas y las tardes, y sábados solamente en turno matutino. Paralelamente, como se advierte en la nota de junio de 1984, también se produce el caso de cierre y postergación de eventos por duelo. Las principales publicidades anunciaban *inauguraciones* de muestras, cobrando una importancia especial las realizadas al principio y al final del período anual, por lo general, en los meses de marzo y diciembre respectivamente¹⁰. Respecto a las aperturas cabe señalar que las mismas se realizan después de las 19 horas y son publicitadas con un día de antelación o en la misma

⁸ Al respecto, cabe señalar que en ninguno de los dos casos es posible hablar de ‘críticos profesionales’, entendiendo por tal alguien especializado en esa tarea de manera casi excluyente de otras actividades. En cuanto a Biffarella y Morra ambos evidencian una dedicación tripartita: mientras el primero conjuga sus roles de crítico, galerista y director museológico, la segunda combina actividades de crítica, docencia académica y producción artística textil.

⁹ Podemos pensar que las publicidades plásticas eran destacadas por el periódico, ya que se materializaban en las páginas impares (con mayor atractivo visual que las pares) del diario; principalmente en las páginas 9 u 11 de la 2ª sección. No obstante, su ubicación (a mitad de página) nos advierte sobre una jerarquía posiblemente inferior respecto de otras artes: sus avisos aparecían generalmente precedidos por notas sobre música, teatro y cine.

¹⁰ Cabe señalar que la duración de las exposiciones abarcaba aproximadamente un mes.

jornada del estreno. Así, podemos pensar que el diario pretende funcionar como un vehículo de invitación pública para un evento recreativo realizado al anochecer. Allí, frecuentemente, se tiene la posibilidad de acceder a uno de los encuentros socializadores donde se conocen/construyen los posibles productos, los creadores, los consumidores y los demás agentes del campo¹¹.

A su vez, en nuestra coyuntura de estudio, se observó la explicitación de dos *programas* de acción que delinean específicas políticas de la galería: por un lado, el *Plan de divulgación de grandes maestros*; por otro lado, *el proyecto que consiste en divulgar las imágenes de los jóvenes y más distinguidos plásticos locales con miras a posteriores presentaciones porteñas y en el exterior*. Así, es posible pensar que ante la inexistencia de un mercado local consolidado cobraba relevancia, para una galería hegemónica como GA & DB, la táctica de convertirse en un puente exitoso que conectara a los creadores provinciales con sedes nacionales -como Capital Federal- e internacionales más desarrolladas. Por otra parte, resta conocer si el *ciclo dedicado a la plástica argentina joven* durante el año 1985 tiene relación con la conmemoración – fijada por Naciones Unidas- del citado período como Año Internacional de la Juventud.

Complementando lo anterior, cabe remarcar que la visibilidad de los consumidores aparece circunscripta en los documentos a mínimas frases del tipo: *Sometidos a la consideración del público... y el público puede apreciar...* De esta manera, no fue posible extraer de esas fuentes información relevante respecto de los caracteres sociales, genéricos, raciales y/o culturales de los potenciales compradores¹². Otras de las áreas que aparecen silenciadas en las publicidades periodísticas y en los catálogos son las referidas a los productos y a los productores de “arte joven”: ¿cuáles eran y por qué no se especificaban los costos de las mercancías exhibidas cuando sí se remarcaban materiales, técnicas, géneros, temas y/o estilos de las obras?, ¿qué características asumían las *relaciones sociales de mercado* que ligaban a los creadores con la galería: eran *post-artesanales o profesionales* (Cf. Williams, 1981)?; ¿su situación laboral se puntualizaba en contratos?; ¿se desempeñaban como trabajadores temporarios o gozaban de cierta estabilidad?... Nuestras indagaciones nos permiten pensar que tanto los datos visibilizados como las informaciones enmudecidas responden a propositales estrategias comerciales correspondientes al contexto artístico occidental de *economía denegada*. De este modo, al disimular el juego del interés y del cálculo monetario -presentes en los capitales materiales y simbólicos circulantes- las prácticas artísticas aparecen envueltas en un aura de “religiosidad” que aumenta los valores de cambio y restringe el acceso y la permanencia de los agentes en las posiciones de poder.

¹¹ Desde Turner (1987) es posible interpretar a dichos actos inaugurales como ejemplo del carácter *liminoide* que presentarían los géneros artísticos en las culturas postindustriales. En dichas instancias se exaltan las notas de jerarquía, individualidad, elección y mercancía, produciéndose una tajante diferenciación entre productor/espectador, por una parte, y trabajo/ocio, por otra.

¹² Podemos hipotetizar que el destinatario al cuál iba dirigida la convocatoria a “inauguraciones de muestras” pertenecía a los sectores sociales medios y dominantes, cuyos horarios de trabajo finalizaban antes del atardecer o les permitían cierta maleabilidad y, cuyas trayectorias les habían permitido aprehender categorías de percepción artística.

De los productores distinguidos en GA & DB

El análisis de las muestras colectivas mixtas es especialmente sugerente al momento de conocer el tipo de denominaciones con las cuales, durante los años ochenta, se clasificaba y se diferenciaba a los productores plásticos en Córdoba. Así, la diada “joven artista” era acompañada de singulares sinónimos: *nuevos valores del arte local, jóvenes valores de Córdoba, jóvenes plásticos locales, jóvenes pintores locales y de otras provincias*. Por otra parte, y a modo de antónimos, aparecían visibilizados “Otros artistas”: *de renombre nacional, firmas selectas y/o de significación, maestros (desaparecidos y/o vivientes), laureados plásticos, veteranos cordobeses, de inmejorable nivel, destacados, brillantes, de larga trayectoria*. De este modo, la diversidad de designaciones entre los dos grupos se corresponde con la enunciación/construcción de variadas distinciones: la segunda serie de calificativos es usada para nombrar a los creadores que ocupan, dentro de los productores, una posición hegemónica sustentada en el reconocimiento y en la antigüedad de su producción plástica, pero también en su rol de docentes en el área. Por otro lado, el primer conjunto de rótulos asociados a la categoría “juventud” es utilizado para señalar a noveles hacedores que recientemente han ingresado en el campo de producción plástica y, por lo general, ya finalizaron sus estudios académicos. Complejizando lo anterior, el empleo de apelativos geográficos pareciera indicar otro valor agregado¹³: el carácter *cordobés* o *nacional* vinculado a un productor permitiría vislumbrar, por una parte, el alcance espacial que ha logrado su labor, y, por otra parte, los recursos detentados por la galería que consigue reunir y ofrecer en sus salas una colección que sobrepasa los límites locales¹⁴. Lo anterior puede relacionarse en modos explícitos e implícitos con la elaboración, difusión y conservación de una idea identitaria esencialista que concibe la existencia de “artistas cordobeses” que poseerían la capacidad de “expresar lo local”. Ante la circulación de estos presupuestos, anclados en una teoría metafísica de la cultura, considero pertinente asumir una postura de alerta epistemológica que en lugar de fronteras estancas permita pensar en fluctuaciones, diálogos y transferencias durante el itinerario topográfico de un productor y de sus obras.

¹³ Según el ordenamiento del diario LVI, aparecían visibilizados y diferenciados: 1) Como “jóvenes artistas cordobeses”: Ernesto Berra, Pablo Canedo, Onofre Roque Fraticelli, Roger Mantegani y Marcos Milewski. 2) Como “joven artista tucumano”: Víctor Hugo Quiroga. 3) Como “destacados cordobeses”: José Aguilera, Rosa Ferreyra de Roca, Enrique Gandolfo, Malanca, José; Onofrio Palamara, Martiniano Scieppaquercia, Vidal, Francisco. 4) Como “destacados nacionales”: Carlos Alonso, Axel Amuchástegui, Julio Barragán, Berni Antonio, Faustino Brughetti, Castagnino, Juan Carlos, Adolfo De Ferrari, Del Prete, Juan, Diómède, Miguel, Zdravco Ducmelic, Teresio Fara; Forte, Vicente; Héctor Giuffré; Ottman; Pagés Mariano; Quinquela Martín Benito; Policastro Enrique; P. Pont Vergés; Presas, Leopoldo; Roberto Rossi; Sbernini, Hugo; Soldi, Raúl; Spilimbergo; Uriarte, Urruchúa, Demetrio; Iva Vasileff; Miguel A. Vidal; Zaino. 5) Inciertos: Daneri y Tiglio. Cabe especificar que en el periódico en cuestión los productores no aparecen ordenados alfabéticamente, dicha acción es de mi autoría.

¹⁴ En la reseña publicada con motivo del fallecimiento de Raúl Aguad (LVI, sáb. 9-6-84, 2ª s. p.10) se especificaba que en las salas de la Galería GA & DB: “habían desfilado artistas de talla internacional como Albert Marquet, Pierre Bonnard, Joseph Jonkingkd (padre del impresionismo), Joaquín Torres García, etc., argentinos como Raúl Soldi, Juan Castagnino, Demetrio Urruchua, Leopoldo Presas, Raúl Russo, Santiago Cogorno, Zdravco Ducmelic y cordobeses como José Malanca y Onofrio Palamara...”

Las anteriores resignificaciones de la palabra “juventud” se densifican si atendemos a las experiencias de las exposiciones individuales que GA & DB dedicó exclusivamente a algunos de los “jóvenes creadores”:

(...) **Ernesto Berra**, un artista que se busca a sí mismo en este esfuerzo, con que su juventud madura apunta hacia un definitivo lenguaje; **Roger Mantegani**, joven artista plástico cuya brillante carrera se ha afianzado en los últimos años; **Onofre Roque Fraticelli**, joven y brillante pintor cordobés que se ha ganado un lugar dentro de la pintura cordobesa, su currículum lo atestigua con creces; **Pablo Canedo**, personalidad pujante de muchacho empeñado e informado, atento al curso reciente de la historia del arte y respetuoso por los valores de la historia viva de la plástica internacional y la nuestra; **Víctor Hugo Quiroga**, pintor vanguardista tucumano (...). (Fragmentos extraídos del diario LVI -16/9/83, 2s. p9; V18/11/83, 2s. p11; Mi 7/8/85, 2s. p12- y de los catálogos de GA & DB sobre Berra -7/83- y Canedo -11/84-).

En principio, cabe destacar que nuestra pesquisa de periódicos y catálogos sobre el tema nos permitió observar que no todas las exposiciones fueron promocionadas en el diario LVI, sólo las que correspondieron a Mantegani, Fraticelli y Quiroga. Por otro lado, se advierte que los productores “jóvenes” que integraron muestras colectivas en la galería no necesariamente fueron convocados para la realización de una exhibición personal: es el caso de Marcos Milewski, cuya presencia sólo se circunscribió a los eventos grupales. De este modo, va quedando al descubierto la arbitraria homologación de un grupo de productores bajo el rótulo de “jóvenes”: de la centena de sujetos participantes en las muestras oficiales de *Arte Joven* (ver nota 2 del presente trabajo) solamente 5 adquieren visibilidad en las muestras de la hegemónica galería GA & DB¹⁵. ¿Cuáles fueron los criterios de distinción que transformaron al 5% de los productores en *brillantes* expositores individuales y a la mayoría restante en “deslucidos”? Este interrogante puede empezar a contestarse, siquiera parcialmente, atendiendo a la divulgación del curriculum vitae nominativo de los hacedores concretada, con motivo de cada muestra unipersonal, en los periódicos y, de un modo más prolífico, en los catálogos. Allí se especificaban tanto los *capitales culturales* (Bourdieu, 1979) incorporados, objetivados e institucionalizados como los recursos simbólicos y sociales; formando un abanico que comprende diversos bienes: estudios académicos, participación en *formaciones* (Cf. Williams, 1981), exposiciones individuales y colectivas en museos y en galerías del país, entidades que poseen obras suyas en sus colecciones, premios y menciones, becas, elogios pronunciados por agentes reconocidos del campo cultural como el literato Manuel Mujica Lainez...

Otra característica peculiar de los productores promocionados por GA & DB es su abordaje, en términos de *objetos de investigación científica* (Cf. Foucault, 1982), por parte de la academia universitaria. En el marco de la asignatura Las Artes Plásticas en la Historia III (Departamento de Plástica, Escuela de Artes,

¹⁵ A Víctor Quiroga no lo encontramos participando en ninguno de los citados eventos oficiales, quizás por que los mismos estaban dedicados prioritariamente a productores “cordobeses”.

FFYH, UNC) se solicitaba a los alumnos realizar una especie de monografía sobre un artista local contemporáneo. Es pertinente señalar que la docente titular de esa cátedra, en nuestra coyuntura de estudio, era Mercedes Morra de Bianchi; agente que, como ya señalamos, también se desempeñaba como crítica y creadora¹⁶. Dichos trabajos (archivados actualmente en la Biblioteca de Artes de las citadas dependencias) eran generalmente acompañados con una entrevista personal, fotos de obras y documentos como catálogos y avisos periodísticos del creador¹⁷. Éste es uno de los modos principales, en que la institución académica colabora en el proceso de distinción de los hacedores plásticos en Córdoba. En relación a los productores visibilizados en la galería en cuestión cabe especificar las fechas de concreción de los escritos que los objetivaron: Berra en 1983, Canedo en 1985, Fraticelli en 1983, Mantegani en 1985, Milewski (aproximadamente en 1990¹⁸). En esas temporalidades es posible hallar coincidencias entre los accionares de la galería GA & DB y la academia universitaria: los privilegios otorgados por ambas entidades a los cuatro primeros “artistas jóvenes” –es decir, la realización de una muestra individual y su abordaje como objeto de estudio- se concretaron en la coyuntura 1983-1985. En cuanto a Milewski, si bien se advierte que recién en las cercanías de 1990 será indagado desde la academia, resta por saber si su presencia en exposiciones colectivas de la galería continuó luego de 1985 o si experimentó mutaciones.

Finalmente, señalaremos una última especificidad respecto de los productores cuyas obras se expusieron en GA & DB: un marcado androcentrismo. En la posición de “artistas consagrados”, cuyas obras se exhibían en las muestras colectivas mixtas, la inclusión de hacedoras femeninas se vio resumida a la única presencia de Rosa Ferreyra de Roca. Por su parte, el escalón de los “jóvenes creadores”, cuyos productos fueron desplegados en certámenes grupales e individuales, no incluyó a ninguna plástica. Esta preeminencia varonil reiteraba, aunque de un modo más exacerbado, los criterios curatoriales del ámbito artístico oficial explorados en trabajos anteriores (González, 2005). Allí, se evidenció que los eventos de “arte joven” concretados por los museos cordobeses en el lapso 1982-1985 otorgaron una visibilidad promedio de un 70% para los hombres y de un 30% para las mujeres. Así, observamos que el campo plástico local no quedaba exento de una tendencia cultural definitoria de la sociedad occidental: la

¹⁶ Posteriormente, ese requerimiento se hizo extensivo a la materia *Arte Argentino y Latinoamericano*, cuya docente titular desde los años noventa es Dolores Moyano. La misma, en su texto *La producción plástica emergente en Córdoba* (2005: 173-179), publica un listado de las monografías realizadas por ambas cátedras.

¹⁷ En relación con ello, se abren varios interrogantes que serán explorados en próximas indagaciones ya que, además de exceder los objetivos de esta ponencia, implican una ampliación en el análisis documental respectivo: ¿cuáles eran los criterios para seleccionar al productor?, ¿la condición de autodidacta o egresado académico –de la Universidad Nacional de Córdoba o de la Escuela Provincial de Bellas Artes “Dr. J. Figueroa Alcorta”- era condicionante al momento de la elección?, ¿de que modo influenciaban en la inclinación por un objeto las visibilidades y trayectorias de los creadores en ámbitos como las galerías, museos, salones...?, ¿qué efectos e interconexiones vehiculizaba Mercedes Morra en tanto agente tripartita del campo plástico?.....

¹⁸ A diferencia de las demás monografías analizadas, la de Marcos Milewski no explicitaba la fecha de su realización. No obstante, ya que los catálogos y avisos periodísticos que acompañan el trabajo presentan una efervescencia hasta el año 1990, es posible inferir que el informe respectivo se concretó en dicho lapso.

dominación masculina (Bourdieu, 2000). Lo expuesto nos permite pensar que en las estratificaciones piramidales se produce una singular mixtura entre las clasificaciones etarias, genéricas y clasistas: mientras la base se caracteriza por una composición pluralista de “jóvenes”, a medida que nos acercamos a la cúspide las condiciones de acceso y permanencia devienen reservadas para los productores adultos, masculinos y pertenecientes a los sectores sociales dominantes.

De productos, asincronías y polisemias en GA & DB

Además de utilizarse para denominar a un tipo de productores particulares, la díada “arte/juventud” también se aplicaba para designar a una tipología especial de obras creadas por los primeros: *el arte joven*. Intentar una reconstrucción completa del tipo de disciplinas, técnicas, materiales, géneros, temas y estilos de dichas poéticas deviene una tarea compleja, dificultada por las escasas posibilidades de un acceso directo a las piezas plásticas. En los museos provinciales la visibilidad de las artes desarrolladas en Córdoba durante la década de 1980 es escueta; por otra parte, los criterios curatoriales son criticados tanto por los propios artistas como por teóricos del área (Blázquez & González, 2004). Así, el abordaje de los productos se ve limitado, en principio, a reducidas exhibiciones museológicas¹⁹, a reproducciones y a notas publicadas en periódicos y catálogos de la época²⁰.

En base a los datos relevados en torno al “arte joven” promocionado en GA & DB pudimos observar que la información publicitada en los diarios no poseía un formato regular, pudiendo oscilar entre la vastedad (contenidos indicativos de disciplinas, técnicas, materiales, géneros, temas, estilos) y las migajas (datos reducidos al área disciplinar)²¹. De manera diferencial, la reseña aportada por los catálogos solía exceder a las notas periodísticas extensas brindado además: reproducciones de obras más numerosas y de mayor tamaño, títulos y medidas. Atendiendo a lo anterior, fue posible observar que la mayoría de los productos exhibidos correspondían al ámbito pictórico y se ubicaban dentro del formato *cuadro*²². Paralelamente, las exposiciones de dibujo y escultura tuvieron una visibilidad subalterna. Por otra parte, el trabajo matérico con óleos fue predominante salvo en tres casos: en la muestra colectiva realizada en octubre de 1982 se

¹⁹ Actualmente, el Museo Superior Palacio Ferreyra exhibe una obra de Fraticelli y otra de Mantegani correspondientes a la coyuntura temporal que nos ocupa. Resta por saber, no obstante, si las mismas fueron expuestas en la galería GA & DB durante el lapso que nos interesa.

²⁰ Una segunda fase de nuestra investigación espera complementar el archivo anterior mediante entrevistas concretadas a la centena de productores calificados en los primeros años ochenta como “jóvenes artistas”. De este modo, si bien la tarea implicará una duración más extensa la consideramos pertinente en relación al objetivo de acercarnos a una historia de las artes que no se limite a describir/construir las consagraciones del campo sino que problematice los procesos de distinción que construyen creadores *vencedores y vencidos* (Cf. Blázquez, 2006).

²¹ Cabe especificar que la cantidad de información relativa a las obras de “arte joven” publicitada por GA & DB se presenta como otra nota característica de esa galería que la diferencia del resto de entidades; en las cuales sólo excepcionalmente se expresaban indicaciones sobre los productos expuestos.

²² Con respecto a las dimensiones de los mismos sólo poseemos datos sobre las producciones de Berra y, en especial, de Canedo; en cuyos catálogos se explicita la siguiente información: una obra de 35 x 25cm para el primero, y 17 creaciones cuyas medidas oscilan entre 0,30 x 0,24m y 1,14 y 1,46m para el segundo.

explicita la existencia de *pasteles*, en la exposición individual de Canedo se expresa la mixtura entre *acrílico y pastel con toques de acuarela*- y en la exhibición de Mantegani se publicita una obra en *acrílico*. En cuanto a lo genérico-temático es posible verbalizar algunos señalamientos sobre las producciones de cuatro de los “jóvenes artistas”: las obras de Berra, *Personajes en busca de una identidad* (reproducción nº 1), conjugan un habitual enfoque de la figura humana femenina, el desnudo, con un tratamiento no mimético sino abstractizante. Por otro lado, el título de la serie nos conduce a interrogarnos sobre posibles conexiones con las denuncias contra el terrorismo de estado que comenzaron a explicitarse en Córdoba con la apertura política de 1982: especialmente en lo relacionado con “los desaparecidos”²³. Desde Berger (1989), podríamos decir que la tradicional oposición genérica que coloca a la mujer en el rol de modelo pasiva sometida a la mirada/apropiación de un productor (y de un consumidor) masculino, aparece aquí parcialmente cuestionada. Por su parte, las creaciones de Mantegani, aportarían otra crítica respecto del mencionado androcentrismo en la esfera plástica ya que en lugar de un retrato vestido presenta una *Figura* masculina semidesnuda (imagen nº 2). El caso de Canedo permite inferir cierta continuidad de la estructura pictórica tradicional, pues la serie *Sillería* (reproducción nº 3) se sirve de los recursos de la metáfora y de la personificación en la construcción de un relato compositivo orgánico. Finalmente, Quiroga aparece inscripto dentro del género costumbrista aunque los temas convencionales de *los pintores del norte como el brujo, la riña de gallos y el misa chico* experimentarían, según Biffarella, resignificaciones novedosas²⁴ (imagen nº 4).

Uno de los aspectos más ricos de la galería GA & DB son las valoraciones estilísticas realizadas en relación a los “jóvenes creadores” cuyos productos eran promocionados en las salas de la entidad. Los discursos respectivos publicitados en el diario local y en los catálogos aparecían firmados por Domingo Biffarella; así, es posible deducir que sus apreciaciones poseían efectos cristalizadores en el campo plástico debido a su amplio reconocimiento como galerista, crítico y director museológico. En principio, es posible decir que, a nivel de los productos, “arte joven” era un calificativo aplicado a corrientes estilísticas neorrealistas y neoexpresionistas que ocupaban un lugar subalterno en relación al “arte consagrado” de tendencia realista, impresionista, expresionista, surrealista y, en menor medida, abstracta²⁵. Conjuntamente, es posible inducir que los costos de estas mercancías respondían no solo a variables de “factura técnica” sino a especiales capitales simbólicos, como el reconocimiento, donde los

²³ En esos años, cobraron notoriedad en el diario capitalino LVI las demandas de familiares y amigos de “desaparecidos”; es decir, sujetos sometidos a secuestros, detenciones en centros clandestinos, torturas, apropiación ilegítima de sus hijos y ejecuciones.

²⁴ Si bien las mismas no son especificadas expresamente podemos pensar que el crítico se está refiriendo, entre otras cosas, al tratamiento realista-expresionista de los rostros.

²⁵ Respecto de las tendencias neoexpresionistas es interesante el planteo de Usubiaga (2001) para el plano bonaerense-capitalino: trascendiendo la *explicación maniquea de un internacionalismo mimético irreflexivo o un localismo retrógrado*, la citada inclinación es interpretada por la autora como un *duelo simbólico* concretado por los artistas, luego de las experiencias traumáticas dictatoriales, con el fin –consciente o inconsciente- de configurar la memoria.

“artistas jóvenes” poseían singulares desventajas por su posición de recién llegados al campo. A su vez, esas poéticas “juveniles” aparecen construidas como hegemónicas, ya que son las elegidas tanto en la galería GA & DB como en los salones de la época. Al respecto, cabe preguntarse sobre la posible existencia de un arte contestatario o emergente que se enfrentara a las corrientes, técnicas y/o disciplinas en boga. El espectro anterior aparece profundizado en el aviso periodístico correspondiente a Victor Quiroga, donde se presentan sugerentes clasificaciones en cuanto al horizonte estilístico donde se juzgaba la actividad artística. Este plástico aparece elogiado por Biffarella ya que *ante el panorama juvenil influido por tendencias que van entre el baiconismo²⁶ y la transvanguardia optó por el Realismo costumbrista*. Lo positivo de Quiroga residiría en que logra mixturar las poéticas pictóricas internacionales del momento –neoexpresionismos- con la tradición nacional realista –Berni y Policastro-. Esa ponderación del mestizaje también se había hecho explícita con respecto a la muestra individual de Canedo en noviembre de 1984; en el catálogo respectivo se comentaba: *atento al curso reciente de la historia del arte y respetuoso por los valores de la historia viva de la plástica internacional y la nuestra*. Paralelamente, esas ideas habían sido expresadas durante el citado año en otra crítica suya publicada por LVI con motivo de la muestra colectiva Arte Fresco –integrada también por “jóvenes creadores” locales pero concretada no en las instalaciones de la galería sino en el predio municipal del Paseo de las Artes ubicado entre La Cañada y la calle Achaval Rodríguez.-:

(...) Mientras aplaudimos el sentido crítico del grupo juvenil que no pretende ser el único representante de Córdoba, pensamos cuán importante sería tentarse con las posibilidades de una conjugación de la nueva lingüística internacional necesaria y formas evolutivas desprendidas del quehacer de nuestros grandes maestros (...) Pero sea cual fuere la naturaleza del artista, el humor de su medio y sus apetencias culturales, existe una obligación inexcusable: las manifestaciones inspiradoras deberán ser puestas en crisis, clivadas y rehechas en pro de una expresión realmente nueva que nada tiene que ver con seguir ésta o aquella moda. Lo contrario es caer en la expresión de expresiones que no es arte y correr el riesgo de perder la identidad lingüística, subordinándose sin propiedad de perfil. Una vanguardia copiada y solamente copiada sería simplemente academia (...) (LVI, 1-4-84, 4ta. Secc. Pág. 4).

En ese texto, Biffarella describe/prescribe un triple itinerario en la construcción estilística de los “jóvenes plásticos”: en principio deben *conjug*ar las tendencias extranjeras de actualidad con las vertientes históricas argentinas; posteriormente, se establecerá una *ruptura* con las dos líneas precedentes para abocarse, finalmente, a la elaboración de una postura individual *nueva y original*. Este tercer tramo remite a una exigencia de presentismo que incluye también a los creadores consagrados y que es aclamada en las propagandas de ambos: *obras inéditas y recientes, últimos trabajos, contenidos de su tiempo con formas de su hora*. Paralelamente, “la juventud de los artistas” aparece como una etapa de formación plástica

²⁶ Consideramos que existe un error ortográfico en la nota periodística respectiva, pues en lugar del término “baiconismo” debería escribirse *baconismo*, ya que podemos pensar que se quiere establecer una línea de conexión con el pintor británico Francis Bacon.

identificada con la inestabilidad y la mutabilidad del propio *lenguaje*, el cual “debe” *afianzarse día a día* hasta lograr un carácter *definitivo*. Sin embargo, la objetivación del capital cultural incorporado –donde, por ejemplo, el quehacer de Quiroga *se impone estando como está bien hecho*- no es suficiente para alcanzar el reconocimiento de la galería hegemónica en cuestión. Los parámetros de GA & DB también abarcan criterios esencialistas que aclaman *la nueva explosión del espíritu del artista*, en el caso de Mantegani, y *el aura de liberación tras la señalización y la denuncia* que produce el trabajo de Quiroga. Así, podemos deducir que sólo cumplimentando todas las instancias precedentes el hacedor merecerá el calificativo positivo de *vanguardista*, librándose de la identificación peyorativa de *académico*. De este modo, es posible advertir una singular construcción del primer término que no se condice literalmente con las peculiaridades de las vanguardias históricas de principios del siglo XX. Esos movimientos postulaban, entre otras cosas, la ruptura iconoclasta con la *institución arte* y sus tradiciones, el extremismo estético y el gusto por lo nuevo, la militancia artística con el fin de cambio social, la actividad programática y el agonismo (Cf. Bürger, 1987; Subirats, 1989; De Michelli, 1996). Por su lado, GA & DB construye, para los jóvenes plásticos de los años '80, un mandato donde, por una parte, el antagonismo y el nihilismo están atenuados por la recuperación de costumbres y tendencias de actualidad; y, por otra parte, la exigencia de invención y de politización es direccionada hacia la corriente realista.

Complejizando lo anterior cabe preguntarse por los posibles contactos entre el galerista y los debates desarrollados en las metrópolis culturales de la época acerca de *la posmodernidad*. La posición de Biffarella: ¿puede equipararse con la *esquizofrenia* (Huysen, 2002) artística que mira simultáneamente en dos direcciones: los códigos lentos de tradición y vecindad y las claves veloces del profesionalismo y la moda?; ¿es posible de ser incluida en la *nueva sensibilidad* posmoderna que, a diferencia del modernismo y el vanguardismo, plantea al conservadurismo cultural como tema estético-político en tensión con las experiencias de innovación? Su predilección por el realismo, ¿mantiene la visión dogmática que identificaba a dicho estilo con la *crítica* social o sigue el compás de las revalorizaciones figurativas que, desde los años '60, se opusieron al predominio del expresionismo abstracto? Sus numerosas descripciones/prescripciones, ¿no se distanciarían de la posmodernidad, en tanto *cultura de la resistencia* que no admite preceptos, para acercarse -en consonancia con su contexto nacional- a resabios *modernos* como la confianza en el progreso, la libertad, la invención, la actualidad, el cambio (Cf. Calinescu, 1991; Huysen, 2002)? Considero que es este mapa de asincronías y polisemias el que debe observarse al momento de interpretar los usos de la categoría “juventud” tanto en la galería GA & DB como en el resto del campo plástico local de los años ochenta.

A modo de síntesis es posible remarcar algunas características de los procesos de objetivación de la diada “juventud/arte” concretados en la galería GA & DB durante la coyuntura cordobesa 1982-1985. En

principio, se observó que los productores aparecían ordenados, de modo semejante a las tipificaciones museológicas, en una pirámide jerárquica de posiciones polares donde el lugar subalterno de la base era asignado a los “jóvenes artistas” mientras el espacio primordial de la cúspide era adjudicado a los creadores “consagrados”²⁷. Así, podemos pensar que la primera zona poseía una alta densidad numérica cuya tenue pluralidad devenía cercenada en las gradas superiores, donde las prerrogativas eran concentradas en hacedores adultos, masculinos y de sectores sociales dominantes. Paralelamente, la realización de cinco muestras individuales de “jóvenes plásticos” en la galería nos advierte sobre la escasa movilidad profesional que posibilitaba el ascenso desde el escalón de los “recién llegados” hacia el peldaño de los reconocidos. Los criterios de distinción que regulaban esos pasajes abarcaban capitales culturales incorporados, objetivados e institucionalizados; pero también recursos simbólicos y sociales. En segundo término, cabe destacar que la reconstrucción de los productos de “arte joven” fue fragmentaria debido a la escasez de datos aportados por las fuentes; no obstante, pudimos percibir que las mercancías promocionadas por GA & DB privilegiaban la visibilidad del objeto cuadro, de la disciplina pictórica y de las tendencias figurativas. Conjuntamente, si bien se verbalizaba la existencia de un *amplio panorama* de tendencias estilísticas, se reprochaba a la mayoría “juvenil” su inclinación neoexpresionista; a su vez, las obras elogiadas eran las que mostraban matices realistas. Por otro lado, se conformaba un triple mandato para los “jóvenes artistas” que, aunque usaba un léxico vanguardista, mixturaba resabios modernos con ciertos caracteres de la sensibilidad posmoderna: conjugar tradiciones nacionales con modas extranjeras actuales, ejecutar una ruptura con las corrientes inspiradoras y plantear una propuesta personal nueva. En tercer lugar y en relación con los procesos de comercialización de la entidad quedan más incógnitas que respuestas. Consideramos que existe una proposital omisión de información acerca de los precios de los productos, las relaciones sociales de mercado entabladas con los hacedores, las tipologías y preferencias de los consumidores. Ese es uno de los modos privilegiados con los cuales las prácticas de *economía denegada* en el ámbito plástico logran aumentar los valores de cambio de las mercancías al disimular el juego de interés y cálculo monetario que rodea a los bienes simbólicos. Finalmente, cabe recordar el papel hegemónico que poseía GA & DB en el marco general de las galerías, debido tanto a su antigüedad y a la exhibición de obras de productores consagrados como a la concentración, en la figura de Domingo Biffarella, de tres posiciones relevantes en el campo: galerista, crítico y director museológico. Así, podemos pensar que las valoraciones de ese agente adquirirían el alcance de dictámenes. La reconstrucción histórica de sus discursos y su análisis en términos de polisemias y asincronías nos brinda una sugerente perspectiva para entender las dinámicas de la esfera plástica cordobesa en los primeros años

²⁷ En los documentos respectivos, a diferencia de los discursos museológicos, no se pudo detectar la clasificación de “genio-precursor” al interior del grupo de los consagrados; éstos sólo devenían diferenciados, y no en todas las ocasiones, en base a criterios estilísticos y geográficos que distinguían “lo cordobés” y “lo nacional”.

ochenta. Es este el camino en el cual se inscribe el presente trabajo sobre la coyuntura 1982-1985; a su vez, se abren interrogantes que esperan ser complementados en próximas investigaciones sobre el segundo lustro de la citada década.

Bibliografía

Berger, John. 1989: *Modos de ver*, ed. Gustavo Gilli, Barcelona.

Blázquez, Gustavo. 2006: “Sucia y desprolija. Una lectura de la producción historiográfica sobre arte contemporáneo en Córdoba”; X Jornadas de Investigación del Área Artes del CIFYH, Córdoba.

Bourdieu, Pierre. 1990 (1978): “La ‘juventud’ no es más que una palabra”, en: *Sociología y Cultura*, México, edit. Grijalbo.

_____ 1979: “Los Tres Estados del Capital Cultural” en Actes de la Recherche en Sciences Sociales, noviembre.

_____ 1992: *Las reglas del arte*, ed. Anagrama, Barcelona.

_____ 2000: *La dominación masculina*, ed. Anagrama, Barcelona.

_____ 2003: *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*, ed. aurelia*rivera, Córdoba-Buenos Aires.

Braslowsky, Cecilia. 1986 (1984): “La “juventud” argentina: Informe de situación”, CEAL, Buenos Aires.

Bürger, Peter. 1987: *Teoría de la vanguardia*, ed. Península, Barcelona.

Calinescu, Matei. 1991: *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, ed. Tecnos, Madrid.

Cavarozzi, Marcelo. 1997: *Autoritarismo y democracia*, ed. Ariel, Buenos Aires.

De Michelli, Mario. 1996: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, ed. Alianza, Madrid.

Foucault, Michel. 1987 (1977): *Historia de la Sexualidad*, Tomo I y II, México, ed. SXXI.

_____ 1982 “El sujeto y el poder”, en: Dreyfus, H. & P. Rabinow, *Michel Foucault*, Buenos Aires, ed. Nueva Visión.

González, A. Soledad. 2005: *Juventudes cordobesas. Un estudio de las esferas política y artística en la transición democrática 1982/1985*, Tesis de Licenciatura en Historia, Córdoba, Inédito.

_____ 2006: “La ‘juventud’ en las galerías artísticas. Procesos de culturización de lo biológico en los ámbitos plásticos mercantiles. Córdoba, 1982/1985”, en: Actas del VIII Congreso Argentino de Antropología Social, Salta.

_____ 2007: “Representaciones juveniles en el mercado plástico cordobés durante la transición democrática 1982-1985”. Actas de las II Jornadas del Área HISTORIA DEL ARTE ‘Representación y Soporte’ (CD), Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca.

Gutnisky, Gabriel. 2006: *Impecable-Implacable. Marcas de la contemporaneidad en el arte*, Córdoba, ed. Brujas.

Moyano, Dolores. 2005: *La producción plástica emergente en Córdoba*, Córdoba, ed. del Bulevard.

Romero, Luis A. 1993: *Breve Historia Contemporánea de la Argentina*, ed.FCE, Buenos Aires.

Subirats, Eduardo. 1989: *El final de las vanguardias*, ed. Anthropos, Barcelona.

Tilly, Charles. 1995: “La democracia es un lago” en Revista Sociedad N° 7, octubre, F.C.S, U.B.A, Buenos Aires.

Turner, Victor. 1987: *The Anthropology of Performance*, New York, PAJ.

Usubiaga, Viviana. 2001: “Apuntes para la reconstrucción del debate sobre el arte argentino de la década de 1980”, en: Avances, N°5, CIFYH, 2000-2001, pp. 157-165, Córdoba.

Williams, Raymond. 1994 (1981): *Sociología de la cultura*, ed. Paidós, Buenos Aires.

<i>GALERÍAS EN CÓRDOBA CAPITAL (1982/1985)</i>				
<i>Nº</i>	<i>NOMBRE</i>	<i>DIRECCIÓN</i>	<i>AÑO</i>	<i>Nº de MUESTRAS “JÓVENES”</i>
1	ADONAI ART GALLERY	Chacabuco 275, 1º A, Ctro	1984	1
2	*A.G. ARTE	Tucumán 216	1984/5	1
3	ALDO SCARAMUZZA	Santa Rosa 119, Ctro	1982/3	3
4	APERTURA XXI	Castro Barros 647, Bº San Martín	1985	1
5	*APOLO	Cnel. Juan Beverina 98, CR	1982	1
6	*ARTE EN LA ALDEA	Tucumán 156, Entrepiso, Ctro	1985	1
7	ATELIER DEL PATIO	Av. R. Núñez 4444, CR	1983	1
8	BOHEMIA Y FIGURA	Deán Funes 381, Galería Iberia, Ctro	1983	1
9	BOLL-ROCA	¿	1985	1
10	CIDAM (Centro de Investigación en Danza y Música)	Pje. Scabuzzo 63, Ctro	1985	1
11	CRISTAL	Av. Olmos 200	1985	1
12	DE LA CIUDAD	Deán Funes 254, loc. 10 H. Ctro	1983/4	2
13	DEL COLEGIO DE ESCRIBANOS	27 de abril y Ob. Trejo. Ctro.	1983	1
14	EL PALIO	¿	1982	1
15	EL RINCÓN	Catamarca 1460, Bº Gral Paz	1984	1
16	*ESTAMPA Artes Visuales	Complejo Sto. Domingo, loc. 41. Ctro	1982	1
17	*ESTUDIO FEARTE	Gral Paz 120, 5º D, Ctro	1984	1
18	F.A.A (Ferrando Arte Argentino)	San Jerónimo 270, loc. 17, subs. Ctro	1982	2
19	FELDMAN	Santa Rosa 272, Ctro	1983	1
20	GIAROLI	R. Núñez 4775, Gal. Portofino. CR	1983/5	1
21	GRIDEL	Entre Ríos 70, Hotel Dorá, Ctro	1983	1

22	GUTIERREZ Y AGUAD Y DOMINGO BIFFARELLA	Av. Olmos 61, Ctro	1982/5	10
23	HENAULT	Neuquén 223, B° Alberdi	1983/4	1
24	HIPOPÓTAMO	¿	1983	1
25	JAIME CONCI	Entre Ríos 24, Ctro	1983/5	4
26	*LA NUSTA	Hotel Crillón	1984	1
27	MARCHIARO y Cadena de Hoteles Sussex.	San Jerónimo 125. Ctro V. Sarsfield 360, Galería del Teatro, Ctro ²⁸	1982/4 1985	3
28	*MARISOL GANDOLFO	Rivera Indarte 175, 1er. Piso, Ctro	1984	1
29	MENÉNDEZ PIDAL	Av. Menéndez Pidal 3809, CR	1983	
30	*PRAXIS	Ituzaingó 524, Nva. Cba.	1982	1
31	RAYUELA	¿	1985	1
32	REVOL	Marcelo T. de Alvear 749, Ctro Salta 11, PB, 1°A. Ctro ²⁹	1982/4 1985	3
33	*SELENE	9 de Julio 40, Ctro	1984	1

²⁸ Adviértase que para el año 1985 la Galería Marchiaro evidencia un segundo domicilio.

²⁹ Nótese que para el año 1985 la Galería Revol ha cambiado de dirección.