

Una historia,
una colección.
Donación
Elía/Robirosa

MM Bellas Artes

**Una historia,
una colección.
Donación
Elía/Robirosa**

MP Bellas Artes

La memoria por venir
Andrés Duprat

5

Colección Elía/Robirosa:
retornos y permanencias
Pablo De Monte

7

Galería/Colección/Fundación:
una historia en tres tiempos
Natalia Pineau

13

Obras en exhibición

23

Alberto Elía:
Consideraciones sobre
la colección

53

Mario Robirosa:
Apuntes autobiográficos

57

Obras de la Donación
Elía/Robirosa

61

English Translations

65

La memoria por venir

El coleccionista sustraе del mercado aquellos bienes –obras de arte, pero también objetos que considera culturalmente relevantes– cuyo valor, sospecha, trasciende el mero intercambio de dinero. Walter Benjamin sostiene que el coleccionista, en tanto sabe captar el carácter de una obra, su potencialidad, se vuelve un “adivino del destino”. Puesto que somete a las obras a un conjuro mediante su goce privado, que las vuelve parte de una serie imaginaria en la cual, al fin y al cabo, adquirirán sentido. Es, estrictamente hablando, un productor de memoria futura. Sobre todo si su objeto de deseo es el arte del presente, no sujeto a consagraciones que garanticen su valoración ulterior.

El arte del buen coleccionista de arte contemporáneo es ser fiel a esa intuición inicial que lo lleva a construir relaciones entre obras, autores y est ticas que solo el tiempo coronar a valiosas. En ese punto, se vincula con su figura en apariencia antitética: el *marchand*. Dado que este, que oficia como mediador entre el artista y el mercado, parecería deber prescindir del af n de posesión de las obras a las que, por otra parte, confiere valor. Colecionistas y *marchands* son así dos caras que sustentan el mecanismo del mercado del arte, cuya tercera fase –la inscripción en la memoria colectiva– es el Museo.

Notables coleccionistas y galeristas, Alberto Elía y Mario Robirosa han construido durante medio siglo el círculo virtuoso entre ambas figuras, que encarnan con gran prestancia y generosidad. En ellos se unen en forma condensada los criterios mediante los cuales una serie de autores –que podemos llamar “de los ochenta”, concediendo a esa rápida categoría cronológica la facultad de nombrar un fenómeno cultural mucho más complejo– constituyen un corpus singular en la historia de las artes nacionales.

Su colección, desarrollada a lo largo de los años en que promovieron (casi podríamos decir: crearon) a esa generación que dio nombres como los de Jorge Pirozzi, Duilio Pierri, Eduardo Iglesias Brickles y Diego Perrotta, hoy es recibida en donación por el Museo Nacional de Bellas Artes en un acto que honra a la institución. Una forma de acoger no solo un patrimonio fundamental para la nación, sino, sobre todo, de celebrar el trabajo primoroso de quienes tuvieron el don y la audacia de propugnar uno de los capítulos centrales de la plástica argentina.

Andrés Duprat
Director
Museo Nacional de Bellas Artes

Colección Elía/Robirosa: retornos y permanencias

Pablo De Monte

Se podría inferir que la colección muestra al coleccionista. El coleccionista, pieza a la vez constitutiva y excluida, único objeto de la colección. El único, por supuesto, que no vemos, el ausente de su manojo, el objeto que falta incesantemente en su colección, pero que la colección, entonces, muestra bajo todas sus costuras. Quedaría entonces imaginar, a la manera de Borges, la historia del coleccionista que se coleccionaba a sí mismo.¹

La Colección Elía / Robirosa recorre un espacio temporal que abarca desde los últimos años de la década del 70 hasta los primeros años del 2000. Se despliega en un complejo corpus de obras en que la pintura tiene un lugar destacado. Debido a la extensión del número de piezas y a los diferentes períodos que transita el conjunto reunido, para la exposición de la que da cuenta este catálogo se decidió realizar un recorte epocal y centrar la mirada en los años 1980.

La exhibición se estructura en dos núcleos. Por un lado, "El retorno a la pintura", compuesto por los artistas que, generacionalmente, pertenecen a los 80. Y, por otro, "Los referentes", un eje conformado por autores de otras generaciones que influyeron y complementaron una década signada por los retornos a las prácticas artísticas tradicionales.

Como ocurre con todo conjunto de objetos al agruparlos de una forma u otra, la Colección Elía / Robirosa nos permite construir diversos sentidos. En 2004, con motivo de la exposición realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes, María Teresa Constantin² centró su análisis en la colección y en el rol del coleccionista como un emergente estrechamente vinculado con los acontecimientos socioculturales de su época. En el artículo que escribió para la ocasión, reflejó también la historia del gusto, en tanto recorte que hace el coleccionista sobre las producciones artísticas, y que, por cierto, entran en relación con otras colecciones tanto privadas como estatales. Esta constelación de agrupamientos de obras y las relaciones y tensiones manifestadas entre ellas forman la primera línea de la batalla por el control del centro simbólico del campo cultural. El coleccionista es un sujeto atravesado por el tiempo que responde a un contexto social y político determinado; por lo tanto, sus decisiones y elecciones están teñidas por ese entorno.

Recorrer una colección de arte puede ser solo una toma de contacto con los objetos incluidos en ella o puede interpelar a quien la transita sobre el sujeto que está detrás del conjunto exhibido. Las preguntas pueden ser muy variadas y sus provisorias respuestas llevarían a otros interrogantes. ¿Es la colección un retrato del coleccionista? ¿Cuándo empieza y cuándo termina una colección? ¿Hay un primer objeto que desencadena el impulso por coleccionar? Estas preguntas se ubican en el centro de toda colección.

Con total seguridad, Alberto Elía puede orientarnos en este intrincado camino que conduce a la comprensión de sus motivaciones y deseos de formar un cuerpo de obras de arte. Sin embargo, hay algo en esa denominación de "coleccionista" que le molesta y lo incomoda; son los otros quienes ponen ese título, no él. Elía no se considera un coleccionista, y nos informa que esa calificación le fue dada por Miguel Briante:

¹ Gérard Wajcman, *Colección seguido de La avaricia*, Buenos Aires, Ediciones Manantial, 2010, p. 38.

² María Teresa Constantin, "Formación de una colección, un país", en AA. VV., *Colección Alberto Elía-Mario Robirosa* [cat. exp], Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes-Fundación Alberto Elía-Mario Robirosa, 2004, p. 9.

Iba comprando cuando podía, algunas cosas las tenía colgadas en casa, otras las tenía guardadas. En realidad, no tomé conciencia de la idea de colección hasta que en un momento dado el crítico Miguel Briante me preguntó: "¿Cuándo vas a hacer una muestra con esa colección que tenés?". "¿Qué colección? Yo no tengo ninguna colección, ¡olvídate!", le respondí.

Él fue quien me prendió la lamparita con ese comentario. Fue entonces cuando comencé a mirar todo lo que tenía, saqué fotografías, y me fui amigando con la idea de tener un conjunto de obras, una colección.³

Pero como sabemos, una colección es un conjunto de objetos elegidos y organizados que guardan una relación entre sí. Y sobre todo, sabemos que detrás de esta minuciosa agrupación hay un sujeto al que llamamos coleccionista.

Elía sostiene que es un galerista y que, poco a poco, fue adquiriendo algunas obras, en su mayoría de artistas que exhibieron por primera vez en su prestigioso espacio. Junto con Mario Robirosa, seleccionaba a los hacedores que entrarían a la Galería para mostrar sus trabajos y, así, ser representados por los *machands*. En todos los casos, establecieron una relación muy cercana con sus representados: se interesaron por sus vidas y sus procesos creativos. Posteriormente, compraban una o más obras del artista como una forma de sellar el compromiso establecido entre las dos partes que conformaban el proyecto artístico.

Fue así como se generó este conjunto de obras que hoy se expone, en parte, en el Bellas Artes. No obstante, y pese a la resistencia de Elía de aceptar el mote de coleccionista, las cartas están sobre la mesa: en el Museo, cada pieza ingresó como parte de la "Colección Elía / Robirosa", y la referencia de cada ficha técnica estará asociada para siempre con el nombre de los dos artífices. Para el Museo, cada obra tiene una historia cuyos datos más importantes son el autor, el título con su año de ejecución y el coleccionista. Esta información tripartita guarda, en apariencia, un orden jerárquico; supuestamente, el autor encabezaría la lista, pero eso dependerá de qué deseemos saber sobre la compleja realidad de ese objeto denominado obra de arte.

Otro tema por desarrollar, pero cuya riqueza escapa a esta primera aproximación, es la relación entre el coleccionista y el artista, cuál es la interacción entre estos dos sujetos a propósito de un único objeto, la obra de arte. El artista como productor y el coleccionista como adquirente, y también el coleccionista como parte de la producción simbólica de la obra.

En este aspecto de la problemática, es esclarecedora la conexión que observa Gérard Wajcman entre el artista, el coleccionista y el objeto artístico. Este lazo se estructura en torno a un objeto que falta: el artista reemplaza esa falta fabricando un objeto, mientras que el coleccionista lo busca y lo adquiere:

En este sentido, existiría una oposición radical entre el artista y el coleccionista. Pero si lo propio del coleccionista es correr tras el Objeto que falta, ¡no hay que deslomarse mucho para poder decir que todos somos coleccionistas! Todo sujeto es coleccionista. El resto son los artistas.⁴

³ Véase el testimonio de Alberto Elía recogido por María Florencia Galesio y publicado en este catálogo.

⁴ Gérard Wajcman, *op. cit.*, p. 52.

Sí podemos afirmar que Elía y Robirosa formaron su colección cerca de los artistas y establecieron una relación donde la obra era el nexo. Este intercambio entre las dos partes, artistas y coleccionistas, fue la base para comprender y construir una parte decisiva de nuestra historia del arte contemporáneo.

Retornos y permanencias

Como ya mencionamos, la Colección Elía / Robirosa es muy extensa y abarca distintas épocas de la historia argentina reciente. Todas sus obras son valiosas y representativas de artistas que, en la actualidad, se han transformado en grandes referentes. Al hacer foco en los años 80, surgen en primer plano los exponentes que, directa o indirectamente, estuvieron vinculados con lo que se llamó "el retorno de la pintura", un movimiento que se expandió globalmente, quizás uno de los primeros fenómenos culturales de lo que hoy llamamos globalización. En Italia, esta tendencia, que se denominó "transvanguardia", surgió como una reacción al arte conceptual y al *arte povera* que habían dominado la década anterior en la península. En Alemania, recibió el calificativo de "pintura salvaje".

En la Argentina, este movimiento fue introducido por el crítico Achille Bonito Oliva, principal impulsor y gestor de la transvanguardia italiana. Bonito Oliva proponía romper con la idea de una evolución darwiniana de la historia o una lectura diacrónica de las sucesivas vanguardias históricas. Este quiebre de la linealidad histórica implicaba entender las producciones visuales como un sistema, donde las obras del pasado y las contemporáneas se fusionaban para construir otras que, a la vez, iban difiriendo su sentido en un sistema circular.

En 1981, dos años antes del retorno de la democracia, se produjo la primera visita a Buenos Aires de Bonito Oliva, quien se había consagrado como curador en el Aperto de la Bienal de Venecia de 1980. La invitación fue cursada por Jorge Glusberg para participar de las IV Jornadas Internacionales de la Crítica. La irrupción de esta tendencia en nuestro país se dio de forma abrupta e involucró a la mayoría de los artistas emergentes de entonces.

En este contexto de transición hacia una democracia estable, se gestó una renovación en todas las disciplinas del arte; muchos artistas que habían debido exiliarse para salvar sus vidas regresaron al país. Esta situación y la caída de todo tipo de censura activaron el campo cultural.

En la década precedente, el realismo había sido la corriente dominante, y entre sus impulsores se encontraban Pablo Suárez, Héctor Giuffré, Ricardo Garabito y Hugo Sbernini, por mencionar a algunos. También la figura de Antonio Berni, quien falleció en 1981, proyectaba su influencia sobre la mayoría de los creadores jóvenes que protagonizaron la década siguiente. Otros, como Alberto Heredia, Luis Felipe Noé, Gabriel Messil y Marta Minujín, tuvieron una gran actividad, y su "autoridad" sobre las generaciones emergentes no solo se dio en los aspectos formales, sino también en sus posturas críticas dirigidas al campo cultural imperante. En síntesis, todos ellos prepararon el terreno para el surgimiento de las nuevas tendencias visuales.

La Colección Elía / Robirosa, a través de su Galería, tuvo un rol crucial en el despliegue de esta renovada imagen. Entre todos los artistas destacados que pasaron por ese mítico espacio e integran hoy la colección, destacamos el trío

denominado "Las Tres P", que incluía a Jorge Pietra, Jorge Pirozzi y Felipe Pino.⁵ Esta tríada tuvo gran protagonismo, dejó su huella en los años 80 y constituyó la imagen emblemática de la Galería Alberto Elía.

A partir de este núcleo creativo, fueron sumándose otros artistas que compartían las mismas preocupaciones y el mismo impulso renovador. Gran parte de ellos se encuentran representados en esta exposición.

El concepto del retorno de la pintura fue abordado por teóricos del arte en un contexto epistemológico donde la idea del fin de la historia o el fin del arte tenía los debates en circulación. Entre los especialistas que trabajaron estos temas, Peter Bürger analizó "el fin de las estéticas idealistas", tomando como referencia el texto de Theodor Adorno *Teoría estética*. En 1970, Bürger señaló que el filósofo de la Escuela de Frankfurt había sido el último teórico en proponer un modelo que perseguía una idea de verdad estética. Como tesis alternativa, Bürger presentó el concepto de no-verdad, una idea de verdad provisoria que se despliega en el tiempo, una construcción discursiva que muta en forma permanente. Otro elemento importante en este marco de ideas tiene su anclaje en los planteos posestructuralistas, en los escritos fundacionales como "De la obra al texto",⁶ del francés Roland Barthes, publicado en 1971, que prepararon el terreno para la crítica que sostuvo los presupuestos de la transvanguardia. En la Argentina, Glusberg acuñó el término "Nueva imagen" para denominar la versión local del retorno de la pintura. Un cambio importante se dio en lo discursivo; especialistas como Carlos Espartaco adhirieron a estos nuevos conceptos provenientes de la semiótica y, con ello, se redefinió la relación obra-artista. El artista pasó a llamarse "operador visual", y sus obras se construyeron a través de operaciones lingüísticas como la parodia, la cita o la apropiación.

Otros autores interpretaron el retorno de la pintura en los 80: entre ellos se destacan Hal Foster⁷ y Benjamin H. D. Buchloh, ambos colaboradores de la prestigiosa publicación *October*. En su conocido texto "Asunto: Post", Foster ubica el debate sobre la posmodernidad en los escritos críticos del estadounidense Clement Greenberg, donde la modernidad se presentaba en términos de pureza. Esto implicaba que solo en la pintura, la escultura y la arquitectura existe el concepto de lo artístico, y que cada arte se construye con un código específico y se desarrolla a medida que se devela y descifra su propio código. Esta idea de pureza es relatada por la historia del arte desde las instituciones. Foster desarma este discurso que presenta las obras como una cadena de linajes de artistas unidos por nociones historicistas de influencias y continuidad. Propone que, para la posmodernidad, estas prácticas están agotadas, debido a que sus convencionalismos ya no pueden soportar nuevas inflexiones o configuraciones. Así, la posmodernidad no está vinculada con la idea de autonomía moderna, sino que explora los distintos estratos de la representación. No busca fuentes u orígenes, sino estructuras de significación en un entorno social donde predomina la superposición extrema de imágenes.

Por su parte, la mirada del historiador del arte Benjamin H. D. Buchloh a propósito de este período de las producciones visuales es marcadamente pesimista. Traza un recorrido por las vanguardias históricas y plantea que los retornos resultan

cíclicos. Como ejemplo, toma el regreso a los modos tradicionales de representación producidos en torno a 1915, dos años después del *ready-made* y el *Cuadro negro sobre fondo blanco*. Retorno de los modelos miméticos como la pintura metafísica y toda la pintura europea de los años 1920 y principios de 1930. El autor asocia estos resurgimientos a posturas autoritarias que prepararon el terreno para los régimen fascistas de la primera mitad del siglo XX. Atribuye la primacía de la pintura en los 80 a condiciones políticas similares, como el triunfo del neoliberalismo en el ámbito global y la pérdida de la dimensión crítica de la obra de arte, que deviene en pura mercancía.

Como ocurría en las llamadas al orden por parte de los artistas regresivos de los años veinte, ahora también se hace patente una agresividad creciente en la forma en que estos clichés visuales y lingüísticos se propagan. [...] Frente a la conciencia social y el compromiso político, el protofascismo libertario abre el camino para el acceso al poder estatal de una élite autocrática reaccionaria. Sin llegar a cuestionar las razones del fracaso de la ilustración, se toma como nueva excusa el final de la modernidad y el silencio impuesto a su potencial crítico para aceptar la derrota.⁸

En algunos casos, estas posiciones críticas formularon análisis pesimistas, y en otros, solo se limitaron a describir una situación marcada por un cambio de paradigma estético y político. Tengamos en cuenta que este regreso de la pintura se desarrolló en el entorno social de finalización de la Guerra Fría, cuyo término, como punto de inflexión, fue marcado por la caída del Muro de Berlín en 1989. Es oportuno destacar que los retornos que se dieron en el siglo XX se produjeron como reacción a los anuncios de la caducidad de los soportes tradicionales de representación, entre ellos, la pintura.

Sin duda, la Colección Elía / Robirosa es un emergente y un testimonio de los sucesos que marcaron las producciones artísticas argentinas y espejaron, en tiempo real, las aceleradas transformaciones que se dieron a nivel planetario.

La resistencia de Alberto Elía a asumirse como coleccionista está en sintonía con el momento en que le tocó ser galerista, un tiempo signado por grandes cambios, donde los límites del arte comenzaban a disolverse y los grandes relatos perdían su impulso. En esa época de finales y retornos, no se sabía a ciencia cierta cuál era el objeto por coleccionar, y es por eso que Elía y Robirosa hicieron lo único que podían hacer: seguir su instinto para construir este conjunto particular de obras que hoy pertenecen al patrimonio del Museo Nacional de Bellas Artes y que la institución ha llamado Colección Elía / Robirosa.

⁵ Véase el testimonio de Alberto Elía recogido por María Florencia Galesio y publicado en este catálogo.

⁶ Roland Barthes, "De la obra al texto", en Brian Wallis (Ed.), *Arte después de la modernidad*, Madrid, Akal / Arte Contemporáneo, 2001, p. 169.

⁷ Hal Foster, "Asunto: Post", en Brian Wallis (Ed.), op. cit., p. 189.

⁸ Benjamin H. D. Buchloh, "Figuras de la autoridad, claves de la regresión. Notas sobre el retorno de la figuración en la pintura europea", *October*, Nueva York, nº 16, 1981, pp. 39-68.

Galería/Colección/Fundación: una historia en tres tiempos

Natalia Pineau

El óleo de Larco apareció en escena cuando la entonces Asociación [Argentina] de Galerías de Arte publicaba su guía con las direcciones y muestras. La tapa reproducía una obra de [cada galería] por turno. Pero había una condición: el artista debía estar muerto. Como yo no tenía muertos entre los artistas que mostraba, comencé a enviar la obra de Larco cada vez que me tocaba el turno.

Alberto Elía¹

Estas palabras aluden a *Boxeador*, un óleo de Jorge Larco de 1930 que, si en términos plásticos se relaciona con un significante conservador como es el “retorno al orden”,² dentro de la trayectoria del artista se relaciona con un “desvío”, con una apuesta por lo nuevo, o al menos ese es el carácter que Alberto Elía recupera de esta pieza de su colección. “Luego de esta obra [Larco] jamás volvió a pintar algo así; volvió a sus excelentes dibujos y acuarelas con temas de interiores, más aceptados por todos”.³ Elía accedía a las condiciones impuestas por la Asociación Argentina de Galerías de Arte, pero la imagen elegida condensaba un cierto gesto de insurrección, un corrimiento respecto a lo establecido. Desde el presente de Elía y de la Asociación, “Larco” significaba el pasado del arte argentino (lo consagrado); desde el presente del Larco del *Boxeador*, “Larco” significaba el riesgo de la innovación (la novedad) y la imposibilidad de su desarrollo debido a la falta de apoyo del campo artístico. Algo de los dos –o tres– sentidos que rodean al óleo de Larco también puede pensarse como eje estructurante del proyecto en el que esta pieza se inscribió.

Boxeador fue comprada por Elía y Mario Robirosa poco después de 1980, año en que el primero inauguró la galería que llevó su nombre, y funcionó así como nave insignia del espacio para abrirse lugar en el circuito artístico porteño. En aquel momento no existía la idea de formar una colección, y tal vez nunca haya existido. Es decir, al parecer, la adquisición de las piezas que hoy conforman la Colección Elía / Robirosa nunca respondió a un proyecto de atesoramiento –a la perspectiva de ir reuniendo un conjunto de obras de arte capaz de significarse luego de un determinado tiempo como una “colección”–, sino más bien al deseo de Elía y Robirosa por poseer alguna obra en particular debido al impacto que les había producido –como es el caso del Larco⁴ y, sobre todo, a cuestiones vinculadas con la promoción y la carrera de las figuras que cobijaba la Galería Alberto Elía. Como explican ambos, por un lado, se trataba de “mostrar nuestro apoyo a los artistas que habíamos elegido”, y por otro lado, de “ayudarlos cuando necesitaban un poco de plata”.⁵

Centrada en creadores activos, y teniendo a Elía como director y a Robirosa como socio-consultor, la Galería se organizó a partir de una agenda compuesta por jóvenes y personalidades reconocidas y capaces de actuar como aval de los primeros. Entre las figuras representativas de este último núcleo, puede mencionarse a Julio Le Parc, Clorindo Testa, Luis Felipe Noé, Kenneth Kemble, Gabriel Messil, Alberto Heredia, Alejandro Puente, Líbero Badí, María Juana Heras Velasco, Carlos Gorriarena, Pablo Suárez, Alicia Carletti, Josefina Robirosa y Jacques Bedel.

¹ Alberto Elía, en una entrevista realizada por e-mail con la autora el 22 de febrero de 2018.

² Tendencia artística nacida tras la Primera Guerra Mundial que articuló las propuestas plásticas desarrolladas por las vanguardias de principios del siglo XX con ciertos aspectos de la tradición pictórica.

³ Alberto Elía, en una entrevista realizada por e-mail con la autora el 22 de febrero de 2018.

⁴ María Teresa Constantín, “Formación de una colección, un país”, en AA. VV., *Colección Alberto Elía-Mario Robirosa* [cat. exp.], Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes-Fundación Alberto Elía-Mario Robirosa, 2004.

⁵ Alberto Elía y Mario Robirosa, en una entrevista realizada por e-mail con la autora el 4 de marzo de 2018.

Y, entre los autores jóvenes, a Juan José Cambre, Guillermo Conte, Duilio Pierri, Luis Frangella, Jorge Pietra, Jorge Pirozzi, Juan Paparella, Marcia Schvartz, Felipe Pino y Hernán Dompé. Se trataba entonces de la reunión de dos generaciones; reunión que, en parte –y al menos en un principio–, fue posible gracias a la amistad que unía a Robirosa con los artistas de mayor edad y a los vínculos o conexiones de Elía con los noveles creadores.⁶

Nacido en un hogar de la clase alta porteña, y donde las artes plásticas y la cultura en general ocupaban un lugar destacado, la relación de Robirosa con el arte y los artistas de su tiempo se desarrolló tempranamente. En enero de 1949, a sus diecisiete años, conoció a Testa en el marco de un viaje de estudios por Italia organizado por la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires (UBA), una experiencia que, sin duda, debe haber influido en el hecho de que a su regreso decidiera ingresar en la carrera de Arquitectura. En 1956 conoció a Noé, quien se desempeñaba como crítico de arte en el diario *El Mundo*.⁷ La coincidencia en diversos espacios de discusión política, la participación de Noé con un artículo sobre la "Rosca" boliviana⁸ en una revista que Robirosa editaba junto con algunos amigos y, luego –una vez que Noé se lanzara decididamente a la carrera artística–, el interés de aquel por seguir el progreso de su obra fueron todas instancias que terminaron de afianzar el vínculo entre ambos. Para la misma época, Robirosa comenzó a conectarse con varios colegas de su hermana, la pintora Josefina Robirosa, y también conoció a Le Parc. Ambos habían sido becados en 1958 por el gobierno francés para pasar una temporada en París. Allí compartieron su tiempo libre, viajes por distintas ciudades de Europa y el alojamiento en los albergues juveniles. Años después, cuando la Galería Alberto Elía ya estaba en funcionamiento, aquellas amistades forjadas en el pasado iban a encontrar allí un nuevo escenario donde seguir alimentándose.⁹

Hijo de un importador de motos y bicicletas de Villa María (provincia de Córdoba), el interés de Elía por las artes plásticas se desenvolvió paulatinamente, a medida que fue avanzando en sus estudios y en su carrera profesional. Su primera experiencia en este sentido tuvo lugar en 1958, cuando, con diecisiete años, y gracias a una beca otorgada por el American Field Service, viajó a Watertown (Nueva York, Estados Unidos) para concluir el secundario. Entonces conoció los museos neoyorkinos y el movimiento cultural de la Gran Manzana.¹⁰ A su regreso al país, estudió Ciencias Políticas, Sociales y Diplomacia en la Universidad Católica de Córdoba, instancia en la que cursó algunas materias de historia del arte. Luego, en 1967, obtuvo una beca Fullbright para realizar un posgrado en los Estados Unidos, aunque terminó rechazándola ante la noticia de que también había ganado el concurso de un cargo en el Ministerio de Relaciones Exteriores.¹¹ Con la intención de desempeñarse en el área de cultura, y advirtiendo la poca relevancia que el Ministerio le daba a este campo, al año decidió renunciar y postularse para trabajar en el Instituto Torcuato Di Tella.¹² Se trataba del espacio donde tenía lugar la avanzada cultural de

la época, por donde habían pasado Marta Minujín, Roberto Jacoby, Eduardo Costa, Raúl Escari, Oscar Masotta, Les Luthiers, Marilú Marini, Jorge Bonino, Alfredo Rodríguez Arias y otros tantos creadores de la vanguardia artística porteña de los años 60. Allí se desempeñó –primero como administrativo y después como integrante de un equipo de investigación– en el Centro de Investigaciones Sociales. Fue en este ámbito donde conoció a Robirosa, quien desde 1966 trabajaba en el Centro de Estudios Urbanos y Regionales del mismo Instituto.¹³ Más tarde, residió una temporada en París, ciudad en la que comenzó un doctorado en Ciencias Políticas que nunca llegó a terminar, en la medida en que sus asiduas visitas a museos y galerías le revelaron el deseo de dedicarse a algún tipo de proyecto relacionado con las artes plásticas.¹⁴ Así, ya de vuelta en Buenos Aires, alrededor de 1975-1976, resolvió hacer lugar en su departamento para organizar algunas muestras e iniciar su carrera como *marchand*.¹⁵ Fue entonces cuando comenzó a tomar contacto con los creadores emergentes de la época, y a quienes luego, una vez que decidió abrir la Galería Alberto Elía en un local sobre la calle Azcuénaga 1739, empezó a convocar para integrar su agenda expositiva.

En efecto, lejos del área tradicional de galerías –del último segmento de la calle Florida y sus aledaños–, Elía y Robirosa eligieron la zona de Recoleta para desarrollar su emprendimiento. Se trataba de un local que habían adquirido en 1977 gracias a un crédito.¹⁶ Y, como recuerda el primero, el hecho de contar con un "espacio propio" fue un factor fundamental para que en 1980 decidiera pasar del ámbito privado del departamento al ámbito público de la calle.¹⁷ Sin duda, y más aún considerando la crisis económica que se desató ese mismo año,¹⁸ no tener que cargar con los gastos de un alquiler debió ser una condición clave para realizar este movimiento. Pero amén de la incidencia de esta situación personal, en el traslado de lo privado a lo público, también debió haber influido algo del "relajamiento" del accionar represivo que a partir de 1978-1979 mostró el gobierno militar.

Ciertamente, para el momento de la apertura de la Galería, las persecuciones, los secuestros y los asesinatos que la dictadura militar había llevado a cabo desde 1976 de alguna forma se habían "moderado".¹⁹ Asimismo, las presiones internas y externas que el gobierno militar había ido acumulando,²⁰ más el descrédito que sufrió con el descalabro económico, hicieron que durante el transcurso del primer año de la década de 1980 comenzara a circular la idea de una posible "salida" o "solución" política para el régimen autoritario.²¹ En este marco, algunas personalidades que se habían exiliado se atrevieron a volver al país o, al menos, a visitarlo. Por ejemplo, el escultor Juan Carlos Distefano y su esposa, la escritora Griselda Gambaro,²² regresaron de

¹² Ibíd.

¹³ Mario Robirosa, en una entrevista realizada por e-mail con la autora el 23 de febrero de 2018.

¹⁴ Alberto Elía, en una entrevista realizada por e-mail con la autora el 22 de febrero de 2018.

¹⁵ Ibíd.

¹⁶ Ibíd.

¹⁷ Ibíd.

¹⁸ Véase Luis Alberto Romero, *Breve historia contemporánea de la Argentina (1916-1999)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

¹⁹ Hugo Quiroga, "El tiempo del 'proceso'", en Juan Suriano (Ed.), *Nueva Historia Argentina. Dictadura y democracia (1976-2001)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2005.

²⁰ En 1980, se dio a conocer el informe de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) de la Organización de Estados Americanos (OEA) acerca de la detención y desaparición de personas en la Argentina. Ese año, Adolfo Pérez Esquivel recibió el Premio Nobel de la Paz en reconocimiento a su trabajo en pos de los derechos humanos.

²¹ Ibíd.

²² José Emilio Burucúa y María Teresa Constantín, *Juan Carlos Distefano. Obras 1958-2010*, Buenos Aires, Fundación Osde, 2010.

Barcelona, y Noé repartió su tiempo entre Buenos Aires y París –hacia donde había partido inmediatamente después del golpe de Estado–.²³ En línea con estos arribos, también el exilio interno se fue quebrantando, y la vida pública empezó a recuperar algo de vitalidad. “Es que Viola –figura que sonaba como próximo presidente– no es Videla”, sostiene Pablo Vila²⁴ al señalar la asombrosa cantidad de sesenta mil jóvenes que, en diciembre de 1980, reunieron el recital de Serú Girán en La Rural, y cómo la multitud no solo cantó de manera eufórica y desatada *Canción de Alicia en el país*, sino también “no se banca más” frente a las cámaras encendidas del canal de la televisión estatal.²⁵

En este clima en el que algo del cúmulo expresivo y de la explosión artística y cultural que se impondría con la apertura democrática comenzaba a tomar carrera, el 3 de junio de 1980 tuvo lugar la primera exposición de la Galería. Se trataba de una muestra de pinturas de Manuel Espinosa, Alejandro Puente, Josefina Robirosa, Kenneth Kemble, Gabriel Messil, Alicia Carletti, Juan José Cambre, Pablo Obelar y Mónica Rossi.²⁶ Y al mes siguiente, con el título *Propuestas*, le tocó el turno a la escultura mediante la presentación de las obras de Clorindo Testa, Líbero Badí, José María Aguiar, Jacques Bedel, María Juana Heras Velasco, Alberto Heredia, Irene van der Poll y Vicente Marotta.²⁷ Más tarde, algunos de estos pintores y escultores mostraron nuevamente, pero de manera individual. Así, por ejemplo, ese año tuvo lugar una exposición de Kemble (n. 1923) y una de Cambre (n. 1948).

Al año siguiente, entre las exposiciones destacadas se contó *Pinturas 1981*, de Noé²⁸ (n. 1933). Las tratativas para este evento habían comenzado meses antes en París, en ocasión de un viaje realizado por Elía y Robirosa a Europa. Y como recuerda este último, para convencer a Noé de que expusiera en la Galería, ofrecieron comírsele toda la obra que presentaría.²⁹ Gran parte de las piezas del artista que integraron la Colección durante años –como *Cabalgata del conquistador* (1981)– fueron adquiridas en dicha oportunidad.³⁰

En 1982, la agenda de la Galería incluyó una muestra individual de Carlos Gorriarena (n. 1925). La crítica que entonces le dedicó Hugo Monzón señaló el carácter crítico de las obras con respecto a los “tiempos que corren”, su “franca toma de posición” en relación con la actualidad.³¹ De esta exhibición, Elía y Robirosa incorporaron a su acervo *La noche de la luna llena*,³² un acrílico sobre tela de 120 × 150 cm en el que se observan tres figuras –dos masculinas y una femenina– que, abstraídas sobre sí mismas, con sus facciones más o menos desfiguradas y con sus ojos vedados por lo que parecería ser un par de anteojos en el caso de la primera, la sombra propia de unas profundas cavidades oculares en el caso de la segunda y un proceso de descomposición corpórea en el caso de la tercera, se ubican paradas frente a una mesa de donde toman con sus manos u observan algo similar a unas tripas.

²³ AA. VV., *Luis Felipe Noé. Mirada Prospectiva* [cat. exp.], op.cit.

²⁴ Pablo Vila, “Rock Nacional. Crónicas de la resistencia juvenil”, en Elizabeth Jelin (Comp.), *Los nuevos movimientos sociales. Mujeres. Rock Nacional. Derechos humanos. Obreros. Barrios*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1989.

²⁵ Ibíd.

²⁶ María Teresa Constantin, “Formación de una colección, un país”, op. cit.

²⁷ Ibíd.

²⁸ Ibíd.

²⁹ Mario Robirosa, en una entrevista realizada por e-mail con la autora el 23 de febrero de 2018.

³⁰ María Teresa Constantin, “Formación de una colección, un país”, op. cit.

³¹ Hugo Monzón, “Gorriarena: el duro examen de una época”, en *Convicción*, Buenos Aires, 30 de octubre de 1982. Artículo consultado el 26 de febrero de 2018 en <http://www.gorriarena.com.ar/>

³² María Teresa Constantin, “Formación de una colección, un país”, op.cit.

Más adelante, entre otras muestras de artistas de larga trayectoria, la Galería presentó *Modulaciones*, de Le Parc (1984), cuya obra Elía curó en 1988, cuando las Salas Nacionales de Exposición auspiciaron la gran exhibición *Le Parc & Le Parc*.

En relación con las exposiciones individuales de artistas jóvenes, en 1982 la Galería brindó su sala a Luis Frangella (n. 1944), Felipe Pino (n. 1945) y Marcia Schwartz (n. 1955). Frangella había emigrado a los Estados Unidos a comienzos de la década del 70, aunque nunca había dejado de vincularse con la escena artística de Buenos Aires.³³ Desde un registro pictórico de fuerte impronta gestual, de pincelada suelta y ciertos trazos gráficos, el artista exhibió en ese momento una serie de telas de grandes dimensiones en las que torsos masculinos y femeninos ocupaban prácticamente la totalidad del plano plástico. Ubicados de manera frontal al espectador, de perfil o en escorzo, estos cuerpos carentes de extremidades se combinaban a veces con otros elementos cuya identidad resulta difícil de clasificar.³⁴ Elía y Robirosa adquirieron dos piezas de esta serie.

Por su parte, Pino contaba con una trayectoria que incluía varias muestras individuales y colectivas cuando Elía lo invitó a exponer en su espacio. Además, en 1975 y 1977, había formado parte del Premio Marcelo de Ridder –salón que durante la década de 1970 ofició como plataforma de lanzamiento de jóvenes pintores–,³⁵ y en 1979, había ganado el Primer Premio de Pintura del Premio Braque. Así, su presentación en la Galería coincidió con la etapa de madurez de su producción. En ese tiempo, su obra se caracterizaba por el retrato de diversos *objets trouvés* a partir de una pincelada cargada y corta de tipo posimpresionista y por un uso del color al modo *fauve*,³⁶ elementos que redundan en una factura vibrátil. De este período del pintor, Elía y Robirosa compraron un óleo de 1984.

Al igual que Pino, Schwartz había participado de la edición 1977 del Premio Marcelo de Ridder y en varias exposiciones colectivas e individuales, pero a excepción de la realizada en la Galería Artemúltiple, todas ellas en Europa. Con el golpe de Estado de 1976, la artista se había exiliado en Barcelona, donde permaneció hasta 1982. En este sentido, puede pensarse que la presentación en la Galería Alberto Elía ofició como una suerte de celebración de su regreso a la Argentina. En línea con el carácter de sus trabajos anteriores, a partir de entonces Schwartz retrató diferentes situaciones urbanas, diversas escenas protagonizadas por los hombres y mujeres que habitan los márgenes de la ciudad, y a sus amigos y compañeros artistas del “under”, desde el empleo de una pincelada suelta y la inclusión de elementos al modo *collage*.³⁷ De las obras realizadas por la pintora aquel año, Elía y Robirosa adquirieron *Hombre Gris*.

Entre los jóvenes que compusieron la agenda de 1983, puede mencionarse a Jorge Pietra (n. 1951) y a Jorge Pirozzi (n. 1948). Los dos habían pasado por el Premio Braque, donde habían recibido el Primer Premio y la Primera Mención, respectivamente, y contaban en su haber con varias exposiciones colectivas e individuales. La obra

³³ Véase Viviana Usabiaga, *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2012.

³⁴ Luis Frangella [cat. exp.], Buenos Aires, Galería Alberto Elía, agosto de 1982.

³⁵ Sobre el Premio Marcelo de Ridder, véase Mariana Marchesi y Teresa Riccardi, “MNBA/CAyC, 1969-1983. Dos alternativas institucionales en la promoción del arte argentino”, en María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko (Eds.), *Travesías de la imagen. Historia de las artes visuales en la Argentina*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2012.

³⁶ Eduardo Stupia, *Felipe Pino. Químicamente puro. Pinturas 1970-2011*, Buenos Aires, Fundación Osde, 2012.

³⁷ Laura Malosetti Costa, “Marcia Schwartz”, en Gabriel Levinas (Ed.), *Marcia Schwartz. Joven pintora*. Buenos Aires/Barcelona 1975-1984, Buenos Aires, Artemúltiple, 2006.

que presentó Pietra en la Galería fue una serie pictórica realizada a partir de fragmentos de las pinturas empleadas como escenografías en el Teatro Colón, institución en la que trabajaba. El artista continuaba o reelaboraba los motivos ya existentes o integraba nuevos elementos, modificando así el aspecto originario del fragmento –una operación que podría definirse como una intervención de *objets trouvés* pictóricos–.

Entre fines de 1982 y finales de 1983, los jóvenes que Elía había ido convocando para componer la agenda de su galería quedaron definidos como las figuras representativas del “arte de los ochenta”. En efecto, durante aquel lapso se organizaron una serie de exposiciones que, al reunir a Cambre, Frangella, Pino, Schwartz, Pietra, Pirozzi y Guillermo Conte (n. 1956) –quien mostró por primera vez en la Galería en 1986–, junto con otros tantos noveles creadores, actuaron como instancias de presentación de la generación de plásticos que le correspondía a la época. Entre ellas puede mencionarse *Nueva Imagen* (Galería del Buen Ayre, noviembre de 1982);³⁸ *Pintura Fresca* (Galería del Buen Ayre, noviembre de 1982),³⁹ y *Ex-presiones* (Museo de Arte Moderno-Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, septiembre-octubre de 1983).⁴⁰ De hecho, por ejemplo, el texto del catálogo que acompañó la realización de esta última iniciativa explicaba que se trataba de un “balance de jóvenes emergentes en la década del 80”; un balance que, presentado un mes antes de las elecciones presidenciales que inauguraron el retorno a la democracia, parecía amalgamar el espíritu de las obras exhibidas –relacionadas por los curadores con términos tales como “eclosión”, “espontaneidad”, “tono expresionista”– con el espíritu social que se desplegaba en ese mismo momento.⁴¹

La Galería Alberto Elía acompañó así el impulso que tuvo la pintura figurativa durante la década del 80⁴² y continuó haciéndolo aun durante los años subsiguientes, cuando esta modalidad perdió legitimidad en el campo del arte argentino. De esta manera, ni el arte de carácter objetual (objetos, instalaciones, ambientaciones, etcétera), ni la pintura abstracta-geométrica que imperó durante la primera mitad de la década del 90,⁴³ ni el neoconceptualismo que comenzó a instalarse a partir de la segunda mitad⁴⁴ encontraron eco en el recinto de la calle Azcuénaga. Lejos de estas tendencias, allí la pintura-pintura –tantas veces dada por muerta– siguió mostrando vitalidad.

Continuando con la dinámica de combinar consagrados y jóvenes, en relación con este último núcleo, a mediados de la década del 90, Elía promocionó la obra de Gustavo Charif (n. 1976), Marcelo Bordese (n. 1963?) y Diego Perrotta (n. 1973), entre otros.⁴⁵ Se trataba de personalidades con escasa trayectoria o prácticamente ninguna, de jóvenes que, a diferencia de los reunidos por la Galería en la década anterior, podrían considerarse verdaderos emergentes. Pero al igual que en los 80, Elía y Robirosa también incorporaron varias piezas de estos autores en su Colección.

³⁸ Con curaduría de Jorge Glusberg, en ella participaron artistas consagrados y noveles: Antonio Berni, Pablo Bobbio, Rafael Bueno, Juan José Cambre, Américo Castilla, Ernesto Deira, Jorge de la Vega, Ana Eckell, Kenneth Kemble, Guillermo Kuitca, Rómulo Macció, Florencio Méndez Casariego, Osvaldo Monzo, Luis Felipe Noé, Juan Pablo Renzi y Luis Wells. Véase Viviana Usobiaga, *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*, op. cit.

³⁹ Organizada por el artista Rómulo Macció, presentó su obra y la de su compañero de la Nueva Figuración, Luis Felipe Noé, junto a la de Luis Frangella, Guillermo Kuitca, Carlos Kusnir, Duilio Pierri, Juan Pablo Renzi, Jorge Pietra, Marcia Schwartz. Ibíd.

⁴⁰ Curada por Laura Buccellato y Carlos Espartaco, la muestra estuvo integrada por Diana Aisenberg, Remo Bianchedi, Rafael Bueno, Juan José Cambre, Guillermo Conte, Ana Eckell, Luis Frangella, José Garófalo, Nora Iniesta, Guillermo Kuitca, Juan Lecuona, Cintia Levis, Osvaldo Monzo, Máximo Okner, Duilio Pierri, Felipe Pino, Jorge Pirozzi, Alfredo Prior, Armando Rearte, Alejandro Santamarina, Marcia Schwartz y Claudia Zemborain. Ibíd.

⁴¹ Ibíd., p. 122.

⁴² Viviana Usobiaga, *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*, op. cit.

En aquel tiempo, la Galería contaba con quince años de existencia y las obras que Elía y Robirosa habían ido comprando finalmente configuraban una colección. Fue entonces cuando comenzó rondar entre ellos la idea de unir de alguna manera ambas empresas. Así, en 1997, el emprendimiento comercial dio paso a la Fundación Elía-Robirosa, y con esta nueva identidad, el espacio de la calle Azcuénaga abrigó las exposiciones de Maggie de Koenigsberg (n. 1956), Agustín Soibelman (n. 1972), Duilio Pierri (n. 1954), Pino, Perrotta y las de otros tantos artistas.⁴⁶

Entre 2004 y 2006, la Colección fue exhibida en el Museo Nacional de Bellas Artes, en el Teatro Argentino de La Plata, en el Museo Emilio Caraffa (Córdoba) y en el Museo Oscar Niemeyer (Curitiba, Brasil). Con estos antecedentes, en 2008 Elía compró un terreno en la zona de Barracas para edificar un espacio donde la Fundación no solo pudiese llevar a cabo muestras temporarias, sino también mostrar la Colección de manera permanente. De esta forma, en 2013, la institución inauguró su nueva sede en la calle Villarino 2310.

En 2015, Elía y Robirosa comenzaron a evaluar que, al igual que la Galería en su momento, la Fundación también había cumplido su ciclo. Entonces cobró forma la idea de donar la Colección a un espacio público.⁴⁷ De este modo, entre 2017 y 2018, 85 piezas representativas del arte contemporáneo vernáculo pasaron a integrar el acervo del Museo Nacional de Bellas Artes. Se trataba, en efecto, de un momento conclusivo, pero, a la vez, del encuentro de otra forma de continuar un proyecto de más de treinta años de actuación en el campo artístico argentino.

⁴³ Natalia Pineau, “Espacios de exhibición durante los años noventa en Buenos Aires y la formación de una nueva escena artística”, en María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko (Eds.), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, Volumen II, Archivos CAIA IV, Buenos Aires, EDUNTREF-CAIA, 2012.

⁴⁴ Claudio Iglesias, *Falsa conciencia. Ensayos sobre la industria del arte*, Santiago de Chile, Metales pesados, 2014.

⁴⁵ María Teresa Constantin, “Formación de una colección, un país”, op. cit.

⁴⁶ Ibíd. Y Alberto Elía y Mario Robirosa, en una entrevista realizada por e-mail con la autora el 4 de marzo de 2018.

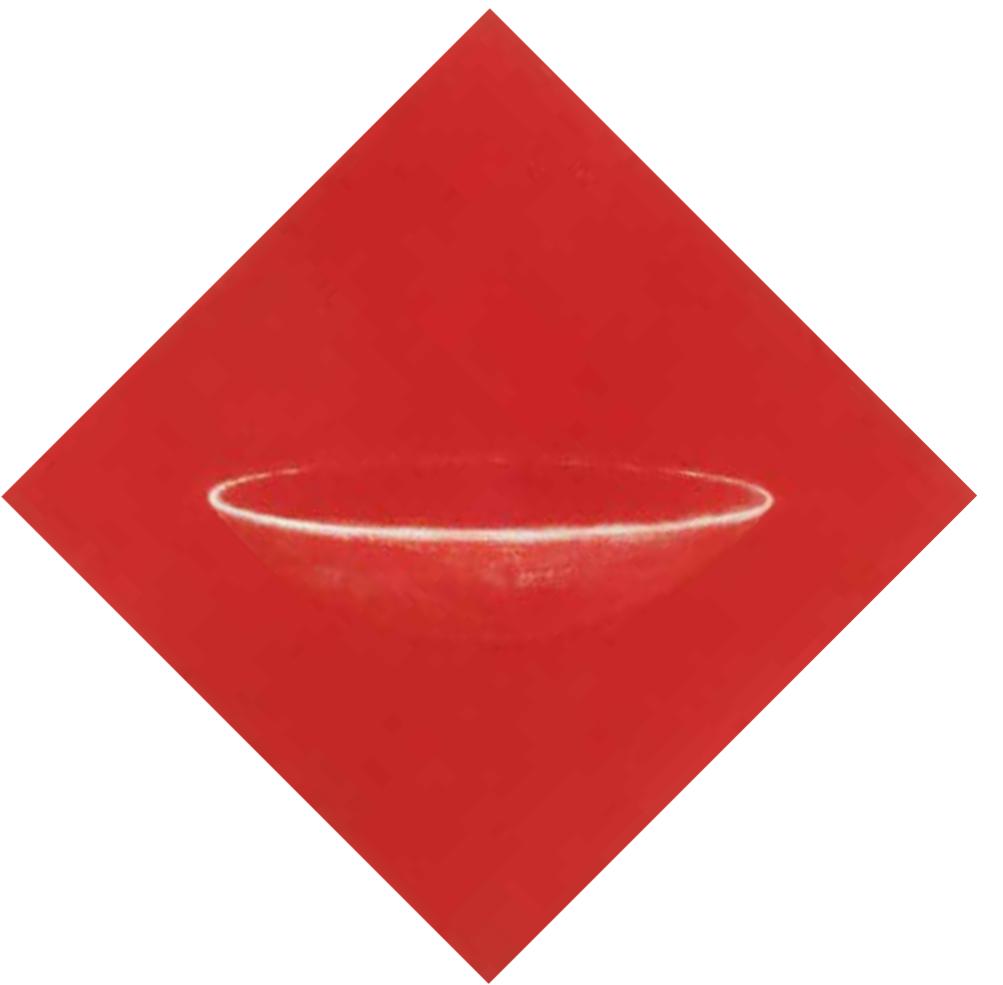
⁴⁷ Mario Robirosa, en una entrevista realizada por e-mail con la autora el 23 de febrero de 2018.

**Una historia,
una colección.
Donación
Elía / Robirosa**

A History and a Collection
The Elía / Robirosa Donation



Obras en exhibición



Juan José Cambre
Figura en fondo rojo, 1995
Acrílico sobre tela
132 × 132 cm



Guillermo Conte

La historia de la humanidad, 1986

Acrílico sobre cartón

52 × 106,5 cm



Jorge Pirozzi

Fraga y Heredia, 1986

Acrílico sobre tela

144,5 × 205 cm



Jorge Simes

La visión de Kamikaze, 1986

Temple al huevo sobre madera

155 × 57 × 8 cm



María Simón

Sin título, de la serie *Cajas*, 1980

Resina poliéster

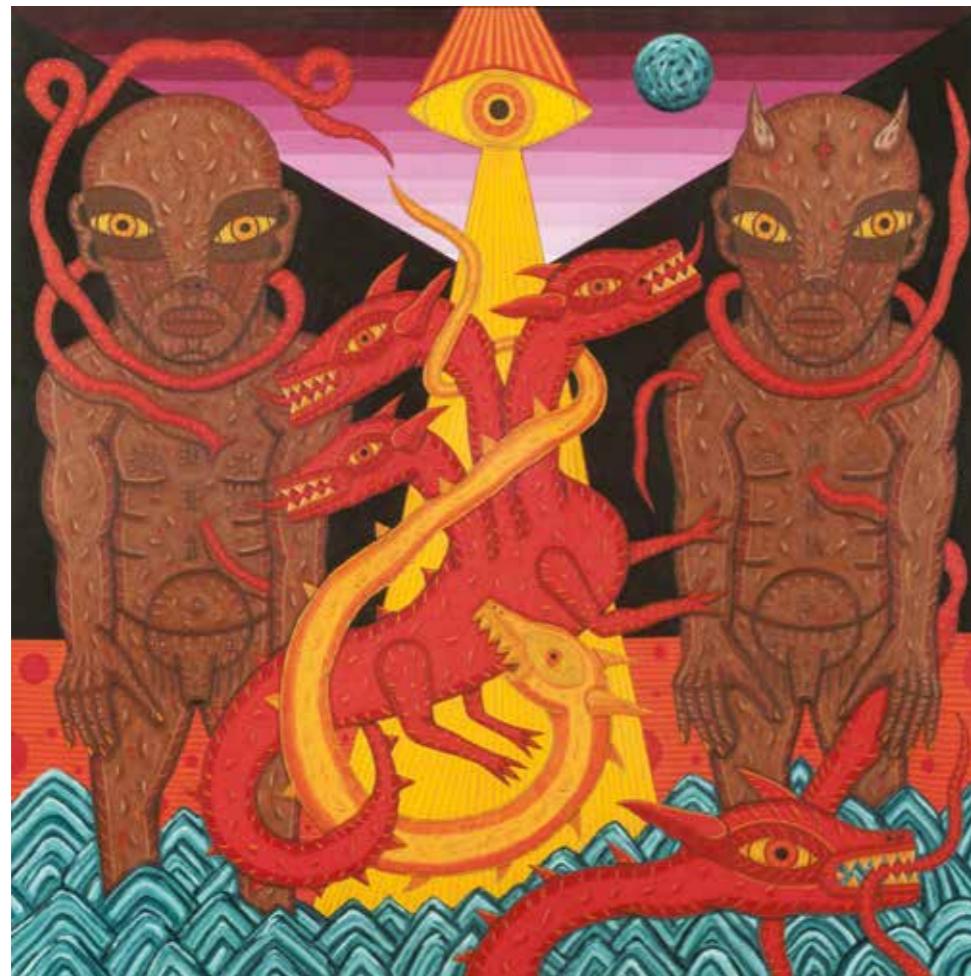
176 × 150 × 70 cm



Margarita De Koenigsberg
Entre hojas, 2007
Óleo y acrílico sobre tela
120,5 × 100 cm



Germán Gárgano
El diablo paga los gastos, 2007
Óleo sobre tela
172 × 198 cm



Diego Perrotta

El hipnótico Dragón de tres cabezas, 2016

Acrílico sobre tela

202 × 202 cm

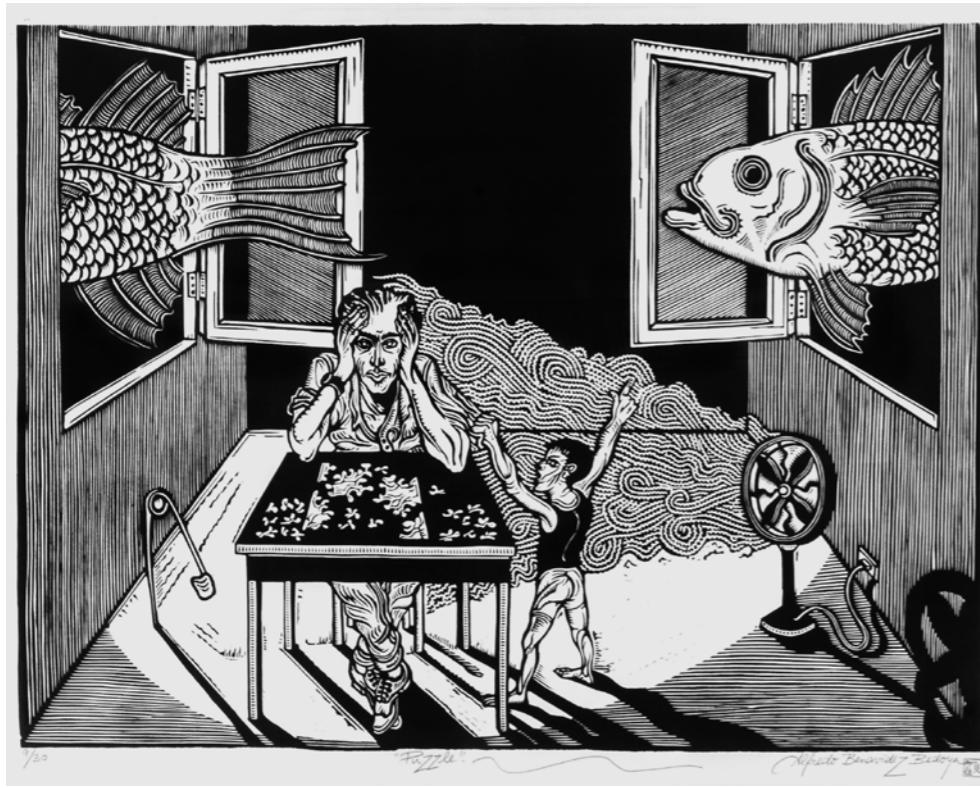


Luis Felipe Pino

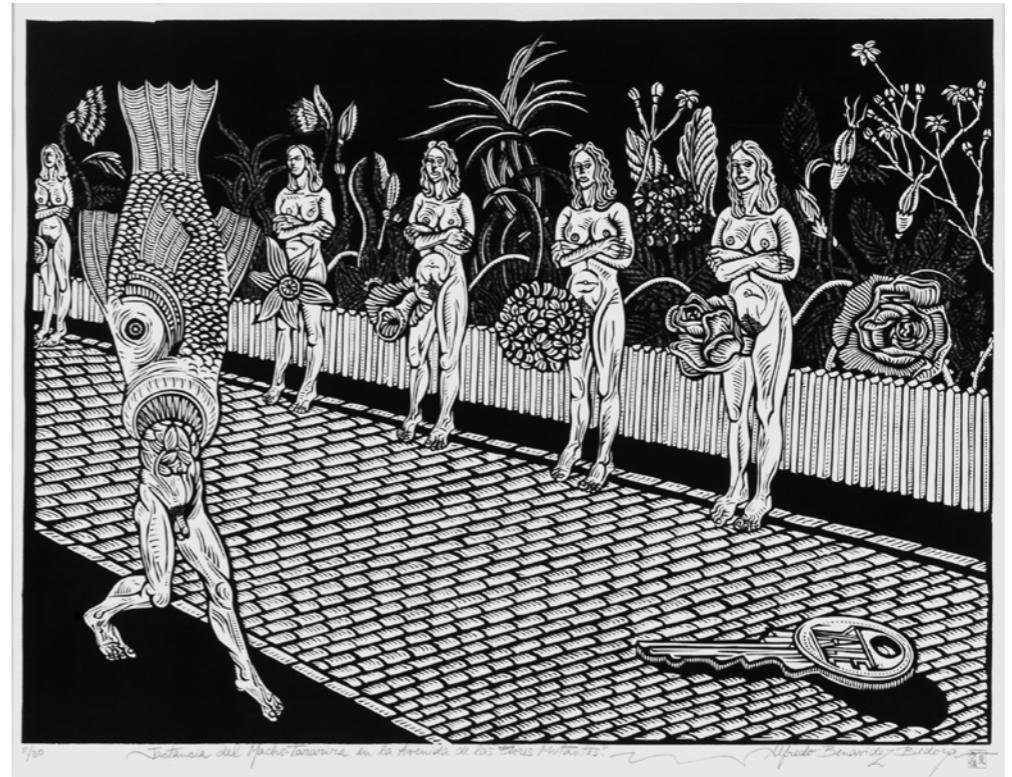
El palito, 2014

Acrílico sobre tela

185 × 200 cm



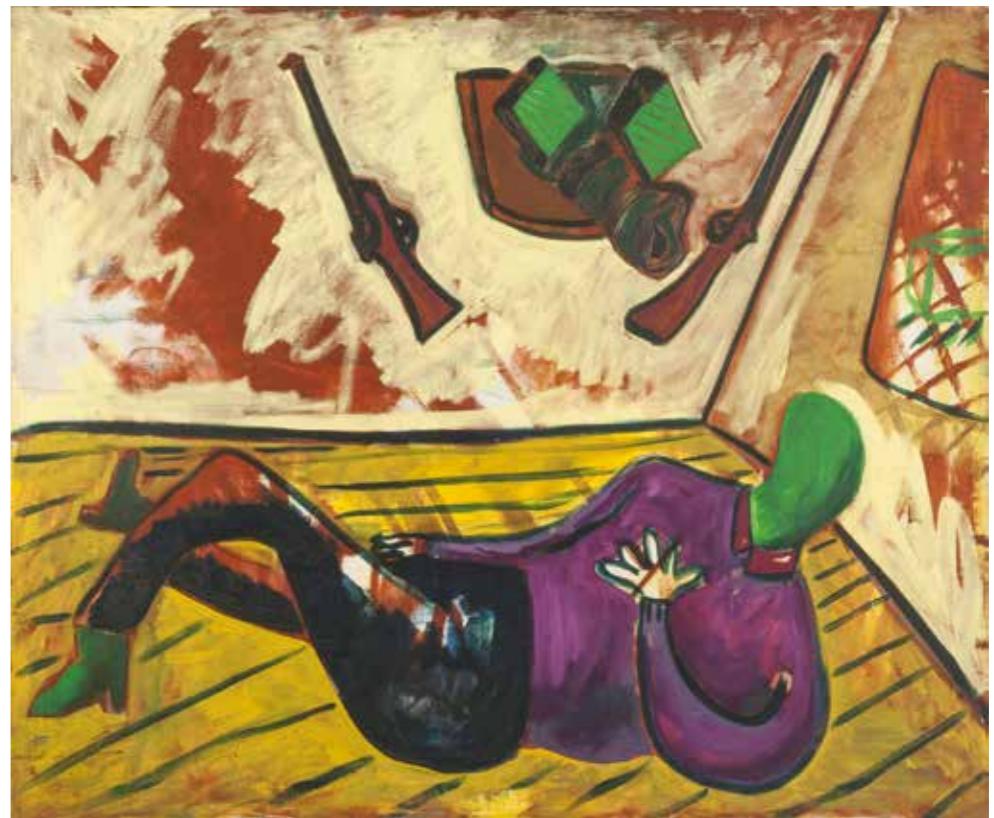
Alfredo Benavídez Bedoya
Rompecabezas, ca. 1990
Linóleo sobre papel
64,5 × 82,5 cm



Alfredo Benavídez Bedoya
Jactancia del Macho-Tararira paseando por la Avenida de las Flores Mutantes, ca. 1990
Linóleo sobre papel
64,5 × 82,5 cm



Alicia Carletti
Figura: Niña, 1980
Acrílico sobre tela
104 × 78,7 cm



Duilio Pierri
Cazador cazado, 1984
Óleo y acrílico sobre tela
124,5 × 147 cm



Jorge Pietra
En la mitad del camino, 2000
Acrílico sobre tela
190 × 190 cm



Luis Frangella
Torso, 1982
Acrílico sobre papel
151 × 168,5 cm



Marta Minujín
Serie erótica F, 1974
Serigrafía sobre papel
61 × 61 cm



Marta Minujín
Serie erótica M, 1974
Serigrafía sobre papel
61 × 61 cm



Alberto Heredia
Sin título, 1962
Papel, tinta y lápiz acuarelable
sobre papel vegetal
 $25,5 \times 32\text{ cm}$



Alberto Heredia
Sin título, 1975
Tinta sobre papel
 $20 \times 29\text{ cm}$



Alberto Heredia
Sin título
Acuarela sobre papel vegetal
 $35 \times 45\text{ cm}$



Hernán Dompé

Ballesta, 1989

Madera, hierro, cuero y pintura sintética

81 × 123 × 46 cm



Gabriel Messil

Sin título, 1980

Acrílico sobre tela

152 × 152 cm



Juan Paparella
Sin título, 1985
Papel, cartón, acrílico y madera
83 × 30 × 20 cm



Juan Paparella
Sin título, 1985
Papel, óleo, madera y cartón
104 × 29 × 20 cm



Juan Paparella
Sin título, 1985
Papel, cartón, acrílico y madera
61 × 39 × 20 cm



Pablo Suárez
El sillón azul, 1972
Óleo sobre tabla
205 × 127 cm



Luis Felipe Noé
Superposiciones, 1981
Papel, cartón, acrílico y plástico sobre tela
67 × 52 cm



Alberto Elía: Consideraciones sobre la colección

No me siento coleccionista. Implica una actitud frente a las obras que no tengo. Soy un bicho de museo. A mí me gusta que las obras estén en los museos y que todo el mundo pueda disfrutarlas, porque para eso están. Me impresiona un poco esa gente que compra un Van Gogh y lo guarda en una caja fuerte en Japón. No lo entiendo demasiado. No me gusta la colección entendida así, la idea de poseer, de tener, de querer la figurita que falta. Tiene más que ver con el dinero y con el mercado que con el arte, y a mí me interesa el mundo del arte.

Nuestra colección no tiene otra línea que no sea la trazada por las exposiciones de la Galería. No hubo una idea previa que nos llevara a apostar por la figuración o por la geometría, por ejemplo. Están los que expusieron en su momento.

En realidad, no tomamos conciencia de la idea de colección hasta que, en un momento dado, el crítico Miguel Briante preguntó: "¿Cuándo vas a hacer una muestra con esa colección que tenés?". "¿Qué colección? Yo no tengo ninguna colección, ¡olvidate!", le respondí. Él fue quien me prendió la lamparita con ese comentario. Fue entonces cuando comencé a mirar todo lo que tenía, saqué fotografías, y me fui amigando con la idea de tener un conjunto de obras, una colección. Iba comprando cuando podía. Esta colección fue hecha sin dinero y sin firmas, al revés de lo que se hace en general, con dinero y comprando firmas. Después, estas obras se transformaron en grandes firmas, pero en su momento no las quería nadie. Cuando compramos una obra de Pablo Suárez, los pintores creían que estábamos locos. "¿Cómo compraron eso?", nos decían.

Recuerdo que fui al Centro Cultural Recoleta, al poco tiempo de su apertura, y me encontré con Pablo Suárez, que estaba colgando uno de sus cuadros, era enorme. Me quedé prendado de esa obra; era raro que me pasara una cosa así y que quisiera comprarla. Pablo me insistió para que la comprara, pero no tenía un peso. "¿Con qué la voy a comprar?", le dije. La obra costaba U\$S 500. Suárez me pidió por favor que la comprara porque, si no, la iba a comprar Osvaldo Giessos en cuotas. Me convenció.

Creo que esa fue la primera obra que compré con ganas de tenerla. Fue la que detonó toda la historia, y es una pieza que ya no está en la colección.

El desnudo de Suárez que donamos al Museo Nacional de Bellas Artes es de 1975. En su momento, fue rechazado por el Museo por considerar que la obra era pornográfica. El modelo de ese desnudo es Horacio Campillo –que es pintor y anticuario–, y fue él mismo quien la restauró.

Testimonio elaborado a partir de la entrevista que realizó Florencia Galesio el 19 de febrero de 2018.

Se nos escaparon muchísimas obras. En la Galería, exponían artistas a quienes no podíamos comprarles obras por los precios, como, por ejemplo, Hernán Dompé. A varios artistas hubiésemos querido comprarles obra...

Cuando organizamos la exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes, en 2004, Hernán me dijo: "No puedo no estar en tu colección". Entonces le contesté que su obra era muy cara, que no teníamos dinero. Insistió: "Tengo que estar, vamos a hacer algo". Entonces hicimos un trueque. Nosotros le dimos unas obras que a él le interesaban –de un amigo suyo que había fallecido– y, a cambio, él nos dio la escultura que donamos al Bellas Artes. Es una escultura que Dompé siempre creyó que iba a morir con él. Es una de sus favoritas. No es una pieza de mercado, aunque en un momento Diana Lowenstein la tuvo en venta, pero carísima.

Lo de "Las Tres P", en relación con Jorge Pietra, Jorge Pirozzi y Felipe Pino, se me ocurrió a mí, pero a ellos no les gustaba nada, se ponían furiosos, sobre todo Pirozzi (una vez nos dijo que había llegado a contar cien epítetos que podían armarse con "Las Tres P". Nos hizo reír muchísimo). Después de muchos años, en una inauguración en el Centro Cultural Recoleta, "Yuyo" Noé hizo referencia a "Las Tres P", pero yo ya lo había armado hacía años, cuando nadie sabía quiénes eran Pietra, Pirozzi y Pino. Funcionó. Hice una muestra de ellos con ese nombre. De alguna manera, "Las Tres P" son producto de la Galería Alberto Elía, aunque Pino y Pirozzi ya habían expuesto en la Galería Artemúltiple, de Gabriel Levinas, que cerró a fines de los años 70, cuando abrió mi galería; por eso el desarrollo de sus carreras transcurrió en mi espacio.

Pietra hizo seis muestras en la Galería, pero como no lograba vender su obra le propuso ir a arteBA, donde circula mucha gente. "Si nadie compra ahí –le dije–, quiere decir que hay algo entre el público y tu obra que no funciona. A nosotros nos gusta, pero a la gente no". Nos presentamos en la feria, tampoco vendió, pero después sí.

En ese momento, la transvanguardia italiana invadió los Estados Unidos como parte de una movida para instalarse en el mercado que, finalmente, no funcionó. Esa pintura italiana era muy buena (pude conocerla en los Estados Unidos), pero no logró insertarse. Achille Bonito Oliva era quien manejaba a esos artistas.

Una de nuestras obras, *La cabalgata del conquistador*, de Luis Felipe Noé, fue reproducida en el libro de Benito Oliva como exponente de la transvanguardia en el mundo. Igual, pienso que quienes más influyeron en esta cuestión del "retorno de la pintura" fueron los alemanes.

El cierre de la Colección sería terminar con el proyecto de la Galería, que es lo que de alguna forma estamos haciendo con esta muestra en el Museo. En realidad, esto se relaciona con lo que quería hacer cuando entré a trabajar en la Cancillería. Mi idea era trabajar en Asuntos Culturales, que siempre me había interesado (estudié cinco años de historia del arte en la universidad). Pero en aquel entonces, Asuntos Culturales era una dependencia menor, y no había posibilidades de hacer nada. Para mí fue un fracaso; en ese momento me di cuenta de que no quería ser cónsul y entonces "pateé el tablero". Mucho tiempo después, fue armándose todo esto. Y cuando en 2007 hicimos la exposición de la Colección en el Museo Oscar Niemeyer de Curitiba –yo como curador–, y vi expuestas las 129 obras en un espacio de 3000 m², me dije: "Ah, mirá, esto era lo que quería, esto era lo que tenía en la cabeza como

deseo subconsciente: la exposición de todas las obras juntas en un museo para que el público tenga acceso a ellas".

Fue un reconocimiento importante. Antes, fue el del Museo Nacional de Bellas Artes, en 2004, cuando hicimos la exposición y el libro. En su momento, nadie nos llevaba el apunte, ni los críticos, ni el público, a pesar de que iba mucha gente y de que todos pensaban que las muestras eran buenisimas. De hecho, al principio, cuando invitaba a los críticos a la Galería, me contestaban que estaba fuera del circuito. En ese barrio, Recoleta, tan de moda ahora, la biblioteca estaba en obra, el Palais de Glace estaba cerrado, el Museo Nacional también estaba prácticamente cerrado –no había suficiente personal para cuidar las obras y vivían aterrados ante la posibilidad de robos–, el actual Village Recoleta era un hueco gigantesco.

¿Cómo seguir ahora? Vendo la parte de la Colección que nos queda y hago una fiesta en la Fundación. Después... ¡Dios dirá!

Mario Robirosa: Apuntes autobiográficos

Mi madre es Alvear, y el Palacio Sans Souci era de mis abuelos, pero no es cierto que haya pasado mi infancia allí. Solo vivimos un año en el Palacio, en 1940, mientras se construía nuestra casa definitiva en Martínez.

Mi padre era abogado, pero no ejerció. Durante muchos años, fue gerente de La Esmeralda Capitalización, una compañía fundada por mi abuelo Robirosa. Más tarde, se dedicó a la plantación y forestación. Mi madre era ama de casa y fue una muy progresista educadora de sus hijos. Estaba siempre actualizada con respecto a los temas de la crianza.

Mi padre y mi madre eran muy cultos, lectores, y les gustaba el arte. Mi padre tenía libros sobre Van Gogh, Cézanne, Toulouse-Lautrec, Bonnard, Picasso y Foujita, entre otros. Le encantaban Van Dongen, Klee y los expresionistas alemanes, y además, era seguidor y admirador de la pintura de Josefina, mi hermana. En suma, eran una pareja muy fuera de serie en la burguesía criolla.

En casa había algunas obras de arte; también, en la de mis abuelos –en general, cuadros franceses del siglo XIX, grabados de Piranesi y de autores ingleses–. Pero en mi familia no existía lo que podría decirse “un espíritu coleccionista”.

Mi cultura artística se desarrolló, sobre todo, durante mi juventud. A los diecisiete años, en enero de 1949, recorrió toda Italia “colado” en un viaje de estudio cuidadosamente organizado por la Facultad de Arquitectura de la UBA (Universidad de Buenos Aires). Ahí conocí a Clorindo Testa, quien me tomó como ahijado. Bueno, gran ingestión y digestión de arte de todas las épocas. Además, en una galería de Turín compré un gran cuadro de Pietro Martina que me había entusiasmado mucho y que todavía hoy miro con placer.

Tiempo después, cuando ya era alumno de la carrera de Arquitectura, volvía de la facultad caminando y pasaba por las galerías de la calle Florida. Además, siempre tuve mucha información actualizada a través de revistas y semanarios de arte, sobre todo franceses: *Art d'Aujourd'hui*, *Arts Spectacles*, *L'Oeil*, etcétera.

Asimismo, en 1953, tuve la gran experiencia de visitar la espectacular 2^a Bienal de San Pablo. Allí vi Picasso en abundancia –incluido el enorme *Guernica*–, las primeras exposiciones del cubismo y del futurismo, a los neoplásticos holandeses, Henry Moore, Calder, Klee, etcétera, y lo mejor que se producía en cada país.

Estudié Arquitectura en la UBA entre 1949 y 1957, y fui docente de la carrera entre 1956 y 1958, pero no me dediqué a eso como profesión. Desde 1954, me interesé por lo social, lo cual me llevó a acercarme al incipiente Instituto de Sociología

Testimonio elaborado a partir de la entrevista que realizó Natalia Pineau el 23 de febrero de 2018.

que estaba armando Gino Germani en la UBA. Entonces, aún no existía la carrera de Sociología en ninguna universidad argentina. Tampoco la había en París, adonde me dirigi con una beca del gobierno francés. Allí, durante dos años, dirigido por un excelente maestro que era antropólogo social, y trabajando en su equipo, empecé mi formación y práctica de investigación como sociólogo.

Mi carrera como sociólogo comenzó en 1960, cuando Germani me reclutó junto con dos compañeros para que nos hiciéramos cargo de un contrato que él no había querido asumir en relación con el Plan Regulador de La Plata y Ensenada. Simultáneamente, para la Municipalidad de Buenos Aires, realicé una encuesta de vivienda y hábitat urbano de 250 familias de La Boca. Luego, en 1961, fui contratado como profesor-investigador en sociología por el IPRUL (Instituto de Planeamiento Regional y Urbano) de la UNL (Universidad Nacional del Litoral), que entonces tenía sede en Rosario. En 1965, me fue otorgada una beca del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas) para estudiar en la Universidad Cornell (Ithaca, Nueva York). Allí hice una maestría y después inicié un doctorado que no terminé porque tuve que regresar a Buenos Aires por cuestiones familiares.

Ya para 1966 nuestro equipo del IPRUL se había trasladado a la UBA, de donde fue expulsado la Noche de los Bastones Largos. Fue absorbido por el ITDT (Instituto Torcuato Di Tella) con el nombre de CEUR (Centro de Estudios Urbanos y Regionales) y funcionó en su sede de Belgrano R. Allí tenían lugar los centros de estudio en Economía, Sociología, Ciencias de la Educación, y en Estado y Sociedad del ITDT (muchos de ellos continuaron operando luego de 1970, cuando el Instituto cerró la sección de arte que funcionaba en Florida al 900).

Desde entonces, mi carrera fue encarrilándose hacia cuestiones de salud pública, medioambiente y sociología urbana. Entre 1969 y 1972, fui profesor de la Escuela de Salud Pública de la UBA y, de 1972 a 1975, del CLAM (Centro Latinoamericano de Administración Médica). Luego, desde 1975 hasta 1976, estuve en París contratado por el Centre de Sociologie Urbaine del CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique) para trabajar en varios proyectos. Además, fui investigador de FUDAL (Fundación para el Desarrollo de América Latina) y FNUAP (Fondo de Población de las Naciones Unidas) entre 1976 y 1979. Ya de vuelta en Buenos Aires, desde 1976 hasta 1985, coordiné el Programa de Capacitación para la Gestión de Asentamientos Humanos en Latinoamérica y el Caribe de UNESCO/FLACSO (Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales), y entre 1985 y 1987, dirigi el Programa de Planificación Urbana y Regional de la Facultad de Arquitectura de la UBA, del cual también fui docente hasta mi retiro, en 2013. Asimismo, entre 2001 y 2011, fui profesor de la Universidad de San Andrés en el Posgrado de Organizaciones Sin Fines de Lucro.

Como se ve, mi carrera no es la del sociólogo académico clásico. Ni siquiera tengo un título de sociólogo. Mi vida profesional ha sido en zigzag. Aprendí trabajando en el terreno y en los equipos de profesionales de distintas disciplinas. Pero mi formación como arquitecto me aportó mucho en su cruce con las ciencias sociales.

Por medio de mi hermana Josefina –un año menor que yo–, conocí a algunos artistas de su entorno. Pero otros fueron encuentros personales, como los de Luis Felipe Noé, Julio Le Parc y Jorge de la Vega.

A “Yuyo” Noé lo conocí en 1956 gracias a varios amigos en común. En aquel momento, él se dedicaba a la escritura y al análisis político –de hecho, publicó un

muy interesante artículo sobre la “Rosca” boliviana en una revista que yo sacaba junto con algunos amigos–. Nos vimos con frecuencia en lides políticas y, además, seguí su carrera como pintor. Cuando él estuvo en los Estados Unidos, lo visité junto con mi mujer en ocasión de la muestra que presentó en la Galería Bonino de Nueva York. Años más tarde, y ya con la galería de Alberto en marcha, volví a verlo en París. Le ofrecimos que expusiera en el espacio y, como anzuelo, para terminar de convencerlo, compramos toda la obra que exhibiría.

A Le Parc lo conocí una noche de 1958, mientras los dos –ya con nostalgia– nos despedíamos de Buenos Aires con los codos apoyados sobre la baranda de un buque que partía hacia Francia. Ambos habíamos sido becados por el gobierno francés. Una vez allí, y con otros compañeros, hicimos un viaje por distintas ciudades de Europa en un pequeño Volkswagen cucaracha de segunda mano que había comprado. Con este apretado viaje, quedó consolidada nuestra amistad. También salímos con frecuencia los fines de semana y visitábamos distintas regiones de Francia, donde nos alojábamos en los albergues juveniles. Cuando volví a Buenos Aires, lo perdí de vista. Él siguió viviendo y trabajando en París. Nos reencontramos hacia 1982, cuando estando muy debilitada la dictadura y no siendo peligroso para él, con Alberto le propusimos exhibir su obra en Buenos Aires.

Nuestra amistad con ambos artistas sigue muy vigente hoy. Con Julio, nos vemos cuando él viaja a Buenos Aires o nosotros a París, y nuestra relación es tan afectuosa como siempre.

Con Alberto nos conocimos en 1970, cuando ambos trabajábamos en los centros de investigación del ITDT. Creo que a pocos “ditellistas” de Belgrano les interesaba lo que se hacía en la calle Florida. Es más, creo que lo consideraban un estorbo a su imagen académica. A diferencia de ellos, Alberto y yo frecuentábamos la sede de Florida y teníamos muchos amigos allí.

Con Alberto empecé a saber de estilos, también a apreciar y a enamorarme del Art Nouveau y del Art Déco. Yo tenía mucha información y él, un excelente ojo. Juntos recorrimos cuidadosamente la muestra de la Bauhaus que se hizo en 1970 en el Museo Nacional de Bellas Artes. Y gracias a Alberto, también comencé a conocer a otros artistas. Entre él y mi hermana Mercedes –quien luego se desarrolló como modelo en París–, me iniciaron en la vida bohemia.

Desde que nos conocimos, con Alberto compartimos proyectos y vida. Fuimos o somos socios de la Galería –cuyo local compramos a medias–, de la Fundación y de la colección. Alberto siempre fue el protagonista de los proyectos artísticos y yo su acompañante y apoyo cada vez que podía. Como él, estoy orgulloso de haber hecho esta donación al Museo. Cumplimos lo que siempre quisimos: que nuestra impensada colección fuese expuesta para el placer y el beneficio cultural del público.

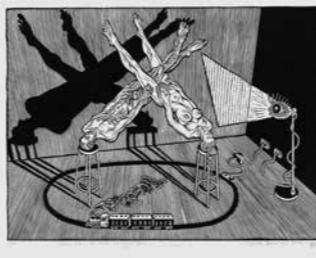
Obras de la Donación Elía/Robirosa



Carlos Alves de Lima
Sin título, 1985
Yeso y resina
170 × 65 × 120 cm



Juan Batalla
La alumbrada, 2007
Caucho sobre madera
165 × 120 × 70 cm



Alfredo Benavídez Bedoya
Teoría sobre la siesta con
mujer ajena, ca. 1990
Linóleo sobre papel
64,5 × 82,5 cm



Alfredo Benavídez Bedoya
Jactancia del Macho-Tararira
paseando por la Avenida de
las Flores Mutantes, ca. 1990
Linóleo sobre papel
64,5 × 82,5 cm



Alfredo Benavídez Bedoya
Rompecabezas, ca. 1990
Linóleo sobre papel
64,5 × 82,5 cm



Alfredo Benavídez Bedoya
Dos Moscas posadas en el
Pabellón Matemático, ca. 1990
Linóleo sobre papel
64,5 × 82,5 cm



Alfredo Benavídez Bedoya
Sin título, de la serie Grabados,
casi, casi, eróticos, ca. 1990
Linóleo sobre papel
27 × 34 cm



Alfredo Benavídez Bedoya
Sin título, de la serie Grabados,
casi, casi, eróticos, ca. 1990
Linóleo sobre papel
27 × 34 cm



Alfredo Benavídez Bedoya
Sin título, de la serie *Grabados, casi, casi, eróticos*, ca. 1990
Linóleo sobre papel
27 × 34 cm



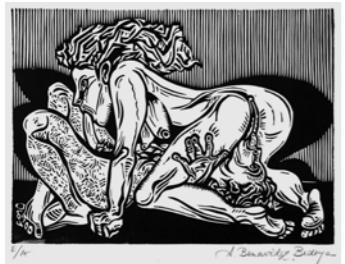
Alfredo Benavídez Bedoya
Sin título, de la serie *Grabados, casi, casi, eróticos*, ca. 1990
Linóleo sobre papel
27 × 34 cm



Marcelo Bordese
Figura con araña, 1993
Acrílico sobre tabla
112 × 82,5 cm



Marcela Cabutti
Sin título, 1955
Madera y resina
50 × 30 × 30 cm



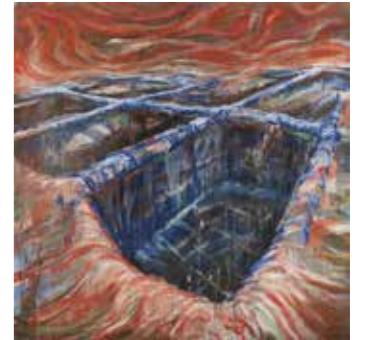
Alfredo Benavídez Bedoya
Sin título, de la serie *Grabados, casi, casi, eróticos*, ca. 1990
Linóleo sobre papel
27 × 34 cm



Carlos Boccardo
Sin título, 1980
Resina y madera
40,5 × 40,5 × 26 cm



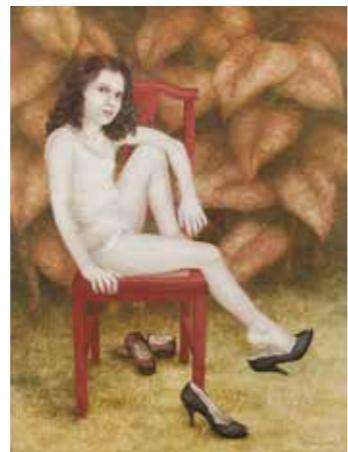
Juan José Cambre
Figura en fondo rojo, 1995
Acrílico sobre tela
132 × 132 cm



Fernando Cánovas
Sin título, 1985
Acrílico y óleo sobre tela
200 × 200 cm



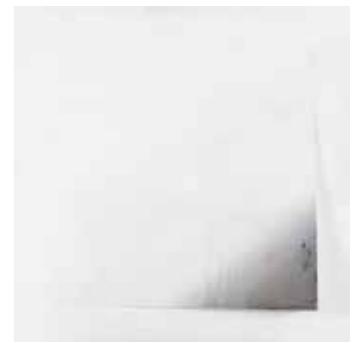
Ángel Capano
América 1, de la serie Americana, 1988
Acrílico sobre tela
142,5 × 150 cm



Alicia Carletti
Figura: Niña, 1980
Acrílico sobre tela
104 × 78,7 cm



Gustavo Charif
Nuestro delirio, 1995
Madera, plástico, papel, cerámica, metal, bronce, acero, piedra y óleo sobre tela
141 × 170,5 cm



Ítalo Chiantore
Sin título, 1981
Acrílico, chapa y madera sobre tabla
112 × 112 × 15,5 cm



Carmelo Carrá
Desnudo, 1981
Acrílico sobre tela
97,5 × 130 cm



Carmelo Carrá
Visita, 1981
Acrílico sobre tela
117 × 130,5 cm



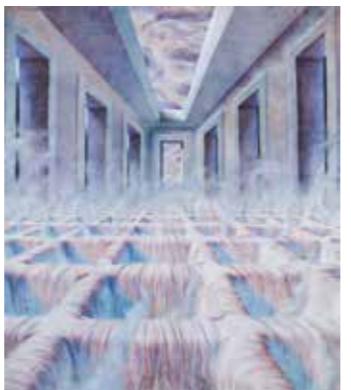
Daniel Ciancio
Niño momia, 2000
Madera
62 × 33 × 38 cm



Daniel Ciancio
Máscara clásica, 2000
Madera
29 × 24 × 35 cm



Ricardo Cinalli
Sin título, 1993
Pastel sobre papel
221 × 101,5 cm



Ricardo Cinalli
Autorretrato, 1996-2012
Pastel sobre papel tissue
252 × 222 cm



Margarita De Koenigsberg
Entre hojas, 2007
Óleo y acrílico sobre tela
120,5 × 100 cm



Hernán Dompé
Ballesta, 1989
Madera, hierro, cuero y
pintura sintética
81 × 123 × 46 cm



Guillermo Conte
Caballete, 1988
Acrílico sobre papel
205 × 199,5 cm



Guillermo Conte
La historia de la humanidad,
1986
Acrílico sobre cartón
52 × 106,5 cm



Ramón Durán
Paisaje, 1998
Acrílico y pintura sintética
sobre tela
133 × 133 cm



Ramón Durán
Sin título, 1996
Madera, metal y hueso
84 × 38 × 16 cm



Hugo Fortuny
Carritos (serie 1), 1995
Madera y metal
118,5 × 20 × 27 cm; 105 × 20 × 28 cm
y 98 × 24 × 30 cm



Mario Grinberg
Sin título, 1998
Óleo sobre tela
151,5 × 151,5 cm



Mario Grinberg
Cabecita negra pensando en el posmodernismo español,
1989
Óleo sobre tela
131 × 147 cm



Luis Frangella
Torso, 1982
Acrílico sobre papel
151 × 168,5 cm



Germán Gárgano
El diablo paga los gastos, 2007
Óleo sobre tela
172 × 198 cm



Mario Gurfein
Sin título, 1984
Óleo a la caseína sobre tela
96,8 × 78 cm



Mario Gurfein
Sin título, 1984
Óleo a la caseína sobre tela
55 × 55 cm



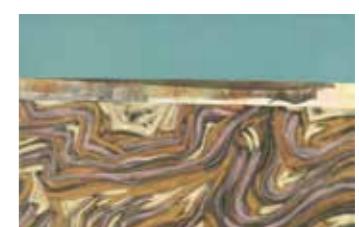
Gabriel Grun
Afrodita (Mujer con rosas)
Óleo sobre tabla
185 × 60 cm



Lorena Guzmán
Leda, 2010
Resina poliéster
130 × 141 × 102 cm



Kenneth Kemble
Sin título, 1978
Acrílico sobre tela
80 × 125,5 cm



Kenneth Kemble
Revoltijos, 1978
Acrílico sobre tela
80,5 × 120 cm



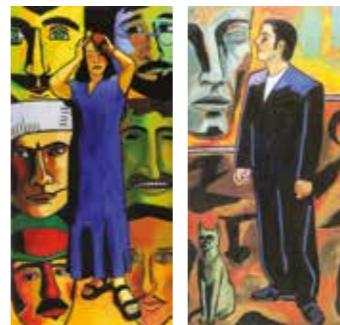
Alberto Heredia
Sin título, 1962
Papel, tinta y lápiz
acuareable sobre
papel vegetal
25,5 × 32 cm



Alberto Heredia
Sin título
Acuarela sobre
papel vegetal
35 × 45 cm



Alberto Heredia
Sin título, 1975
Tinta sobre papel
20 × 29 cm



Eduardo Iglesias Brickles
*Ella nunca está sola-Seis hombres
por cada mujer; II tramonto,*
2004 y 2005
Óleo y tinta gráfica sobre madera
222 × 110 cm



Julio Lavallén
Hombre que ríe, 1986-1987
Acrílico y carbón sobre tela
150 × 121 cm



Eduardo Longato
Sin título, 1991
Cemento, madera y
esmalte sintético
70 × 32 × 20 cm



Alicia Marano
Sin título, 1986
Óleo sobre hardboard
122 × 100 cm



Gabriel Messil
Sin título, 1980
Acrílico sobre tela
152 × 152 cm



Juan Paparella
Sin título, 1985
Papel, cartón, acrílico
y madera
83 × 30 × 20 cm



Marta Minujín
Serie erótica F, 1974
Serigrafía sobre papel
61 × 61 cm



Marta Minujín
Serie erótica M, 1974
Serigrafía sobre papel
61 × 61 cm



Juan Paparella
Sin título, 1985
Papel, óleo, madera y cartón
104 × 29 × 20 cm



Juan Paparella
Sin título, 1985
Papel, cartón, acrílico
y madera
61 × 39 × 20 cm



Luis Felipe Noé
Superposiciones, 1981
Papel, cartón, acrílico y
plástico sobre tela
67 × 52 cm



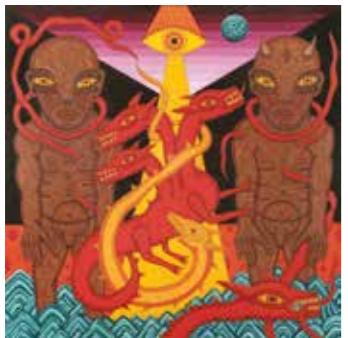
Diego Perrotta
La muerte, 2013
Resina
160 × 80 × 40 cm



Duilio Pierri
Cazador cazado, 1984
Óleo y acrílico sobre tela
124,5 × 147 cm



Duilio Pierri
Paisaje, 1990
Técnica mixta, acrílico,
óleo, pasta acrílica y papel
sobre tela
227 × 241 cm



Diego Perrotta
*El hipnótico Dragón de tres
cabezas*, 2016
Acrílico sobre tela
202 × 202 cm



Cristina Piceda
Dos de dos, 1988
Granito negro
45 × 45 × 25 cm



Jorge Pietra
En la mitad del camino, 2000
Acrílico sobre tela
190 × 190 cm



Luis Felipe Pino
El palito, 2014
Acrílico sobre tela
185 × 200 cm



Gustavo Piñero
Narciso, 2005
Cartapesta y acrílico
130 × 70 × 70 cm



Jorge Pirozzi
Fraga y Heredia, 1986
Acrílico sobre tela
144,5 × 205 cm



Jorge Polaco
Sin título, de la serie *Temor y temblor*, 2003
Fotografía en blanco y negro
101,5 × 72 cm



Jorge Polaco
Sin título, 2000
Fotografía en blanco y negro
93 × 63 cm



Eduardo Pla
Evita, 2000
Ploteo sobre tela
127,5 × 90 cm



Christian Prunello
Biyuya, 2001
Témpera y lápiz sobre MDF
100,5 × 200 cm



Félix Rodríguez
Silos a la luz de la luna, 1995
Carbonilla y acrílico sobre tela
105,5 × 130 cm



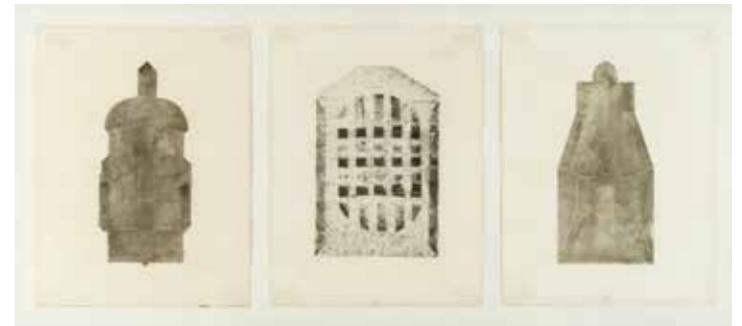
Miguel Ronsino
Sin título, 1993-1994
Técnica mixta, acrílico y óleo sobre tela
141 × 160 cm



Alejandro Rosemberg
Retratos Mario y Alberto,
2004-2005
Óleo y acrílico sobre madera
101 × 160 cm



Gabriel Salomón
Sin título, 1986
Óleo, pintura sintética, madera y
metal sobre *hardboard*
114 × 113 cm



María Simón Sin título, 1977 Aguafuerte sobre papel 66 × 50 cm	Sin título, 1977 Aguafuerte sobre papel 66 × 50 cm	Sin título, 1977 Aguafuerte sobre papel 66 × 50 cm
--	---	---



Ignacio Schejter
San Jorge, 2001
Resina poliéster, resina epoxi, fibra
de vidrio, vidrio, luces de neón,
madera e hilo sisal
122 × 100 × 130 cm



Jorge Simes
La visión de Kamikaze, 1986
Temple al huevo
sobre madera
155 × 57 × 8 cm



María Simón
Sin título, de la serie *Cajas*,
1980
Resina poliéster
176 × 150 × 70 cm



Agustín Soibelman
Cherry-angel, 2005
Óleo sobre tela
140,5 × 100 cm



Hugo Soto
En pocas horas, 1991
Acrílico sobre tela
154,5 × 204,5 cm



Pablo Suárez
El sillón azul, 1972
Óleo sobre tabla
205 × 127 cm



Rubén Torres Llorca
No hay más penas ni olvido
Cartón y lápiz sobre papel
42,5 × 97,5 × 7 cm



Luis Wells
La dama tui aguarda, 2002
Acrílico sobre tela
204 × 150 cm

English Translations

Memory Yet to Come

Collectors extract those goods—works of art but also objects considered to have cultural relevance—from the marketplace whose value they suspect transcends mere monetary exchange. Walter Benjamin sustained that a collector becomes a “fortune-teller of destiny”, in that he or she is capable of grasping a work’s character and potential. Their private enjoyment of them puts works under a spell, making them part of an imaginary series in which they finally acquire meaning. Strictly speaking, the collector is a producer of future memory. This is especially true when the object of desire is current art, which is not yet the subject of recognition that might guarantee its subsequent value.

The art of good contemporary art collecting means being faithful to the initial intuition that leads one to construct relationships between works, artists and aesthetics that only time will coronate with esteem. At this juncture, the collector is linked to an apparently anti-ethical figure: the *marchand*. In their function as mediators between artists and the market, they would seem to abstain from the desire to possess the works to which, on the other hand, they assign value. Collectors and *marchands* therefore constitute two faces which together, sustain the mechanics of the art market, while a third phase—art’s inscription in collective memory—is carried out by museums.

Alberto Elía and Mario Robirosa are notable collectors and gallery directors who have constructed a virtuous circle involving both figures, which they embody with great prestige and generosity. Between the two, they unite and condense the criteria by way of which works by a series of artists—that we can denominate “from the eighties”, granting this quick chronological categorization the faculty of naming a cultural phenomenon that is far more complex—constitute a singular body of work in the history of the nation’s art.

Developed over the course of many years, their collection has promoted (we can almost

say: created) the generation that has given us names such as Jorge Pirozzi, Duilio Pierri, Eduardo Iglesias Brickles and Diego Perrotta; today the Museo Nacional de Bellas Artes receives the donation of this collection in an act that does the institution great honor. This is not only a way to take in patrimony that is fundamental for the Nation, but above all, to celebrate the exquisite labor of those who have had both the gift and the audacity to champion an essential chapter in Argentina’s visual arts.

Andrés Duprat

Director Museo Nacional de Bellas Artes

Colección Elía/ Robirosa: Returns and Continuity

Pablo De Monte

It could be inferred that a collection shows the collector. The collector is simultaneously a constituent piece and one that is excluded, the sole object of the collection. The only one that we do not see, absent, naturally, from the group, the object that is incessantly missing from the collection but that shows through, beneath its every seam. What is left to be imagined, then, as Borges would, is the story of the collector who collects him or herself.¹

The Colección Elía / Robirosa covers a time frame that stretches from the final years of the 1970s decade to the first years of the 2000s. It unfolds as a complex body of work where painting occupies a place of privilege. Due to the extensive number of pieces and the different periods present throughout the overall group, focusing on a view by epoch, in this case the 1980s, was decided upon as the guiding principle for the selection of pieces in this exhibition and its respective catalog.

The exhibition is organized in two sections. On the one hand, “The Return to Painting”, includes the artists who pertain to the 1980s generation. On the other, “The Figures of Reference” make up a strong line of artists from other generations who were an influence on and a complement to a decade marked by a return to traditional art practices.

As is the case with any ensemble of objects, the Colección Elía / Robirosa allows us to construct different meanings by grouping pieces together in one way or another. In 2004, for the exhibition held at the Museo Nacional de Bellas Artes, María Teresa Constantin² focused her analysis on the Collection and the role of the collector as a phenomenon closely linked to the socio-cultural events of that time. In the article she wrote on that occasion, she also reflected on the history of taste in the selection collectors make regarding artistic production, where they undoubtedly relate to other collections, both public and private. This constellation of distinct groupings of work and the relationships and tensions manifest between them constitute the front lines in the battle for control over the symbolic center of the cultural field. Every collector is a subject permeated by time who responds to a particular social and political context; as a result, his or her decisions and choices take on the tone of the surrounding context.

Perusing an art collection can be simply a case of coming into contact with the objects included in it, or it can pose questions to the visitor regarding the subject behind the exhibited ensemble. The questions can vary widely and their tentative answers can lead to further inquiries. Is a collection a portrait of the collector? When does a collection begin and when does it end? Is there a first object that unleashes the drive to collect? These questions lie at the core of every collection.

With absolute confidence, Alberto Elía is capable of orienting us on the intricate path toward comprehending his desires and motivations for bringing together a body of artworks. Nevertheless, there is something

about the denomination of “collector” that he finds unsettling and uncomfortable; it is only other people that label him with the term, he does not use it. Elía does not consider himself to be a collector, and he informs us that the classification came from Miguel Briante:

I went along buying pieces when I could, I had some pieces hanging up at home and others in storage. The truth is that I wasn’t completely aware of the idea of the collection until at some point, critic Miguel Briante asked: “When are you going to hold a show of the collection you have?” To which I responded, “What collection? I don’t have a collection, forget it!” He was the one who turned on the little light bulb with his comment. It was only then that I began to look at everything that I had, I took photographs, and I gradually warmed up to the idea of having a group of works, a collection.³

As we know, however, a collection is a group of objects selected and organized bearing some relationship to one another. Above all, we know that behind the meticulous formation of the group there is a subject, whom we call a collector.

Elía sustains that he is a gallery director, and that he slowly began to acquire different pieces, primarily by artists who exhibited in his prestigious space for the first time. He and Mario Robirosa selected the creators who would enter the gallery to show their work and so go on to be represented by the two art dealers. In each case, they established a very close relationship with the artists they represented, taking an interest in their lives and their creative processes. They would then later acquire one or more works from the artist as a way of further cementing both parties’ commitment to this artistic project.

This is how the group of works being exhibited, in part, at the Museo de Bellas Artes today first came into being. Nevertheless, and in spite of Elía’s resistance in accepting the term of collector, the proof is plain to see: each

piece has entered the Museum as part of the "Colección Elía / Robirosa", and the reference on every work's information label will always be associated with the names of the two people responsible for its arrival. For the Museum, each work has a history, where the most important facts are the author, the title and year of its making and the collector. This three-part information appears to maintain a hierarchical order; it is assumed that the author heads up the list, but this will depend on what it is we wish to know about the complex reality of this object that we call a work of art.

Another theme yet to be developed—but which escapes this first approximation due to its rich complexity—is the relationship between artist and collector, the nature of the interaction between these two subjects with regard to a single object, the work of art. The artist is the producer and the collector, the person who acquires it, and also plays a part in the symbolic production of the work.

In this particular aspect of the issue, the connection that Gérard Wajcman observes between the artist, the collector and the art object offers insight. This connection is structured around an object that is lacking: the artist fills the lack by fabricating an object, while the collector seeks it out and acquires it:

In this sense, a radical opposition would exist between artist and collector. But if what is specific to the collector is the pursuit of the Object that is lacking, we need not make too much of a stretch to be able to state that we are all collectors! Every subject is a collector. All the rest are artists.⁴

What we can confirm is that Elía and Robirosa put together a collection in proximity to the artists and that they established a relationship where the work was what connected them. This exchange between the two parties, artists and collectors, formed the basis for an understanding and the construction of a decisive part of the history of our contemporary art.

Returns and Continuity

As mentioned earlier, the Colección Elía / Robirosa is quite extensive, spanning different eras of Argentina's recent history. All of the works are valuable and representative of the artists, who have transformed to become the important figures of reference today. By focusing on the 1980s, what emerges in the foreground are the creators linked, either directly or indirectly, with what was called "the return to painting", a movement that expanded worldwide, in what may have been one of the first cultural phenomena of what we now call globalization. In Italy, this tendency was denominated "Transvanguardia", and it arose as a reaction to Conceptual Art and Arte Povera, which were predominant in the preceding decade on the peninsula. In Germany, it was denoted "Neue Wilden" or new wild painting.

In Argentina, the movement was introduced by critic Achille Bonito Oliva, the main promoter and manager of the Italian Trans-avant-garde. Bonito Oliva proposed breaking away from the idea of a Darwinistic evolution in history, or a diachronic reading of history's successive avant-garde movements. This rupture with a linear notion of history implied understanding visual production as a system, where works from the past would fuse together with contemporary works to construct others, which would at the same time differ meanings, in a circular dynamic.

Bonito Oliva, whose renown had been confirmed as the curator of the *Aperto* at the Venice Biennale in 1980, made his first visit to Buenos Aires in 1981, two years prior to the return of democracy. Jorge Glusberg had extended an invitation to him to participate in the IV Jornadas Internacionales de la Crítica. This tendency burst onto the scene in our country abruptly, and it involved a majority of the emerging artists at that time.

In this context of transition toward a stable democracy, a renovation took place in all art disciplines; many artists who had decided to leave in exile to save their lives

returned to the country. This situation and the fact that all type of censorship had ceased activated the cultural field.

In the preceding decade, realism had been the predominant trend, and Pablo Suárez, Héctor Giuffré, Ricardo Garabito and Hugo Sbernini figured among its proponents, to mention only a few. Antonio Berni, who passed away in 1981, was also a figure who influenced most of the young creators who would come to the fore in the decade that followed. Others, such as Alberto Heredia, Luis Felipe Noé, Gabriel Messil and Marta Minujín were highly active and the "authority" they represented for younger generations had to do not only with formal aspects of their work, but also with the critical stance they took with respect to the prevailing cultural scene. Together, all these factors paved the way for the new visual tendencies about to emerge.

By way of the Gallery, the Colección Elía / Robirosa played a crucial role in the deployment of this renewal of art's image. Of all the outstanding artists who passed through this mythical space and form part of the collection today, we make special mention of the trio denominated "Las Tres P" (The Three Ps), which included Jorge Pietra, Jorge Pirozzi and Felipe Pino.⁵ This highly prominent trio left its mark on the 1980s and constituted Galería Alberto Elía's emblematic image.

With this creative nucleus as a base, other artists who shared the same concerns and impulse for renovation then joined. A good portion of them can be found represented in this exhibition.

The return to painting concept was articulated by art theorists in an epistemological context in which the idea of the end of history or the end of art colored the debates circulating then. Among the specialists handling this theme, Peter Bürger analyzed "the end of idealist aesthetics", referencing the text by Theodor Adorno titled *Ästhetische Theorie* (Aesthetic Theory). In 1970, Bürger pointed out that the philosopher from the Frankfurt school had been the last theoretician to propose a

model in pursuit of an idea of aesthetic truth. With this alternative thesis, Bürger presented the concept of non-truth, an idea of provisory truth that unfolds in time, a discursive construction in continual transformation. Another important element in this framework of ideas is rooted in post-structuralist tenets, related to fundamental texts such as "From Work to Text",⁶ published in 1971 by Frenchman Roland Barthes, which prepared the terrain for the criticism that sustained the proposals of the Trans-avant-garde. In Argentina, Glusberg coined the term "Nueva imagen" (new image) to denote the local version of the return to painting. An important change took place on the level of discourse; specialists like Carlos Espartaco followed these new concepts coming from a semiotic standpoint, and consequently redefined the relationship between the artist and the work. Artists went on to call themselves "visual operators", and their works were constructed by way of linguistic operations such as parody, quotes or appropriation.

Other authors also interpreted the return to painting during the 1980s: outstanding among them are Hal Foster⁷ and Benjamin H. D. Buchloh, both of whom were collaborators with the prestigious magazine *October*. In his recognized text "Re: post", Foster situates the debate on postmodernism in the critical texts written by North American Clement Greenberg, in which modernity had been presented in terms of purity. This implied that the concept of the artistic exists only in painting, sculpture and architecture, and that every art is constructed with a specific code, developing to the extent that its own code is revealed and deciphered. Through its institutions, art history gives an account of this idea of purity. Foster dismantles the discourse that presents works as a chain of lineage from artists united by history-based notions of influences and continuity. He proposes that these practices have expired in postmodernity due to the fact that their conventional natures can no longer sustain new inflexions or configurations. In this way, postmodernity is not tied to the modernist idea

of autonomy, but rather explores diverse layers of representation. It does not look for sources or origins, but structures of meaning in a social environment where extreme superimposition of images predominates.

On the other hand, the viewpoint of historian Benjamin H. D. Buchloh regarding this period of visual production is markedly pessimistic. He traces a path following historical avant-garde movements and proposes that returns wind up being cyclical. As an example, he takes the return to traditional forms of representation that took place around 1915, two years after the *readymade* and *Black Square*, which involved returns to mimetic models such as *metaphysical painting* and all of the European painting from the 1920s and early 1930s. The author associates these resurgences with authoritarian stances that paved the way for the fascist regimes that took hold in the mid 20th century. He attributes the ascendance of painting in the 1980s to similar political conditions, including the triumph of neoliberalism on a global scale and the loss of the critical dimension in works of art as it becomes pure merchandise.

As happened in the so-called calls to order on the part of regressive artists during the twenties, increasing aggressiveness is also evident today in the way in which these visual and linguistic clichés propagate. [...] In the face of social conscience and political commitment, libertarian proto-fascism paves the way for access to state power by a reactionary, autocratic elite. Without going so far as to question the reasons why illustration failed, the end of modernity and the silence imposed upon its critical potential are taken as a new excuse for accepting defeat.⁸

In some cases, these critical positions led to the formulation of pessimistic analyses, and in others, were limited to descriptions of a situation marked by a change in aesthetic and political paradigms. Let us keep in mind that

this return to painting developed in the social context of the termination of the Cold War, the end of which was punctuated by the fall of the Berlin Wall as the turning point. It is opportune to point out that the regressions that took place during the 20th century came about as a reaction to announcements regarding the extinction of representation's traditional supports, painting included.

The Colección Elía / Robirosa is both the result of and a testimony to the events that marked Argentina's artistic productions and acted as a mirror in real time of the accelerated transformations taking place on a planetary level.

Alberto Elía's resistance to assume the role of collector is in tune with the moment it came his turn to be a gallery director, a time earmarked by enormous change, when the limits of art began to fade away and grand narratives were losing momentum. During that time of returns and endings, no one knew for sure what the object to be collected was, and this is why Elía and Robirosa did the only thing they could do: follow their instincts in assembling this particular group of works that pertain to the Museo Nacional de Bellas Artes today, and that the institution will call the Colección Elía / Robirosa.

¹Gérard Wajcman, *Colección seguido de La avaricia*, Buenos Aires, Ediciones Manantial, 2010, p. 38

²María Teresa Constantin, "Formación de una colección, un país", in *Colección Alberto Elía-Mario Robirosa* [exh. cat.], Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes-Fundación Alberto Elía-Mario Robirosa, 2004, p. 9.

³See Alberto Elía's testimony, gathered by María Florencia Galesio and published in this catalog.

⁴Gérard Wajcman, *op. cit.*, p. 52.

⁵See Alberto Elía's testimony, gathered by María Florencia Galesio and published in this catalog.

⁶Roland Barthes, "De la obra al texto", in Brian Wallis (Ed.), *Arte después de la modernidad*, Madrid, Akal / Arte Contemporáneo, 2001, p. 169.

⁷Hal Foster, "Asunto: Post", in Brian Wallis (Ed.), *op. cit.*, p. 189.

⁸Benjamin H. D. Buchloh, "Figuras de la autoridad, claves de la regresión. Notas sobre el retorno de la figuración en la pintura europea", October, New York, n° 16, 1981, pp. 39-68.

Gallery/Collection/ Foundation: A Story in Three Movements

Natalia Pineau

The oil [painting] by Larco gained visibility when what was then the Asociación [Argentina] de Galerías de Arte (Argentinean Association of Art Galleries) used to publish their guide, listing shows and addresses. A work from each [gallery] in turn would be reproduced on the cover. There was one condition, however: the artist had to be dead. Since I didn't have any dead artists who were showing, I began to send Larco's work every time it was my turn.

Alberto Elía¹

These words allude to *Boxeador* (Boxer), an oil painting from 1930 by Jorge Larco which, while certainly remitting to a tendency as conservative as was the "return to order"² in plastic terms, in the context of the artist's own development it represents a "deviation" and a venture into the new instead; at least this is the aspect that Alberto Elía singles out regarding this piece from his collection. "After this work, [Larco] never painting anything like it again; he went back to his excellent drawings and watercolors with interior motifs, which were most widely accepted".³ Though Elía would go along with the conditions imposed by the Asociación Argentina de Galerías de Arte, the image he chose contained a certain gesture of insurrection, a shift with respect to the established norm. From the standpoint of the Association and Elía's present moment, "Larco" signified the past of Argentinean art (that which had already gained recognition); while from Larco's present in *Boxeador*, "Larco" signified the risk of innovation (novelty) that was impossible to develop due to a lack of support from the art world. Some part of the two—or more—meanings contained in Larco's oil painting can also be considered the structural underpinning for the larger project it formed part of.

Alberto Elía and Mario Robirosa purchased *Boxeador* shortly after 1980, the year that the former inaugurated the gallery that would bear his name, and it came to function as a flagship of sorts for the space as it made its way onto the Buenos Aires art scene. The idea of putting together a collection didn't exist at that time, and it may never have actually existed. In other words, it would appear that acquiring the pieces that make up what is the Colección Elía / Robirosa today was never in response to a plan to accumulate—in the sense of gradually bringing a group of artworks together in order to constitute a "collection" at some point—but rather to Elía's and Robirosa's desire to possess one work or another due to the impression it had made on them, as is the case with the Larco,⁴ and above all, to issues related to promoting the careers of the figures taken in by the Galería Alberto Elía. As they both explain, it was a question of "showing our support to the artists we had selected" on the one hand, and on the other, of "helping them out when they needed a little money".⁵

The gallery focused on active creators, with Elía as Director and Robirosa as Consultant and Associate, organized on the basis of an agenda that combined young artists and recognized names where the latter might constitute, in turn, an endorsement of the former. Among these representative figures, Julio Le Parc, Clorindo Testa, Luis Felipe Noé, Kenneth Kemble, Gabriel Messil, Alberto Heredia, Alejandro Puente, Líbero Badí, María Juana Heras Velasco, Carlos Gorriarena, Pablo Suárez, Alicia Carletti, Josefina Robirosa and Jacques Bedel can be mentioned. Among the younger artists, names included Juan José Cambre, Guillermo Conte, Duilio Pierri, Luis Frangella, Jorge Pietra, Jorge Pirozzi, Juan Paparella, Marcia Schwartz, Felipe Pino and Hernán Dompé. It was, then, a matter of bringing two generations together; this connection was possible, in part—at least in the beginning—thanks to Robirosa's friendships with older artists and Elía's ties or associations with creators just starting out.⁶

Born in an upper class home in Buenos Aires, where the visual arts and culture in general were held in high regard, Robirosa's relationship with art and the artists of his time developed early in life. In January of 1949, at seventeen years of age, he met Testa in the context of a study trip to Italy organized by the School of Architecture at the Universidad de Buenos Aires (UBA), an experience that must have undoubtedly influenced his decision to enroll in the Architecture degree program upon his return. In 1956 he met Noé, who was working as an art critic for the newspaper *El Mundo*.⁷ The fact that they would coincide in different arenas of political discussion, Noé's participation in a magazine that Robirosa edited along with several friends with an article on the Bolivian "Rosca"⁸ and later—once Noé had decidedly launched into his artistic career—Robirosa's interest in following his artistic career were all instances that wound up cementing the friendship between them even further. Around that same time, Robirosa began to develop ties with colleagues of his sister, painter Josefina Robirosa, and he also met Le Parc. They had both received scholarships from the French government in 1958 to spend a season in France. There they spent spare time together, traveling to different European cities and staying at youth hostels. Several years later, with Galería Alberto Elía already functioning, the friendships that had been formed in the past would find a new scenario in which to continue to flourish.⁹

The son of a motorcycle and bicycle importer in Villa María (in the province of Córdoba), Elía's interest in the visual arts unfolded gradually, as he advanced in his studies and in his professional career. In this sense, his first experience was in 1958, when, thanks to a scholarship awarded by the American Field Service, he traveled to Watertown (New York, USA) at seventeen years of age in order to finish high school there. He became familiar with New York's museums and all of the Big Apple's cultural activity.¹⁰ Upon his return to Argentina, he studied Political Science, Social Science and Diplomacy at the

Universidad Católica de Córdoba, where he took some art history classes. Later, in 1967, he obtained a Fullbright Scholarship for post-graduate study in the United States, although he wound up turning down the opportunity in light of having won the bid for a post in the Ministerio de Relaciones Exteriores (Ministry of Foreign Relations).¹¹ After one year he decided to resign, given his aim to fulfill a role in the area of culture and aware of the scant relevance the Ministry was giving to this field, and he applied for a position at the Instituto Torcuato Di Tella.¹² This was where new ground was being broken at the time in terms of culture, the place where Marta Minujín, Roberto Jacoby, Eduardo Costa, Raúl Escari, Oscar Masotta, Les Luthiers, Marilú Marini, Jorge Bonino, Alfredo Rodríguez Arias and many other creators from the Buenos Aires avant-garde had passed through during the '60s. He worked there—first as an administrator and then as a member of a research group—in the Centro de Investigaciones Sociales (Center for Social Research). It was in this environment that he met Robirosa, who had been working in the Centro de Estudios Urbanos y Regionales (Urban and Regional Studies Center) at the same Institute since 1966.¹³ He subsequently spent a season living in Paris, beginning a doctorate degree there in Political Science that he would never finish, given that his assiduous visits to museums and galleries made it clear that his desire was to dedicate himself to a project in some way related to the visual arts.¹⁴ Accordingly, once back in Buenos Aires around 1975-1976, he made up his mind to make room in his apartment in order to organize a few shows, initiating his career as an art dealer.¹⁵ He then began to come into contact with the era's emerging creators, and, after having decided to open Galería Alberto Elía, they were the ones he would convoke for its calendar of exhibitions.

Elía and Robirosa chose the Recoleta neighborhood for their undertaking, which was, in fact, far removed from the most traditional zone for galleries, on and around the furthest end of Florida Street. It was a location they had acquired in 1977 by way of a loan.¹⁶ As Elía

recalls, having a "space of their own" was an essential factor in making the decision to pass from the private realm of the apartment to the public realm and a storefront presence in 1980. Without a doubt, especially in light of the economic crisis that would erupt that same year,¹⁸ the fact that they were free from the burden of paying rent was a key condition, a necessity for making the move possible. In addition to the difference that their personal situation made in the shift from the private to the public arena, a certain "attenuation" of the military government's repressive action from 1978-1979 onward must have also influenced somewhat.

It is certain that the persecution, kidnappings and assassinations that the military dictatorship had carried out from 1976 on had "moderated"¹⁹ at the moment when the Gallery opened. At the same time, both internal and external pressures on the military government had continued to accumulate,²⁰ in addition to being discredited by the economic debacle, so that during the course of the first year of the '80s decade, the idea began to circulate of a possible political "solution" or "way out" for the authoritarian regime.²¹ Within this framework, some personalities who had left in exile dared to come back to the country, at least to visit. For example, sculptor Juan Carlos Distefano and his wife, writer Griselda Gambaro²² returned from Barcelona, and Noé divided his time between Buenos Aires and Paris, where he went when he left immediately after the coup d'état.²³ Coinciding with these arrivals, people who had gone into exile within the country began to resurface, and public life began to recover a portion of its vitality. As Pablo Vila asserted, "the fact is that Viola—a figure positioned to become the next president—is not Videla",²⁴ citing the amazing number of young people—sixty thousand—who came together for the Serú Girán concert in December of 1980 at La Rural, who not only euphorically sang *Canción de Alicia en el país* (Song of Alice in the Country, a protest song camouflaged in metaphor) at the top of their

lungs, but also "no se banca más" (another lyric implying that the conditions will no longer be tolerated) in front of the State-run television channel's cameras.²⁵

In the midst of this atmosphere, when certain aspects of the accumulated force of expression and the cultural and artistic explosion that would burst forth when democracy finally returned were just beginning to pick up momentum, the Gallery held its first show, on June 3, 1980. It was a show of paintings by Manuel Espinosa, Alejandro Puente, Josefina Robirosa, Kenneth Kemble, Gabriel Messil, Alicia Carletti, Juan José Cambre, Pablo Obelar and Mónica Rossi.²⁶ The following month, it was sculpture's turn, in a show titled *Propuestas* (Proposals) with works by Clorindo Testa, Líbero Badí, José María Aguiar, Jacques Bedel, María Juana Heras Velasco, Alberto Heredia, Irene van der Poll and Vicente Marotta.²⁷ Some of these same painters and sculptors would show again later, in the form of solo shows. That same year there was a show of works by Kemble (b. 1923) and another of works by Cambre (b. 1948).

One of the most outstanding shows held the following year was *Pinturas 1981* (Paintings 1981) by Noé (b. 1933).²⁸ Tentative planning for the show had begun months earlier in Paris, on the occasion of a trip by Elía and Robirosa to Europe. As the latter recalls, in order to convince Noé to show at the Gallery, they offered to buy all of the works he would present there.²⁹ A large portion of the works by this artist that were part of the Collection for years—such as, for example, *Cabalgata del conquistador* (The Conquerors' Ride, 1981)—were acquired on that occasion.³⁰

In 1982, the Gallery's program included a solo show by Carlos Gorriarena (1925-2007). The review written then by Hugo Monzón pointed out the works' critical nature with respect to the "current times", and that they "clearly take a stand" in relation to the present era.³¹ From that exhibition, Elía and Robirosa incorporated *La noche de la luna llena* (The Night of the Full Moon)³² into their collection, an acrylic on

canvas measuring 120 × 150 cm, in which three figures are seen—two male and one female—with withdrawn, their facial features more or less disfigured and blindfolded, with what seem to be a pair of dark glasses in the case of the first, the shadows of deep eye sockets in the second and a process of bodily decomposition in the third. They are positioned standing in front of a table from which they observe or take into their hands what seem to be innards.

Subsequently, among the shows by well-established artists, the Gallery presented *Modulaciones* (Modulations), by Le Parc in 1984, and Elía was the curator of the artist's work when the Salas Nacionales de Exposición sponsored the important show *Le Parc & Le Parc* in 1988.

Regarding solo exhibitions of young artists' work, in 1982 the Gallery offered its space to Luis Frangella (b. 1944), Felipe Pino (b. 1945) and Marcia Schwartz (b. 1955). Frangella had emigrated to the United States during the early '70s, but always maintained ties with the Buenos Aires art scene.³³ Though coming from a powerfully gestural pictorial tendency involving loose brushwork and certain graphic strokes, on that occasion the artist exhibited a series of large scale canvases in which masculine and feminine torsos occupied practically the entire visual plane. Situated before the viewer in frontal, profile or foreshortened positions, these extremity lacking bodies were sometimes combined with other elements whose identity was difficult to classify.³⁴ Elía and Robirosa acquired two pieces from this series.

Pino's trajectory, on the other hand, included various solo and group exhibitions when Elía invited him to show in the space. Furthermore, he had been included in the Premio Marceo de Ridder in 1975 and 1977—a salon that functioned as a platform for launching young painters' careers during the '70s decade³⁵—and at the Premio Braque he attained the Primer Premio de Pintura (First Prize in Painting) in 1979. As such, his presentation at the Gallery coincided with a mature phase of his production. Characteristic of his work at the time were portraits of different found objects,

using a loaded brush in short strokes in a post-impressionist manner, and color reminiscent of the Fauves,³⁶ all of which led to vibrant images. Elía and Robirosa purchased an oil painting from this period of the artist's work in 1984.

Like Pino, Schwartz had participated in the 1977 edition of the Premio Marcelo de Ridder and in various group and solo exhibitions, all in Europe, except for the show held at Galería Artemúltiple. With the coup d'état in 1976, the artist left for Barcelona in exile, where she remained until 1982. In this sense, the presentation of her work at Galería Alberto Elía functioned as a celebration of sorts of her return to Argentina. Following along similar lines as her earlier work, Schwartz portrayed different urban situations in her pieces from that point on, in different scenes featuring the men and women that inhabit the city's outskirts and her friends and fellow artists from the "underground" scene, using loose brushstrokes and including elements of collage.³⁷ From among the works she produced that year, Elía and Robirosa acquired *Hombre Gris* (Gray Man).

Jorge Pietra (b. 1951) and Jorge Pirozzi (b. 1948) are among the noteworthy young artists that made up the exhibition calendar in 1983. Both had been included in the Premio Braque, where they had received the Primer Premio (First Prize) and Primera Mención (First Mention), respectively, and both had various group and solo shows already under their belts. The work that Pietra presented in the Gallery was a pictorial series made from fragments of paintings used in stage sets at the Teatro Colón, the institution where he was then working. The artist either continued, re-elaborated pre-existing motifs or incorporated new elements, modifying the fragment's original appearance in an operation that could be defined as an intervention carried out on pictorial found objects.

Between late 1982 and the end of 1983, the young artists that Elía had been successively convoking to complete the Gallery's exhibition calendar wound up being defined as the representative figures of "eighties art". During that time frame, a series of exhibitions had been

organized that effectively grouped together Cambre, Frangella, Pino, Schwartz, Pietra, Pirozzi and Guillermo Conte (b. 1956)—who showed at the gallery for the first time in 1986—who, along with as many other new creators, fulfilled the role of introducing the generation of artists pertaining to that era. These exhibitions included *Nueva Imagen* (New Image, at the Galería del Buen Ayre, in November 1982),³⁸ *Pintura Fresca* (Fresh Paint, at the Galería del Buen Ayre, in November 1982),³⁹ and *Ex-presiones* (Ex-pressions, at the Museo de Arte Moderno-Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, in September-October 1983).⁴⁰ In the catalog that accompanied this last initiative, for example, the text explained that it dealt with a "survey of young [artists] who emerged during the '80s decade". Given that the presentation of this survey took place one month prior to the presidential elections that would inaugurate the return to democracy, it would seem to amalgamate the spirit found in the works exhibited—which the curators associated with terms such as "hatching", "spontaneity" or "expressionist tone"—and the spirit unfolding in society at that same moment.⁴¹

Galería Alberto Elía accompanied the driving force of figurative painting during the '80s in this manner,⁴² and it would continue to do so during the years that followed, when the legitimacy of this artistic tendency diminished in the art field in Argentina. Accordingly, neither the object-based art (objects, installations, environments, etc.), nor the abstract-geometric painting that prevailed during the first half of the '90s,⁴³ nor the neo-conceptualism that began to become established in the second half of the decade⁴⁴ were reflected in the space on Azcuénaga Street. Far removed from these trends, painter's painting—declared dead so many times—continued to demonstrate its vitality there.

Elía continued to employ a dynamic of combining established names and young artists, and in relation to the latter he promoted the work of Gustavo Charif (b. 1976), Marcelo Bordese (b. 1963?) and Diego Perrotta (b. 1973),

among others, during the '90s decade.⁴⁵ They were personalities with little or no prior career experience, young creators who could truly be considered emerging, as opposed to those the Gallery had brought together during the previous decade. As they had done during the '80s, Elía and Robirosa also incorporated various pieces by these authors into their Collection.

At that time, the Gallery had been in existence for fifteen years, and the works that Elía and Robirosa had purchased along the way finally constituted a collection. It was then that they began to mull over the idea of bringing both endeavors together in some way. And so in 1997, the commercial enterprise gave way to the Fundación Elía-Robirosa, and with this new identity, the space on Azcuénaga Street was host to exhibitions of work by Maggie de Koenigsberg (b. 1956), Agustín Soibelman (b. 1972), Duilio Pierri (b. 1954), Pino, Perrotta and many others.⁴⁶

Between 2004 and 2006 the Collection was shown at the Museo Nacional de Bellas Artes, at the Teatro Argentino de La Plata, at the Museo Emilio Caraffa (in Córdoba) and at the Museo Oscar Niemeyer (in Curitiba, Brazil). Backed by these precedents, Elía purchased a lot in the Barracas neighborhood in 2008 in order to construct a building where the Foundation would not only be able to hold temporary exhibitions, but also to present the Collection in continual exhibition. Accordingly, the institution inaugurated its new headquarters at 2310 Villarino Street in 2013.

In 2015, Elía and Robirosa began to assess whether the Foundation had come to complete its cycle, as had been the case for the Gallery in its day. The idea of donating the Collection to a public exhibition space then took shape.⁴⁷ In this way, 85 representative pieces of local contemporary art came to form part of the Museo Nacional de Bellas Artes archives in 2017 and 2018. It was, in effect, a moment of coming to fruition, but at the same time it meant finding yet another way to carry forward a project condensing thirty years of activity in the field of Argentinean art.

¹ Alberto Elía, in an interview with the author via e-mail on February 22, 2018.

² An artistic tendency that emerged following the First World War, which articulated plastic proposals developed by avant-garde movements from the early 20th century involving certain aspects of pictorial tradition.

³ Alberto Elía, in an interview with the author via e-mail on February 22, 2018.

⁴ María Teresa Constantin, "Formación de una colección, un país", in *Colección Alberto Elía-Mario Robiroso* [exh. cat.], Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes-Fundación Alberto Elía-Mario Robiroso, 2004.

⁵ Alberto Elía and Mario Robiroso, in an interview with the author via e-mail on March 4, 2018.

⁶ Ibid.

⁷ Luis Felipe Noé. *Mirada Prospectiva* [exh. cat.], Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2017.

⁸ A term referring to the economic, political and social sectors responsible for Bolivia's system of agricultural and mining exploitation.

⁹ Mario Robiroso, in an interview with the author via e-mail on February 23, 2018.

¹⁰ Alberto Elía, in an interview with the author via e-mail on February 22, 2018.

¹¹ Ibid.

¹² Ibid.

¹³ Mario Robiroso, in an interview with the author via e-mail on February 23, 2018.

¹⁴ Alberto Elía, in an interview with the author via e-mail on February 22, 2018.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ See Luis Alberto Romero, *Breve historia contemporánea de la Argentina (1916-1999)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

¹⁹ Hugo Quiroga, "El tiempo del 'proceso'", in Juan Suriano (Ed.), *Nueva Historia Argentina. Dictadura y democracia (1976-2001)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2005.

²⁰ In 1980, the Organization of American States' (OAS) Inter-American Commission on Human Rights (IACHR) report on the detention and disappearance of people in Argentina was published. That year, Adolfo Pérez Esquivel received the Nobel Peace Prize in recognition of his work defending human rights.

²¹ Ibid.

²² José Emilio Burucúa and María Teresa Constantin, *Juan Carlos Distefano. Obras 1958-2010*, Buenos Aires, Fundación Osde, 2010.

²³ Luis Felipe Noé. *Mirada Prospectiva* [exh. cat.], op. cit.

²⁴ Pablo Vila, "Rock Nacional. Crónicas de la resistencia juvenil", in Elizabeth Jelin (Comp.), *Los nuevos movimientos sociales. Mujeres. Rock Nacional. Derechos humanos. Obreros. Barrios*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1989.

²⁵ Ibid.

²⁶ María Teresa Constantin, "Formación de una colección, un país", op. cit.

²⁷ Ibid.

²⁸ Ibid.

²⁹ Mario Robiroso, in an interview with the author via e-mail on February 23, 2018.

³⁰ María Teresa Constantin, "Formación de una colección, un país", op. cit.

³¹ Hugo Monzó, "Gorriarena: el duro examen de una época", in *Convicción*, Buenos Aires, October 30, 1982. Article consulted on February 26, 2018 in <http://www.gorriarena.com.ar/>

³² María Teresa Constantin, "Formación de una colección, un país", op. cit.

³³ See Viviana Usabiaga, *Imágenes inestables. Artes visuales*,

dictadura y democracia en Buenos Aires, Buenos Aires, Edhsa, 2012.

³⁴ Luis Frangella [exh. cat.], Buenos Aires, Galería Alberto Elía, August 1982.

³⁵ Regarding the Premio Marcelo de Ridder, see Mariana Marchesi and Teresa Riccardi, "MNBA/CAyC, 1969-1983. Dos alternativas institucionales en la promoción del arte argentino", in María Isabel Baldasarre and Silvia Dolinko (Eds.), *Travesías de la imagen. Historia de las artes visuales en la Argentina*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2012.

³⁶ Eduardo Stupía, *Felipe Pino. Químicamente puro. Pinturas 1970-2011*, Buenos Aires, Fundación Osde, 2012.

³⁷ Laura Malosetti Costa, "Marcia Schwartz", in Gabriel Levinas (Ed.), *Marcia Schwartz. Joven pintora*. Buenos Aires/Barcelona 1975-1984, Buenos Aires, Artemúltiple, 2006.

³⁸ Curated by Jorge Glusberg, the following established and upcoming artists participated in it: Antonio Berni, Pablo Bobbio, Rafael Bueno, Juan José Cambre, Américo Castilla, Ernesto Deira, Jorge de la Vega, Ana Eckell, Kenneth Kemble, Guillermo Kuitca, Rómulo Macció, Florencio Méndez Casariego, Osvaldo Monzo, Luis Felipe Noé, Juan Pablo Renzi and Luis Wells. See Viviana Usabiaga, *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*, op. cit.

³⁹ Organized by artist Rómulo Macció, the show presented his work and that of his fellow member of the Nueva Figuración movement, Luis Felipe Noé, along with that of Luis Frangella, Guillermo Kuitca, Carlos Kusnir, Duilio Pierri, Juan Pablo Renzi, Jorge Pietra and Marcia Schwartz. Ibid.

⁴⁰ Curated by Laura Buccellato and Carlos Espartaco, the show included work by Diana Aisenberg, Remo Bianchedi, Rafael Bueno, Juan José Cambre, Guillermo Conte, Ana Eckell, Luis Frangella, José Garofalo, Nora Iniesta, Guillermo Kuitca, Juan Lecuona, Cintia Levis, Osvaldo Monzo, Máximo Okner, Duilio Pierri, Felipe Pino, Jorge Pirozzi, Alfredo Prior, Armando Rearte, Alejandro Santamarina, Marcia Schwartz and Claudia Zemborain. Ibid.

⁴¹ Ibid., p. 122.

⁴² Viviana Usabiaga, *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*, op. cit.

⁴³ Natalia Pineau, "Espacios de exhibición durante los años noventa en Buenos Aires y la formación de una nueva escena artística", in María Isabel Baldasarre and Silvia Dolinko (Eds.), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, Volume II, CAIA IV Archive, Buenos Aires, EDUNTREF-CAIA, 2012.

⁴⁴ Claudio Iglesias, *Falsa conciencia. Ensayos sobre la industria del arte*, Santiago de Chile, Metales pesados, 2014.

⁴⁵ María Teresa Constantin, "Formación de una colección, un país", op. cit.

⁴⁶ Ibid., and Alberto Elía and Mario Robiroso, in an interview with the author via e-mail on March 4, 2018.

⁴⁷ Mario Robiroso, in an interview with the author via e-mail on February 23, 2018.

Alberto Elía: Considerations Regarding the Collection

Statements elaborated on the basis of an interview by Florencia Galesio on February 19, 2018.

I don't feel like a collector. That implies an attitude toward works that I simply don't have. I'm a museum bug. I like for works to be in museums so that everyone can enjoy them; that's what they're there for. It unsettles me to think of someone who buys a Van Gogh and keeps it in some safe in Japan. I can't quite understand that. I don't like that conception of a collection, the idea of possessing, of having and wanting the one bit that's missing. That has more to do with money and the market than it does with art, and what interests me is the world of art.

Our collection has no common thread other than that which connects the exhibitions held at the Gallery. There was no pre-existing idea that led us to commit to figuration or geometric works, for example. The works that were shown in their day are the ones that found their way in.

The truth is that we weren't completely aware of the idea of the collection until at some point, critic Miguel Briante asked: "When are you going to hold a show of the collection you have?" To which I responded, "What collection? I don't have a collection, forget it!" He was the one who turned on the little light bulb with his comment. It was only then that I began to look at everything that I had, I took photographs, and I gradually warmed up to the idea of having a group of works, a collection. I went along buying pieces when I could. This collection was put together without money and without big names, the exact opposite of what is usually the case: with money, buying important names. Later, the authors of these works turned into big names,

but at the time no one wanted them. When we bought a work by Pablo Suárez, painters thought that we were crazy. They would ask us, "how could you buy that?"

I remember going to the Centro Cultural Recoleta shortly after it had opened, and there I ran into Pablo Suárez, who was hanging one of his paintings; it was huge. It captivated me; it was strange that a thing like that should happen to me, and that I would want to buy it. Pablo insisted that I should buy it, but I didn't have a dime. "What am I going to buy it with?" I asked him. The work cost \$500 dollars. Suárez asked me to please buy it because if not, Osvaldo Giesso was going to buy it, in installments. He talked me into it.

I think that that was the first work that I bought because I wanted to have it. That was the piece that triggered the whole story, and it's a piece that's no longer part of the collection.

The nude by Suárez that we are donating to the Museo Nacional de Bellas Artes is from 1975. At the time, it was rejected by the Museum on account of being considered pornographic. The model for the nude is Horacio Campillo—a painter and antiques dealer—and he did the restoration of it himself.

Many works slipped through our hands. There were artists who showed at the Gallery whose works we couldn't buy because of the prices, like Hernán Domép, for example. There are several artists whose works we would have liked to buy, but...

When we organized the exhibition at the Museo Nacional de Bellas Artes in 2004, Hernán said to me: "It can't be that I'm not in your collection". I responded by saying that his work was very expensive, and that we didn't have enough money. He insisted: "I have to be in it, we'll figure something out". So we worked out a trade. We gave him several works that he was interested in—by a friend of his who had passed away—and in exchange, he gave us the sculpture that we are donating to the Museum. It's a sculpture that Domép always thought that he would take with him to the grave; it's one of his favorites. It isn't a market

piece, although Diana Lowenstein did have it for sale at one point, but at a very high price.

Referring to Jorge Pietra, Jorge Pirozzi and Felipe Pino as "The Three Ps" was something that occurred to me—they didn't like it at all—it made them furious, especially Pirozzi (he once told us that he had been able to come up with one hundred epithets using "The Three Ps". It gave us a really good laugh). After many years, at an opening at the Centro Cultural Recoleta, "Yuyo" Noé made some reference to "The Three Ps", but I had coined the phrase years earlier, when no one knew who Pietra, Pirozzi and Pino were. It worked. I held a show of their work using that title. In some way, "The Three Ps" are a product of the Galería Alberto Elía, although Pino and Pirozzi had already exhibited at the Galería Artemúltiple, run by Gabriel Levinas, which closed during the late '70s, when I opened my gallery. This is why their careers finally developed in my space.

Pietra had six shows in the Gallery, but since I didn't manage to sell his work, I proposed taking it to arteBA, where a lot of people circulate. "If no one buys it there—I told him—that means there's something between your work and the public that doesn't work. We like it, but other people don't." We presented it at the fair, and it didn't sell there, either; but later it did.

At that point, the Italian trans-avant-garde movement invaded the United States as part of a move to establish it in the market which never worked out in the end. It was a very good group of Italian painting (I was able to see it in the United States), but it didn't manage to gain insertion. Achille Bonito Oliva was the one promoting these artists.

A reproduction of one of our works, *La cabalgata del conquistador* (The Conquerors' Ride), by Luis Felipe Noé, figured in a book by Benito Oliva as an example of the trans-avant-garde around the world. Anyway, I think it was the Germans who had the greatest influence on the issue of the "return of painting".

Closing the Collection would mean ending the Gallery project, which is what we're doing

in some way with this exhibition at the Museum. This actually has a lot to do with what I wanted to do when I began working with the Foreign Ministry. My idea was to work in Cultural Affairs, which had always interested me (I had studied Art History for five years while at university). At that time, however, Cultural Affairs was a minor office, and I had no opportunity to actually do anything. For me it was a failure; I realized then that I didn't want to be Consul and so I "sent the chips flying". It was only a long time afterwards that I put it all together. When we held the exhibition of the Collection at the Museo Oscar Niemeyer in Curitiba in 2007—with myself as curator—and I saw the 129 works shown in a 3,000 m² space, I said to myself: "Ah, look, this is what I wanted, this is what I had in mind as a subconscious desire: an exhibition of all the works together, in a museum where the public has access to them".

That was an important realization. Prior to that had been the Museo Nacional de Bellas Artes in 2004, when we held the exhibition and produced the book. At that time, no one paid very much attention, not the critics and not the public, in spite of the fact that a lot of people did attend and thought that the shows were excellent. In fact, at the beginning, when I would invite critics to the Gallery, they would answer that it was off-circuit. In that neighborhood, Recoleta, which is so fashionable today, the Library was in the process of being renovated, the Palais de Glace was closed, the Museo Nacional de Bellas Artes was also practically closed—there wasn't enough staff to safeguard the works and they lived in fear of the possibility of robberies—and what is now the Village Recoleta was then a huge void.

What is the next step forward now? I'll sell the part of the Collection that we have left and throw a party at the Foundation. After that... God only knows!

Mario Robirosa: Autobiographical notes

Statements elaborated on the basis of an interview by Natalia Pineau on February 23, 2018.

My mother is an Alvear, and the Palacio Sans Souci did belong to my grandparents, but it isn't true that I grew up there. We only lived in the palace for one year, 1940, while our definitive house, in Martínez, was under construction.

My father was a lawyer, but he never practiced law. He was manager of the Compañía de Capitalización La Esmeralda, a company founded by my grandfather Robirosa. He later worked in tree planting and afforestation. My mother was a housewife, providing her children with a very progressive education. She was always very up to date regarding child rearing issues.

Both my mother and father were very cultured, well-read and drawn to art. My father had books on Van Gogh, Cézanne, Toulouse-Lautrec, Bonnard, Picasso and Foujita, among others. He loved Van Dongen, Klee and the German expressionists, and also followed and admired my sister Josefina's painting. All in all, they were a couple quite beyond the ordinary for the local upper middle class.

There were some works of art in our house, as there were in my grandparents' house, primarily French 19th century paintings and prints by Piranesi and English artists. Nevertheless, there was nothing in my family that could be referred to as "a collector's spirit".

My own artistic culture developed mostly during my youth. In January of 1949, I was seventeen and I snuck my way into going along on a tour of all Italy, a study trip that had been carefully organized by the School of Architecture at the Universidad de Buenos Aires (UBA). There I met Clorindo Testa, who took me under his wing. Well, it was an enormous ingestion and digestion of art from

every era. At a gallery in Turin I also bought a large painting by Pietro Martina that had really impressed me, and which still fills me with pleasure to look at, to this very day.

Some time later, while I was studying for a degree in Architecture, I would walk back home from the University, past the [art] galleries on Florida Street along the way. In addition, I always had plenty of up to date information by way of art seminars and magazines, especially from France: *Art d'Aujourd'hui*, *Arts Spectacles*, *L'Oeil*, etc.

Similarly, I had the fantastic experience of visiting the spectacular 2nd San Pablo Biennial. There I saw works by Picasso in abundance—including the huge *Guernica*—the first exhibitions of Cubism and Futurism, the Dutch neo-plastic artists, Henry Moore, Calder, Klee, etc. and the best of what was being produced in every country.

I studied Architecture at the UBA between 1949 and 1957, and was professor there from 1956 to 1958, but didn't dedicate myself to that profession. Social issues began to interest me in 1954, which led me to approach the newly formed Instituto de Sociología (Sociology Institute), which Gino Germani was putting together at the UBA. Sociology did not yet exist as a degree program in any Argentinean university. Nor did it exist in Paris, to which I was headed with a scholarship from the French government. It was there, under the direction of an excellent teacher who was a social anthropologist that my education in sociology and early research practice began, working as part of his team.

My career as a sociologist initiated in 1960, when Germani recruited two fellow sociologists and I to handle a contract that he had been unwilling to take on that had to do with the Plan Regulador (Master Plan) for the cities of La Plata and Ensenada. At the same time, I carried out a survey of urban habitat and living quarters for 250 families in La Boca for the Municipality of Buenos Aires. In 1961 I was then hired as a Sociology researcher-professor by the Institute of Regional and Urban Planning (IPRUL for its

initials in Spanish) at the Universidad Nacional del Litoral (UNL), whose headquarters were in Rosario at the time. In 1965, I was awarded a scholarship to study at Cornell University (Ithaca, New York) by the National Scientific and Technical Research Council (CONICET for its initials in Spanish). I completed a Master's degree there and initiated a Doctorate degree, which I didn't finish because I had to return to Buenos Aires for family reasons.

By 1966, our team at the IPRUL had been shifted to the UBA, from which it was expelled during the Noche de los Bastones Largos (Night of the Long Batons). It was then absorbed into the Instituto Torcuato Di Tella (ITDT) and named Center for Urban and Regional Studies (CEUR for its initials in Spanish), functioning at their site in the Belgrano R neighborhood. The ITDT's centers for studies in Economy, Sociology, Educational Sciences and Society and State took place there (many of which continued to operate after 1970, when the Institute closed down the School of Art that used to function at 900 Florida Street).

From then on, my career became increasingly focused on public health, urban sociology and environmental issues. From 1969 to 1972, I was a professor at the UBA's School of Public Health, and from 1972 to 1975, at the Latin American Center for Medical Administration (CLAM for its initials in Spanish). Then, from 1975 to 1976, I was in Paris working under contract for the Centre de Sociologie Urbaine (Center for Urban Sociology) at the French National Center for Scientific Research (CNRS for its initials in French) on various projects. I also did research for the Foundation for the Development of Latin America (FUDAL for its initials in Spanish) and the United Nations Population Fund (FNUAP for its initials in Spanish) from 1976 to 1979. Once back in Buenos Aires, I coordinated the UNESCO / Latin American School of Social Sciences (FLASCO for its initials in Spanish) Programa de Capacitación para la Gestión de Asentamientos Humanos en Latinoamérica y el Caribe (Human Settlements Management in Latin America and the Caribbean Training

Program) from 1976 to 1985, and from 1985 to 1987, I directed the Programa de Planificación Urbana y Regional (Urban and Regional Planning Program) at the UBA's School of Architecture, where I also taught until retiring in 2013. I was also a professor at the Universidad de San Andrés for their Posgrado de Organizaciones Sin Fines de Lucro (Postgraduate Program in Non-Profit Organizations).

It's clear to see that my career has hardly been that of a classical, academic sociologist. I don't even have a Sociology degree. My professional trajectory has been in zig-zag. I learned by working in the field and in teams of professionals from different disciplines. My education in architecture, however, did contribute a great deal in terms of its intersection with the social sciences.

Through my sister Josefina—one year younger than me—I came to know some of the artists in her circle, while in other cases, such as Luis Felipe Noé, Julio Le Parc and Jorge de la Vega, it was by way of personal encounters.

I met "Yuyo" Noé in 1956, thanks to several friends in common. At that time, he dedicated his time to writing and political analysis; in fact, he published a very interesting article on Bolivia's "Rosca" in a magazine that some friends and I used to produce. We saw each other often in political arenas and I also followed his career as a painter. When I was in the United States, my wife and I visited him on the occasion of his show at the Bonino gallery in New York. Years later, once the gallery was already underway with Alberto, I would see him again in Paris. We offered him an exhibition of his work in the space, and in the form of bait to finally convince him to do it, we bought all the work that he would exhibit.

I met Le Parc one night in 1958, while we were both bidding farewell to Buenos Aires—already full of nostalgia—leaning our elbows on the railing of a ship departing for France. We had each received scholarships from the French government. Once there, we traveled around different European cities with other companions

in a small, second-hand Volkswagen beetle I'd bought. Over the course of that cramped trip, our friendship was consolidated. We also often used to go off and visit different regions of France on weekends, staying in youth hostels. When I returned to Buenos Aires, I lost track of him. He continued to live and work in Paris. We met up again in 1982, once the dictatorship had weakened somewhat and it was no longer as dangerous for him, when Alberto and I proposed to exhibit his work in Buenos Aires.

Our friendship with both artists remains very much intact today. We see Julio when he comes to Buenos Aires or when we go to Paris, and our relationship is as fond as ever.

Alberto and I met in 1970, while we were both working in the ITDT's research centers. I think that very few of the "DiTellists" from Belgrano were interested in what was being done on Florida Street. Moreover, I think that they considered it a hindrance to their academic image. As opposed to them, Alberto and I used to frequent the Florida location and had a lot of friends there.

Along with Alberto, I began to understand more about styles and to appreciate and to fall in love with Art Nouveau and Art Deco. I had a lot of information, and he had an excellent "eye". Together, we meticulously pored over the Bauhaus show held at the Museo Nacional de Bellas Artes in 1970. Thanks to Alberto, I also began to become more familiar with other artists. Both he and my sister, Mercedes—who later developed a career as a model in Paris—were responsible for my initiation in bohemian life.

Since we first met, Alberto and I have shared projects and shared life. We were and are associates in the Gallery—we bought the location 50/50—in the Foundation and the collection. Alberto always had the leading role in artistic projects, while I accompanied him with whatever support I was able to give. As is he, I am proud of having made this donation to the Museum. We have been able to accomplish what we always wanted: for our unexpected collection to be exhibited for the cultural benefit and pleasure of the public.

Ministro de Cultura de la Nación Pablo Avelluto	Museo Nacional de Bellas Artes
Secretario de Patrimonio Cultural Marcelo Panozzo	Dirección Ejecutiva Andrés Duprat
	Dirección Artística Mariana Marchesi
	Delegación Administrativa y Jurídica Mariano D'Andrea
	Coordinación Ejecutiva Jorge Pizarro, Ricardo Visentini, Fernando Farina, Ezequiel Grimson
	Administrador Gubernamental Daniel Campione
	Asuntos Contables Gustavo Gramis
	Investigación María Florencia Galesio Ángel M. Navarro, Pablo De Monte, Paola Melgarejo, Patricia V. Corsani, Ana Giese, Verónica Tell, Eleonora Waldmann, Natalia Pineau, Lucía Acosta, Jorge Manzoni, Lucía Buchar, Alfonsina Leranoz, Guillermo Willis
	Gestión de Colecciones Mercedes de las Carreras Antonio Facchini, Jimena Velasco, Natalia Novaro, Fernando Franco, Bibiana D'Osvaldo, Carolina Bordón, Catalina Leichner, Vilma Pérez Casalet
	Comunicación Natalia Bellotto Esteban Benhabib
	Prensa y redes sociales Ana Quiroga Bettina Barbieri, Diego Jara
	Relaciones Institucionales Soledad Obeid, Ana Ruvira
	Museografía Silvina Echave Mariana Rodríguez, Alberto Álvarez, Ramón Álvarez, Francisco Amatriain, Gastón Arismendi, Fabián Belmonte, Cristina Mazza, Lucio O'Donnell, Pedro Osorio, Franco Pullol, Leonardo Teruggi
	Documentación y Registro Paula Casajús María Rosa Espinoza, Victoria Gaeta, Cecilia García Gásquez, Silvia Rivara, Florencia Vallarino, Dora Isabel Brucas, Laura González, Ana Inés Vivarés
	Fotografía Matías Iesari, Gustavo Cantoni, Valeria Carbajal Manzi
	Asesoría museológica María Inés Stefanolo
	Publicaciones Susana Prieto, Alejandro de Ilzarbe, María Verna, Federico Sanders

Educación	Gestión y estudio de visitantes
Mabel Mayol	Natalia Chagra
Silvana Varela, Gisela Witten, Pablo	
Hofman, Roxana Pruzan, Marcela	
Reich, Cecilia Arthagnan,	
María Inés Alvarado, Ana Lobeto,	
Jeanette Gómez Jolis, Lucía Ivorra,	
Germán Warszatska, Alicia	
Gabrielli, Gabriela Canteros	
Biblioteca	Ciclo de Cine Bellas Artes
Alejandra Grinberg	Leonardo D'Espósito
Agustina Grinberg, Marcelino	
Medina, Carolina Moreno, Mónica	
Alem, Víctor Páez, Adriana Peters,	
Pablo Pizzamiglio, Sara Espina	
Producción	Sistemas
Samira Raed,	Ernesto Sequeira
Mariano Hernández Ballester	David Moroz, Jorge Nocera,
	Walter D. Pirola
	Infraestructura
Alejandra Grinberg	Daniel Larrea
Agustina Grinberg, Marcelino	Augusto Monroy
Medina, Carolina Moreno, Mónica	Matías Román
Alem, Víctor Páez, Adriana Peters,	
Pablo Pizzamiglio, Sara Espina	
	Intendencia
Samira Raed,	Julio Martín Herrera
Mariano Hernández Ballester	Diego Herrera, Samuel Leiva,
	Daniel Galán, Jonatan Imperi
Asistencia de Dirección Ejecutiva	Supervisión de salas
Maru Venanzi	Omar Guateck
Eugenio Bignone, Mónica Gali,	Karina Mansilla
Augusto Macchi	Rita Díaz
Asistencia de Dirección Artística	Asistentes de sala
Alejandra Hunter, Carolina Jozami,	Mónica Cortes, Lucas Cortez,
Trinidad Massone	María Rosa Egaña Curutchet,
	Fernando Fernández, Ana María
Asistencia de Delegación	García, Úrsula Gómez, Julia
Administrativa y Jurídica	Jancso, William Linares Arias,
María Biaiñ	Humberto Rodríguez, Santa Vargas
Caterina Heredia, Gabriela Raña,	
Carlos Valenzuela	
	Informes y guardarropas
	Lorena Gorosito
Departamento administrativo	Mabel Benítez, Carlos Cortez, Irma
y recursos humanos	Echagüe, Marina Gorosito, Patricia
María Florencia Martínez	Maidana, Oscar Oviedo,
D' Agostino	Carlos Pérez, Oscar Ramírez,
Elena Sanchez, Mariana Folchi,	Martín Vergara
Horacio Eizayaga, Elizabeth	
Fleitas, Daniel Oscario	

Amigos del Bellas Artes

Presidenta Honoraria	Revisores de Cuentas	Administración
Nelly Arrieta de Blaquier	Valeria Bueno	Jorge Mastromarino
	Fabián Pablo Graña	
	Jorge Daniel Ortiz	Administración y RR. HH.
Presidente		Nadia Kettmayer
Julio César Crivelli		
	Dirección	
	Directora Ejecutiva	Asistente de Administración
	Fiona Christophersen White	Itatí Puidengolas
Vicepresidente 1ro.	Educación	Pago a Proveedores
Eduardo C. Grüneisen	Directora de la Carrera Corta de Historia del Arte y Cursos	Carolina Mastromarino
	Susana Smulevici	
Vicepresidente 2do.	Tesorero	Recepción E Informes
Juan Ernesto Cambiaso	Ángel Schindel	Jesica Edith Henri, Laura Mastromarino y Noelia Rondina
	Protesorera	
	Sofía Weil de Speroni	Librería
Secretaria	Coordinador Operativo de Educación y Extensión Cultural	Adrián Sánchez y Gustavo Merino
María Irene Herrero	Mariano Gilmore	
Secretaria de Relaciones Institucionales e Internacionales	Niños	Tienda
Josefina María Carlés de Blaquier	Sol Abango	Marcelo Arzamendia y Mora María Colombo
	Auditorio	Mantenimiento
Prosecretaria	Daniel Caccia	Ramón Álvarez, Héctor Monzón y Oscar Rindel
Ximena de Elizalde de Lechère	Juan José Peralta	
Vocales	Socios	
Susana María T. de Bary Pereda	Elena Bruchez	
Adriana Batan de Rocca		
Claudia Caraballo de Quentín	Socios y RR.PP.	
Eduardo José Escasany	Teodelina Basavilbaso	
Magdalena Grüneisen		
María Inés Justo	Comunicación Institucional y digital	
Nuria Kehayoglu	Fantasy Comunicación	
Carlos José Miguens		
Santiago María Juan Antonio		
Nicholson	Prensa	
Cecilia Remiro Valcarcel	Carmen María Ramos	
Alfredo Pablo Roemmers		
Verónica Zoani de Nutting	Diseño gráfico y digital	
	Pablo H. Barbieri	

Exposición

Una historia, una colección.

Donación Elía/Robirosa

Abril a junio de 2018

Curadores

Pablo De Monte

Florencia Galesio

Producción

Museo Nacional de Bellas Artes

Catálogo**Textos**

Andrés Duprat

Pablo De Monte

Natalia Pineau

Florencia Galesio

Coordinación Editorial

Ezequiel Grimson

Diseño Gráfico

Paula Galli

Corrección

María Verna

Traducción español-inglés

Tamara Stuby

Producción

Natalia Bellotto

Fotografía

Matías Iesari

Posproducción de imagen

Martín Mazzoncini

Preimpresión e impresión

Latingráfica SRL

Una historia, una colección :

donación Elía-Robirosa /

Andrés Duprat ... [et al.]. - 1a ed .

- Ciudad Autónoma de Buenos

Aires : Museo Nacional de Bellas

Artes. Ministerio de

Cultura de la Nación. 2018.

108 p. ; 24 × 19 cm.

ISBN 978-950-9864-08-5

1. Arte Contemporáneo Argentino.

I. Duprat, Andrés

CDD 709.82



Amigos del Bellas Artes

Bellas Artes



Ministerio de Cultura
Presidencia de la Nación

