

DAFA
SARA FACIO & ALICIA D'AMICO

GALLERY EXHIBITION
23.10.2026 - 30.12.2026

ROLF | Esmeralda 1353, Buenos Aires, Argentina. C1007ABS | T 54.11.43263679 | info@rolfart.com.ar | www.rolfart.com.ar

ROLF

DAFA
SARA FACIO & ALICIA D'AMICO

Rolf Art se complace en anunciar, en el marco de los **200 años de la fotografía**, la exposicion **DAFA,** tributo a dos pioneras de la fotografía argentina y latinoamericana: **Sara Facio** (Buenos Aires, 1932-2024) y **Alicia D'Amico** (Buenos Aires, 1933-2001). La exhibición re-une por primera vez en Buenos Aires a estas dos artistas; revisitando la trilogía de sus sus históricos ensayos fotográficos producidos en colaboración: ***Humanario*** (1976), ***Retratos y Autorretratos*** (1974), y ***Buenos Aires. Buenos Aires*** (1968), en colaboración con el escritor Julio Cortázar.

Sara Facio (1932–2024) fue una de las fotógrafas más destacadas del siglo XX en Argentina, figura clave que contribuyó de manera significativa a la identidad visual y al desarrollo del medio fotográfico tanto a nivel nacional como internacional. Pionera, periodista especializada y curadora, abrió caminos fundamentales para la profesionalización del sector. Fundó la primera FotoGalería en el Teatro San Martín en 1985 y, diez años más tarde, se incorporó al Museo Nacional de Bellas Artes para impulsar la creación de su colección de fotografía, a la que posteriormente donó su colección personal. Con este gesto, contribuyó a consolidar el reconocimiento de la fotografía como una de las Bellas Artes. **Alicia D'Amico** (1933–2001) fue una de las fotógrafas más influyentes de su generación, cuya obra abordó con gran sensibilidad temas como el retrato, el feminismo y los usos sociales de la imagen. Investigadora incansable de la relación entre fotografía y subjetividad, fue una figura central en la articulación de debates visuales desde una perspectiva crítica y de género.

Sara Facio y Alicia D'Amico se conocieron en 1947 en la Escuela Nacional de Bellas Artes. En 1955 viajaron juntas a París becadas por el gobierno francés, donde el humanismo fotográfico y el clima cultural de la posguerra marcaron su formación. En 1960 abrieron su estudio fotográfico, conformaron la sociedad Alicia D'Amico Sara Facio Fotografías y firmaron sus obras con la sigla DAFA (D'Amico - Facio), en paralelo a trabajos individuales que reflejaron sus intereses personales. Poco después, comenzaron a firmar como Sara Facio - Alicia D'Amico. Así nació una dupla decisiva, cuya complicidad creativa y mirada compartida marcó significativamente la fotografía argentina. Pioneras en el uso del 35 mm en blanco y negro, desarrollaron una mirada innovadora sobre el retrato, reflejada en su libro Cómo tomar fotografías (1976). En 1973 fundaron en Buenos Aires, junto a Cristina Orive, La Azotea, la primera editorial fotográfica de América Latina, desde la cual publicaron obras fundamentales como Buenos Aires, Buenos Aires (1968), Retratos y autorretratos (1974) y Humanario (1976). En 1979 crearon el Consejo Argentino de Fotografía, reafirmando su compromiso con una práctica crítica y socialmente comprometida. En 1985, la sociedad llegó a su fin, al igual que la relación, y cada una siguió su camino. Pero el legado de D'Amico y Facio para la fotografía argentina trasciende las imágenes.

Titulada en honor al sello que usaban como firma a principio de los años 60s, la propuesta exhibición se enfoca en la revisión y reunión de un legado concebido por ambas artistas. Dos archivos que solo en conjunto permiten cristalizar la producción de una época. Su mirada compartida hizo posible la concepción de tres cuerpos de obra emblemáticos, que dieron origen a los primeros fotolibros argentinos.

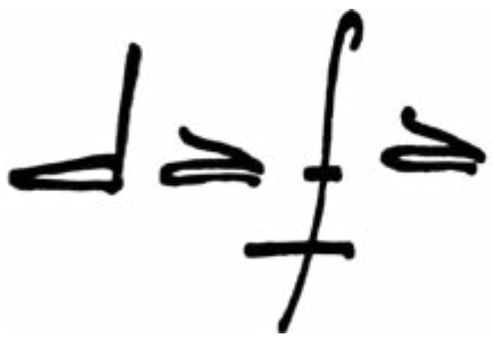
Buenos Aires. Buenos Aires (1968) captura, en un registro lírico y documental, la vida cotidiana de una ciudad en transformación, tejiendo un relato urbano a través de escenas anónimas y gestos mínimos. Se construye la identidad de la ciudad desde momentos que pasan desapercibidos; momentos que no están preparados para ser retratados y los cuales en sí mismos cargan con la identidad argentina.

Retratos y Autorretratos (1974) explora las formas del retrato intelectual y afectivo: escritores, artistas y figuras de la cultura son retratados desde una cercanía que rehúye la idealización, mientras que sus textos —los "autorretratos literarios"— dialogan con la imagen en un juego especular que ensaya identidad y memoria.

Humanario (1976) es un ensayo visual conmovedor y disruptivo, realizado en el Hospital Borda (Buenos Aires) por encargo de Ministerio de Salud de Buenos Aires, que interpela la mirada sobre la locura, la exclusión y la dignidad desde una posición de denuncia. Cada persona fotografiada en esta serie es evidencia de lo más perfectamente humano; lejos del morbo, las imágenes revelan soledad, fragilidad y una dignidad vulnerada dentro del encierro y el silencio.

Cada una de estas series propone una aproximación distinta, pero profundamente conectada, a la experiencia humana. Su obra conjunta —forjada en complicidad artística y afectiva— no solo abrió caminos para las generaciones siguientes, sino que también consolidó una mirada precursora, profundamente humanista y crítica. A través de sus lentes, Facio y D'Amico capturaron el pulso de una época, trazando con sensibilidad y lucidez retratos íntimos y sociales que marcaron un antes y un después en la historia visual de Argentina. Su legado trasciende las imágenes: se inscribe en la historia de la fotografía latinoamericana como un gesto fundante, que hizo de lo personal una forma de narrar lo político.

El evento de inauguración tendrá lugar el viernes 23 de octubre 2026 a las 6PM en Rolf Art, Esmeralda 1353, Buenos Aires, Argentina. La muestra, de entrada libre y gratuita, podrá visitarse de lunes a viernes de 11 AM a 7 PM, hasta el miércoles 30 de diciembre de 2026.



FOTOGRAFIAS — JUNCAL 1470 - P. B. — BUENOS AIRES — ARGENTINA

ROLF

DAFA
SARA FACIO & ALICIA D'AMICO

Rolf Art is pleased to present **DAFA**, an exhibition marking the 200th anniversary of photography and paying tribute to two pioneers of Argentine and Latin American photography: **Sara Facio** (Buenos Aires, 1932–2024) and **Alicia D'Amico** (Buenos Aires, 1933–2001).
For the first time in Buenos Aires, the exhibition reunites the two artists, revisiting a trilogy of their landmark photographic essays created together: ***Humanario*** (1976), ***Retratos y Autorretratos*** (1974), and ***Buenos Aires. Buenos Aires*** (1968), the last produced in collaboration with writer Julio Cortázar.

Sara Facio (1932–2024) was one of the most prominent photographers of the 20th century in Argentina—a key figure who made significant contributions to the visual identity and development of photography both nationally and internationally. A pioneer, specialized journalist, and curator, who played a crucial role in the professionalization of the field: she founded the first photographic institutional space: Teatro San Martin's FotoGalería (1985) and donated her personal collection to the National Museum of Fine Arts, laying the foundation for its photographic reservoir. **Alicia D'Amico** (1933–2001) was one of the most influential photographers of her generation, whose work explored themes such as portraiture, feminism, and the social uses of photography with great sensitivity. A tireless researcher of the relationship between photography and subjectivity, she was a central figure in shaping visual discourse from a critical and gender-conscious perspective.

Sara Facio and Alicia D'Amico met in 1947 at the National School of Fine Arts. In 1955, they traveled together to Paris on scholarships granted by the French government, where the postwar cultural climate and humanist photography movement profoundly shaped their artistic formation. In 1960, after returning to Buenos Aires, they opened their first photography studio, dedicated to portraiture, social essays, and photojournalism. In 1973, they founded La Azotea, the first photography publishing house in Latin America, and in 1979, they established the Argentine Photography Council, reaffirming their commitment to a critical and socially engaged photographic practice.

Named after the signature stamp they used in the early '60s, the exhibition focuses on revisiting and bringing together a legacy conceived by both artists. Two archives that, only when considered together, allow the production of an era to fully emerge. Their shared vision made possible the creation of three emblematic bodies of work, which gave rise to the first Argentine photobooks.

Buenos Aires. Buenos Aires (1968) captures, through a lyrical yet documentary lens, the everyday life of a city in transformation—crafting an urban narrative through anonymous scenes and subtle gestures. The identity of the city is built from overlooked moments; instances unprepared for the camera, yet imbued with a deep sense of Argentine identity.

Retratos y Autorretratos (1974) explores forms of intellectual and emotional portraits: writers, artists, and cultural figures are captured with a sense of intimacy that resists idealization. Their accompanying texts—"literary self-portraits"—engage in a mirror-like dialogue with the images, rehearsing ideas of identity and memory.

Humanario (1976) is a powerful and disruptive visual essay, produced at the Borda Psychiatric Hospital (Buenos Aires) on commission from the Buenos Aires Ministry of Health. It challenges the viewer's perception of madness, exclusion, and human dignity through a lens of denunciation. Each person photographed in this series stands as evidence of what is most profoundly human; far from the sensational, the images reveal solitude, fragility, and a wounded dignity within the confines of silence and institutionalization.

Each of these series offers a distinct yet deeply interconnected approach to the human experience. Their collaborative body of work—shaped by artistic and personal complicity—not only paved the way for subsequent generations, but also established a pioneering, profoundly humanistic and critical perspective. Through their lenses, Facio and D'Amico captured the pulse of an era, tracing with sensitivity and insight intimate and social portraits that marked a turning point in the visual history of Argentina. Their legacy extends beyond the images themselves: it is inscribed in the history of Latin American photography as a foundational gesture that transformed the personal into a way of narrating the political.

The opening event will take place on Friday, October 23, 2026, at 6 PM at Rolf Art, Esmeralda 1353, Buenos Aires, Argentina. The exhibition, of free admission, will be on view Monday through Friday, from 11 AM to 7 PM, through Wednesday, December 30, 2026.



ROLF | Esmeralda 1353, Buenos Aires, Argentina. C1007ABS | T 54.11.43263679 | info@rolfart.com.ar | www.rolfart.com.ar

BUENOS AIRES
BUENOS AIRES

El sensible año de 1968 -protagonista de movimientos estudiantiles, revoluciones políticas y sociales en gran parte de Occidente- fue el momento de publicación del primer fotolibro que realizaron Sara Facio y Alicia D'Amico, *Buenos Aires Buenos Aires*, dedicado a los contrastes de esta ciudad, tanto en lo que respecta a su población como a su arquitectura. Cada vez que debían cumplir con encargos fotográficos que las llevaba a recorrer la ciudad, DAFA salía con sus cámaras a capturar momentos únicos para este proyecto, el cual se fue gestando entre 1964 y 1967. La Editorial Sudamericana lo publicó con prólogo de Julio Cortázar. Según Sara Facio, la inclusión del escritor argentino asentado en París no fue propuesta por ellas, sino por la editorial, ya que al no ser frecuentes los libros de fotografía se buscaba a un escritor de renombre para hacer atractiva su venta. Este hecho fue el inicio de un intercambio amistoso con el escritor a lo largo de los años, a quien retrataron tiempo después para el fotolibro *Retratos y Autorretratos* y quien también participa del fotolibro *Humanario*. *Buenos Aires Buenos Aires* se detiene en la poética absurda que inunda a la ciudad, la que motiva a Tomás Eloy Martínez a hablar de su magia, del juego entre lo comprensible y lo irracional que conviven de forma natural. Así indica: "*A través de estas fotografías, Buenos Aires se revela como la ciudad de la exageración, del todo o nada: o propone un desierto absoluto en las veredas y en los muelles, o narra la fermentación de la muchedumbre, los movimientos del rebaño. (…) una ciudad en donde todos los hombres llevan corbata (…) tiene que ser o una feria de locos o un campo de adiestramiento para criaturas voladoras.*" (Martínez, 1968: 25)

María Laura Rosa
Dra. en Arte Contemporáneo. Archivo Alicia D'Amico

The sensitive year of 1968—marked by student movements and political and social revolutions throughout much of the Western world—saw the publication of the first photobook by Sara Facio and Alicia D'Amico, *Buenos Aires Buenos Aires*, dedicated to the contrasts of this city, both in terms of its population and its architecture. Whenever they had to fulfill photographic assignments that took them around the city, DAFA would go out with their cameras to capture unique moments for this project, which was developed between 1964 and 1967. Editorial Sudamericana published it with a foreword by Julio Cortázar. According to Sara Facio, the inclusion of the Paris-based Argentine writer was not proposed by them, but by the publisher, since photography books were not common at the time and they were looking for a renowned writer to make it more appealing to the public. This event marked the beginning of a friendly exchange with the writer over the years, whom they later photographed for the photobook *Retratos y Autorretratos* (1974) and who also participates in the photobook *Humanario* (1976). *Buenos Aires Buenos Aires* dwells on the absurd poetry that floods the city, inspiring Tomás Eloy Martínez to speak of its magic, of the interplay between the comprehensible and the irrational that coexist naturally. He states: "*Through these photographs, Buenos Aires reveals itself as the city of exaggeration, of all or nothing: it either presents an absolute desert on the sidewalks and docks, or narrates the ferment of the crowd, the movements of the herd. (...) a city where all men wear ties (...) it has to be either a madhouse or a training ground for flying creatures.*" (Martínez, 1968: 25)

María Laura Rosa
PhD in Contemporary Art. Alicia D'Amico Archive

BUENOS AIRES
BUENOS AIRES

Fotos: Alicia D'Amico y Sara Facio
Texto: Julio Cortázar
Diagramación: Oscar C. Mara

Colaboradoras: Consuelo Martínez
María Rosa Vaccaro

Terminado de imprimir el 20 de febrero de 1968
en Héliographia S.A. Lausanne – Suiza

© 1968 Editorial Sudamericana S.A.

Editorial Sudamericana S.A.
Humberto 1º Nº 545
Buenos Aires – Argentina

Alicia D'Amico y Sara Facio han fotografiado, con pasión e inteligencia, la ciudad cotidiana y la ciudad olvidada, el doble rostro de Buenos Aires, revelando lúcidamente la personalidad intransferible de una metrópolis que tiene un alma y un cuerpo propios. Estas fotografías admirables redescubren la imagen urbana, muestran el lado secreto de los barrios, la intimidad de las esquinas, el escenario de las fachadas y azoteas, los árboles y las sombras que cambian en los parques. Es un Buenos Aires multiforme, habitado por figuras solitarias, gentes de domingo, hombres que esperan en los bares, caballos, gorriones y palomas; una ciudad libre que decide diariamente su condición y su destino. «Buenos Aires - escribe Julio Cortázar -, como toda ciudad, es una metáfora; nace a la realidad por el contacto de términos distantes y extranjeros, de alianzas secretas de una calle y de un hombre que indeciblemente se fusionan... Una ciudad es también un fantasma que sólo la ingenuidad del habitante cree domesticable y próximo: apenas unos pocos saben del mecanismo interior que hace caer las fachadas y da acceso por oscuros pasajes a sus últimos reductos. Trato de imaginar al novelista de Buenos Aires, a la mujer o al hombre que un dia obligarán a la ciudad a rendir sus más secretas llaves, como ya estas imágenes rinden tantas puertas... Sara y Alicia han fotografiado Buenos Aires con un soberano rechazo de temas insólitos; sus imágenes nacen de algo que participa de la caricia, de la queja, de la llamada, de la complicidad, de la amarga denuncia, todos los gestos interiores de una sensibilidad coincidiendo con la razón estética»

Texto de presentación del libro Buenos Aires Buenos Aires,
Editorial Sudamericana, 1968

Alicia D'Amico and Sara Facio have photographed, with passion and intelligence, both the everyday and the forgotten city—the double face of Buenos Aires—lucidly revealing the unique personality of a metropolis with its own soul and body. These admirable photographs rediscover the urban image, showing the hidden side of neighborhoods, the intimacy of street corners, the stage of façades and rooftops, the trees and the shifting shadows in the parks. It is a multiform Buenos Aires, inhabited by solitary figures, Sunday strollers, men waiting in bars, horses, sparrows, and pigeons—a free city that decides its condition and destiny anew each day. "Buenos Aires," writes Julio Cortázar, "like every city, is a metaphor; it comes into being through the contact of distant and foreign elements, through the secret alliances of a street and a man that merge in an indescribable way... A city is also a ghost that only the naïveté of its inhabitant believes tame and close: only a few know the inner mechanism that makes façades collapse and grants access, through dark passages, to its ultimate strongholds. I try to imagine the novelist of Buenos Aires, the woman or man who one day will compel the city to surrender its most secret keys, as these images already unlock so many doors... Sara and Alicia have photographed Buenos Aires with a sovereign rejection of the unusual; their images are born of something that partakes of caress, of lament, of invocation, of complicity, of bitter denunciation—all the inner gestures of a sensibility coinciding with aesthetic reason."

Presentation text from the book Buenos Aires Buenos Aires,
Editorial Sudamericana, 1968.



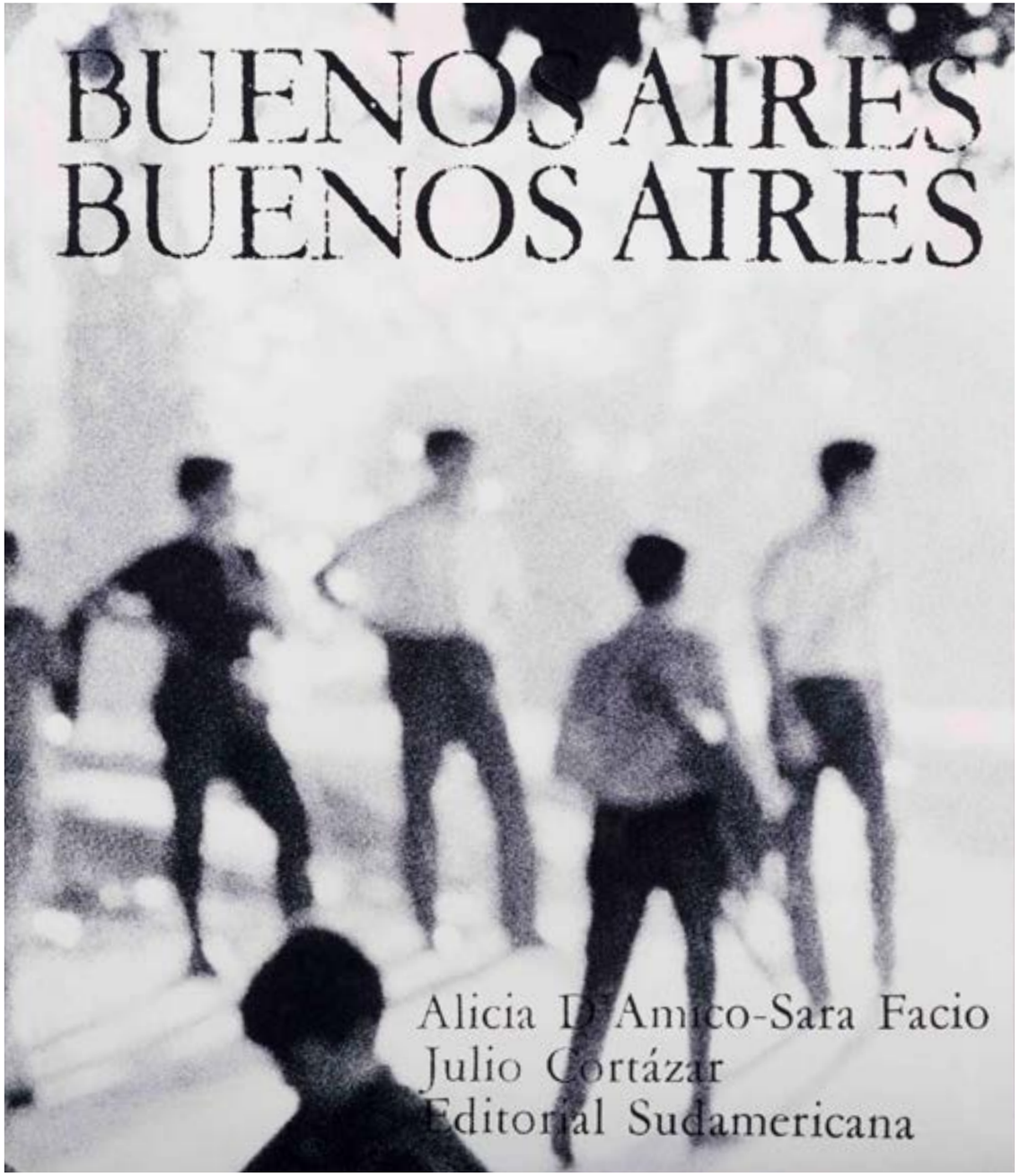




Buenos Aires. Buenos Aires.
Año | Year 1968
Fotolibro | Photbook
Fotografías | Photographs **Alicia D'Amico & Sara Facio**
Textos | Texts Julio Cortázar
Diseño | Desing Oscar Cesar Mara
Editorial | Publishing house Sudamericana
Páginas | Pages 224
Encuadernación en plena tela negra, tapa y lomo con títulos en blanco. Con sobrecubierta ilustrada.
Acompañado por un cuadernillo de 28 páginas con el texto en francés y en inglés.
178 fotografías blanco y negro | 178 black and white photographs
Bound in full black cloth, with titles in white on the cover and spine. With illustrated dust jacket.
Accompanied by a 28-page booklet with text in French and English.
Copias | Copies 10.000
Dimensiones 27,5 x 23,5 cm | Dimensions 10.8 x 9.3 in

Sara Facio & Alicia D'Amico
Buenos Aires. Buenos Aires.
Año | Year 1968
Afiche | Poster
Impression offset sobre papel obra
Offset print on paper
Impreso en Est. Gráfico Italo-Americano
Printed by Est. Gráfico Italo-Americano
Copia de época | Vintage print
Dimensiones 53 x 61,5 cm | Dimensions 20.9 x 24.2 in





Sara Facio & Alicia D'Amico
Buenos Aires. Buenos Aires
Editorial Sudamericana
Tapa del fotolibro | Photobook cover
Año | Year c. 1968
Dimensiones 22,8 x 26 cm
Dimensions 8.98 x 10.24 in



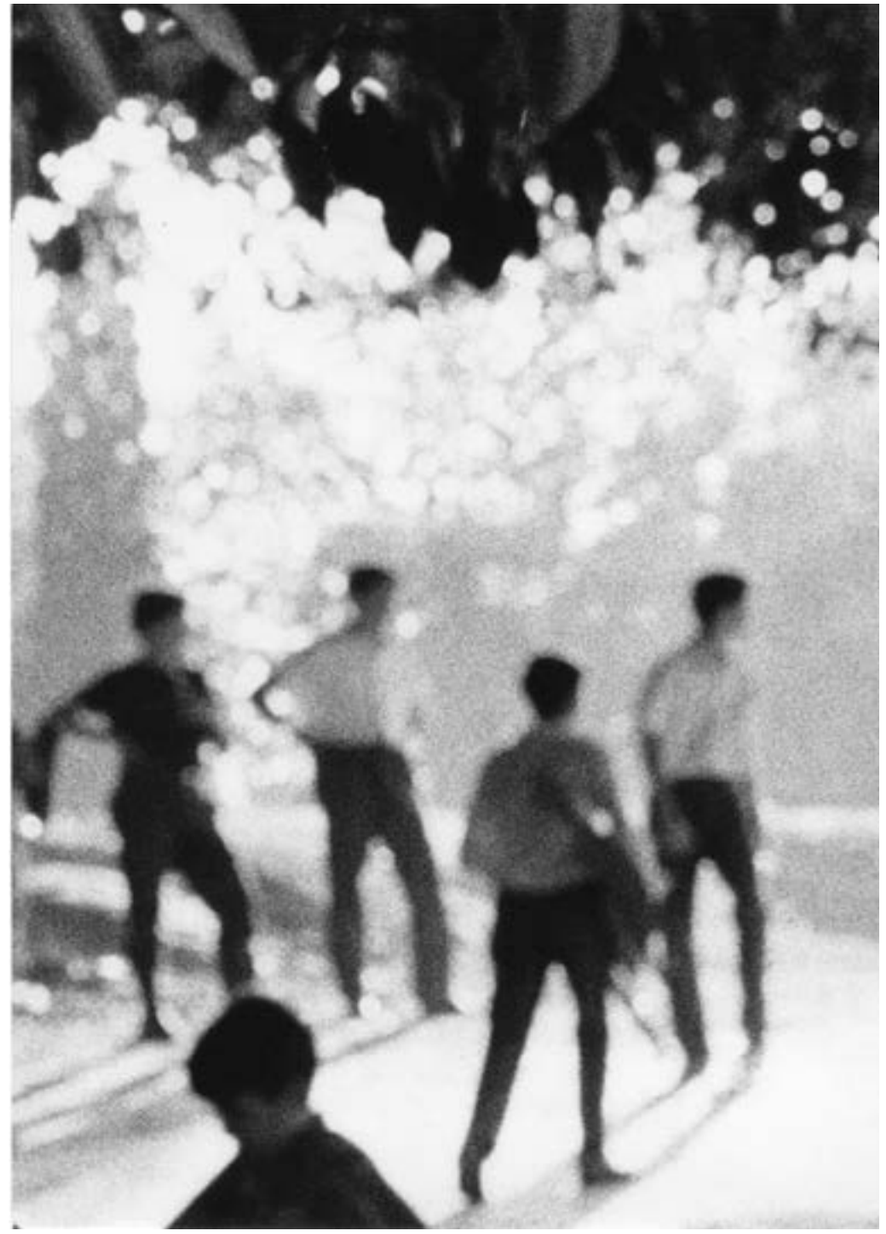
En Buenos Aires Buenos Aires, Alicia D'Amico y Sara Facio no prestan atención alguna a los espectáculos arquitectónicos. Julio Cortázar advierte al lector sobre el "soberano rechazo de los temas monumentales, de los itinerarios pintorescos o inusuales". Algunos de los aspectos más pintorescos de la ciudad están, en efecto, presentes, pero solo como un breve prólogo de doce fotografías: barandas, animales domésticos, hierros caligráficos, escalones de piedra, macetas con geranios, baldosas gastadas y una humedad persistente. Una vez ventilados estos lugares comunes, el libro comienza realmente con una página tipográfica en mayúsculas diseñada por Oscar César Mara, quien agranda las letras iniciales como si tallara una piedra en lugar de imprimir una página. (Pero incluso en mayúsculas, la Garamond no pierde su elegancia). La ciudad es difícil de capturar. Se escapa en los panoramas y resulta superficial de cerca. Su único orden aparente es el del flujo del tránsito. Las autoras del fotolibro se imponen una regla: evitar los "conjuntos muertos" de la fotografía moderna, ya una tradición extinta y paradójica hacia 1968. En una breve secuencia de imágenes, sugieren una posible lógica para sus fotografías: primero, una pila de expedientes polvorientos y arrugados en el archivo de un juzgado; luego, una vista de la calle desde el fondo de una zanja profunda; en la doble página siguiente, una fachada formada por jaulas apiladas en un mercado de pájaros continúa la analogía, que culmina con el caótico aleteo de una bandada de palomas en una plaza. "Queríamos estar del lado de la gente", declaró Sara Facio. Y así es: desde la sobrecubierta de Buenos Aires Buenos Aires, son las personas quienes llenan las calles y plazas de energía; personas que parecen saber adónde van y qué quieren, conscientes del papel que les toca desempeñar. Son el tránsito peatonal, los curiosos en la vereda, los habitués de los cafés, los paseantes elegantes, los fotógrafos callejeros, las mujeres seguras de sí mismas, las multitudes en los estadios —esa "alta muralla de rostros", en palabras de Julio Cortázar. Las fotos muestran al pueblo común en un domingo cualquiera, yendo y viniendo: desde la multitud estridente hasta el bullicio de los grupos, del rumor general al (breve) sosiego íntimo. Alicia D'Amico y Sara Facio tomaron fotografías emocionales, y no intentaron ocultarlo. "Sus imágenes nacen de algo que participa de la caricia, de la queja, del llamado, de la complicidad y de la amarga denuncia", escribe Cortázar, quien lloró cuando le mostraron la maqueta del libro en su residencia parisina. El diseño, a cargo de Oscar César Mara, es de un estilo nervioso que Gerry Badger ha denominado "expresionismo gráfico". Fotografías inquietantes ocupan casi todo el espacio disponible, atravesadas por tensiones de contraste, tramas, puntillismo granulado y —por último, pero no menos importante— una excelente impresión en fotograbado.

Por Horacio Fernández
The Latin American Photobook, 2011

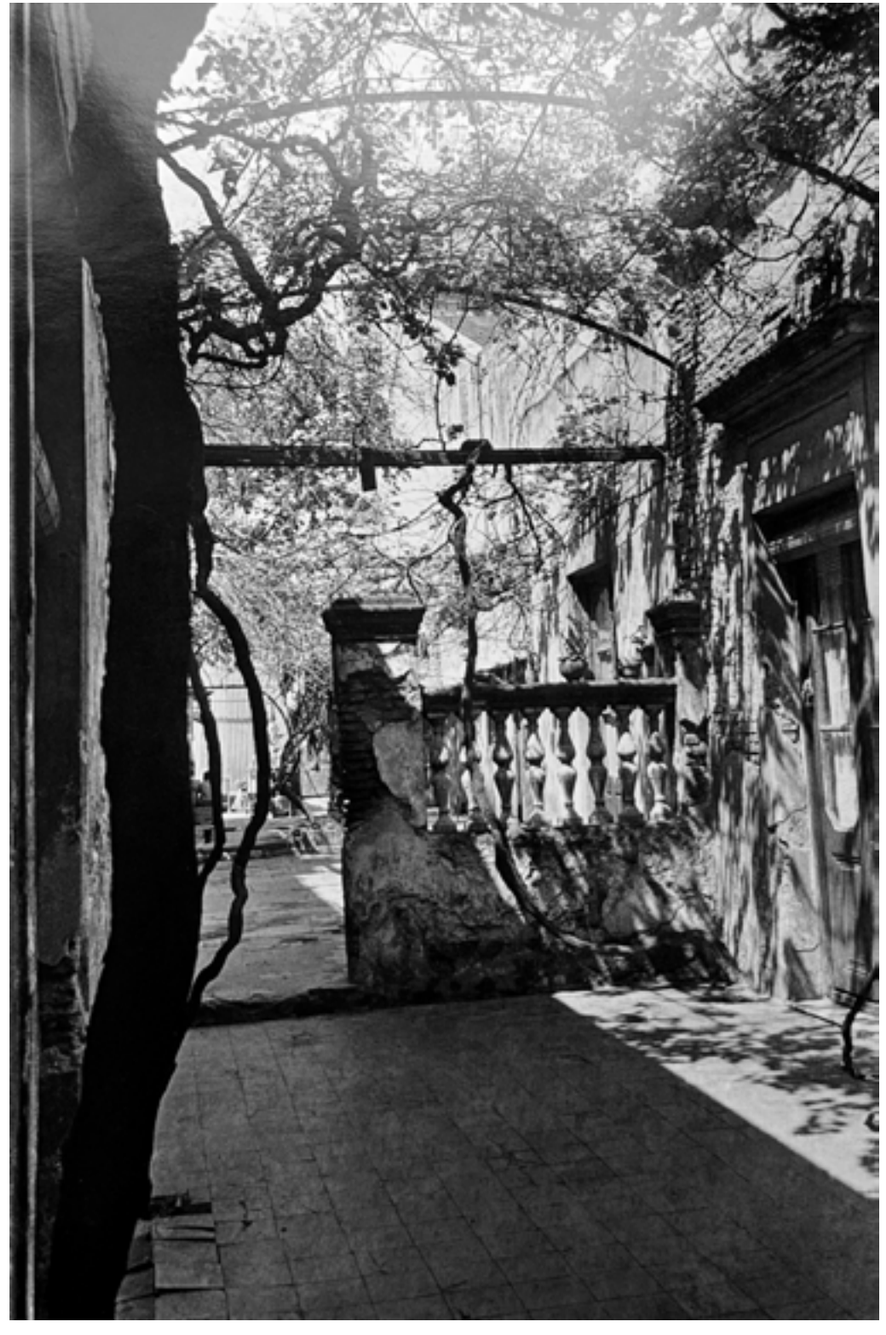
In Buenos Aires Buenos Aires Alicia D'Amico and Sara Facio pay no attention at all to architectural spectacles. Julio Cortázar puts the reader on notice of the book's "sovereign rejection of monumental subjects, of picturesque or unusual itineraries." Some of the most picturesque aspects of the city are indeed included, but they are dealt with in a quick prologue, including twelve photos of balustrades, domestic animals, calligraphic ironwork, stone steps, pots of geraniums, worn paving stones, and too much dampness. Once these commonplaces have been aired, the book begins in earnest with a typographic title page set in uppercase lettering by Oscar César Mara, who enlarges the initial capitals as if he were carving a stone instead of printing a page. (But uppercase Garamond loses none of its elegance for all that.) The city is difficult to capture. It escapes from the panoramas and appears superficial from close up. Its only order is apparently that of flowing traffic. The authors of this photobook have set themselves a rule: to avoid the "dead sets" of modern photo-graphy, already an extinct and paradoxical tradition by 1968. In a brief sequence of photos, they suggest a possible logic to their images. First, a pile of dusty, crumpled dockets in the archive of a judge's cham-bers. Next, a view of the street from the back of a deep trench. On the following double-page spread, a facade made of cages in a bird market piled one on top of another continues the analogy, which ends on the next page with the chaotic fluttering of wings of a flock of pigeons in a plaza. "We wanted to be on the people's side," declared Sara Facio. And so it is: starting on the jacket of Buenos Aires Buenos Aires, it is people who fill the streets and plazas with energy; people who seem to know where they are going and what they want, aware of the role they are to play. They are the pedestrian traffic, the onlookers on the sidewalk, the café regulars, the fashionable strollers, the street photographers, the self-assured women, the stadium crowds-that "high wall of faces," in the words of Julio Cortázar. The photos show the common people on an ordinary Sunday, coming and going: from the strident multitude to the bustling of the group, from the general hubbub to the (brief) private calm. Alicia D'Amico and Sara Facio took emotional photos, and did not attempt to conceal that fact. "Their images are born of something that partakes of caresses, of complaints, of calls, of complicity, and of bitter denunciation," writes Cortázar, who wept when they showed him the dummy of the book in his Parisian residence. The design, by Oscar César Mara, is in a nervous style that Gerry Badger has called "graphic expressionism." Unsettling photos occupy almost all of the available space, subject to the tensions of contrast, screens, grainy pointillism, and—last but not least-the excellent photogravure printing.

By Horacio Fernandez
The Latin American Photobook, 2011

Sara Facio
Buenos Aires. Buenos Aires
Buenos aires, 1960
Año | Year c. 1960
Fotografía | Photography
Gelatina de plata sobre papel fibra
Gelatin silver print on fiber paper
Dimensiones 30 x 40 cm
Dimensions 11.8 x 15.8 in



Sara Facio
Buenos Aires. Buenos Aires
San Telmo
Año | Year c. 1968
Copia de época | Vintage print
Fotografía | Photography
Gelatina de plata sobre papel fibra
Gelatin silver print on fiber paper
Dimensiones 20 x 29 cm
Dimensions 7.87 x 11.42 in



Alicia D'Amico
Buenos Aires. Buenos Aires
Canastero
Año | Year 1964
Copia de época | Vintage print
Fotografía | Photography
Gelatina de plata sobre papel fibra
Gelatin silver print on fiber paper
Dimensiones 20 x 29 cm
Dimensions 7.87 x 11.42 in





Alicia D'Amico
Buenos Aires. Buenos Aires
Barrio de San telmo
Año | Year c. 1962
Copia de época | Vintage print
Fotografía | Photography
Gelatina de plata sobre papel fibra
Gelatin silver print on fiber paper
Dimensiones 21 x 30,5 cm
Dimensions 8.26 x 12 in

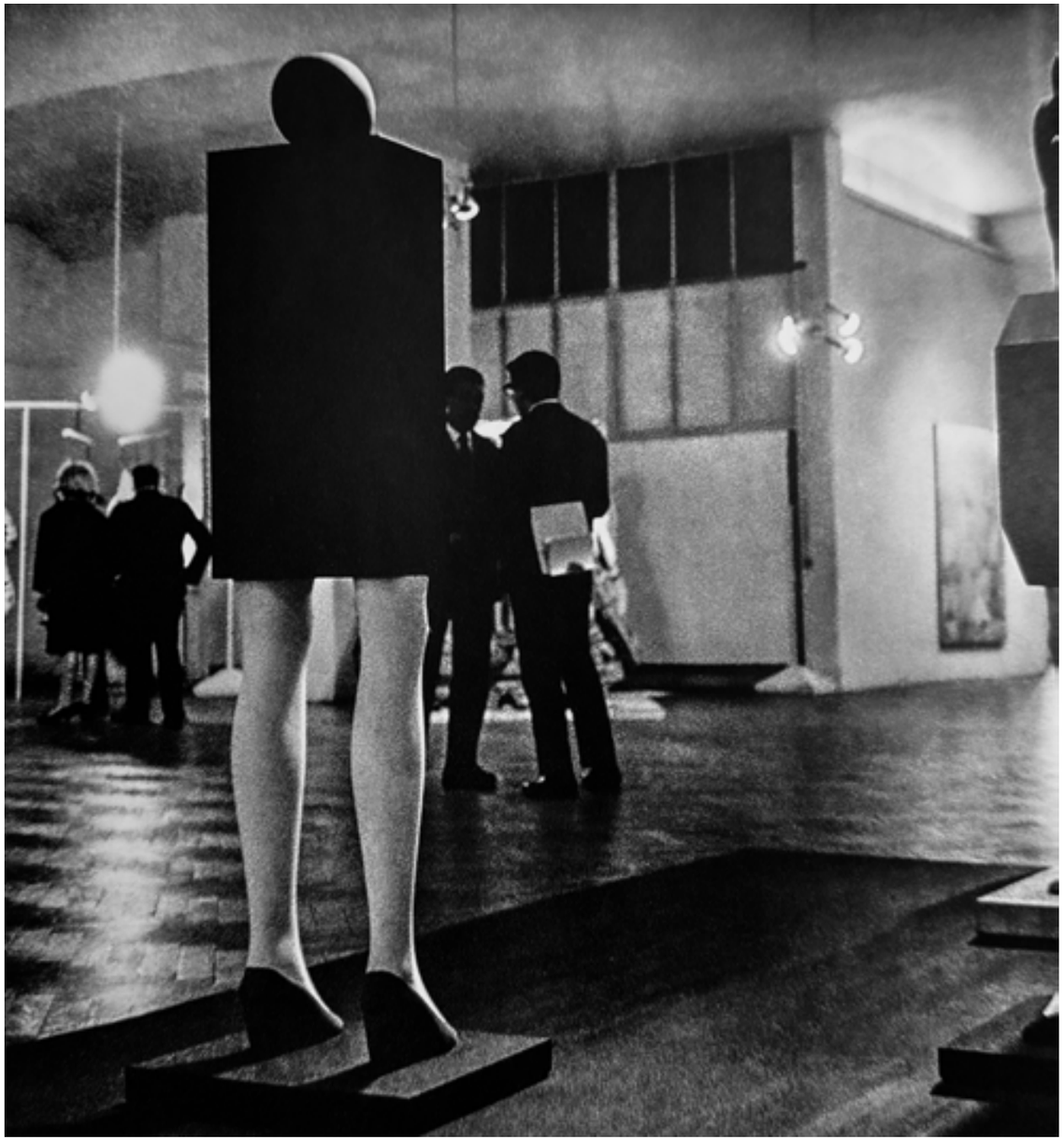
CHINATO
GARDA
VINO Y QUINA
estimula el apetito

CAÑA QUEMADA
LEGUI
... y cómo gusta!
LANUS - Bs. AIRES

MAYO 24 DOMINGO
ORGANIZACION JUVENIL ARGENTINA
"LOS BEATLES"
EN SU CICLO DE EXITOS
PRESENTA A
LOS WAWANCO
R. LEONESA - HUMBERTO T
CREMAS HELADAS MAC
PERU 1272

MAYO 24 DOMINGO
ORGANIZACION JUVENIL ARGENTINA
"LOS BEATLES"
EN SU CICLO DE EXITOS
PRESENTA A
LOS WAWANCO
- HUMBERTO T 1462
LTRA MODERNA
IRIGOYEN 1223

120
105



Sara Facio
Buenos Aires. Buenos Aires
Instituto Torcuato Di Tella
Año | Year c. 1968
Copia de época | Vintage print
Fotografía | Photography
Gelatina de plata sobre papel fibra
Gelatin silver print on fiber paper
Dimensiones 21 x 30,5 cm
Dimensions 8.3 x 12 in



Alicia D'Amico
Buenos Aires. Buenos Aires
El muro transparente
Año | Year c. 1961
Copia de época | Vintage print
Fotografía | Photography
Gelatina de plata sobre papel fibra
Gelatin silver print on fiber paper
Dimensiones 38 x 25 cm
Dimensions 14.96 x 9.84 in

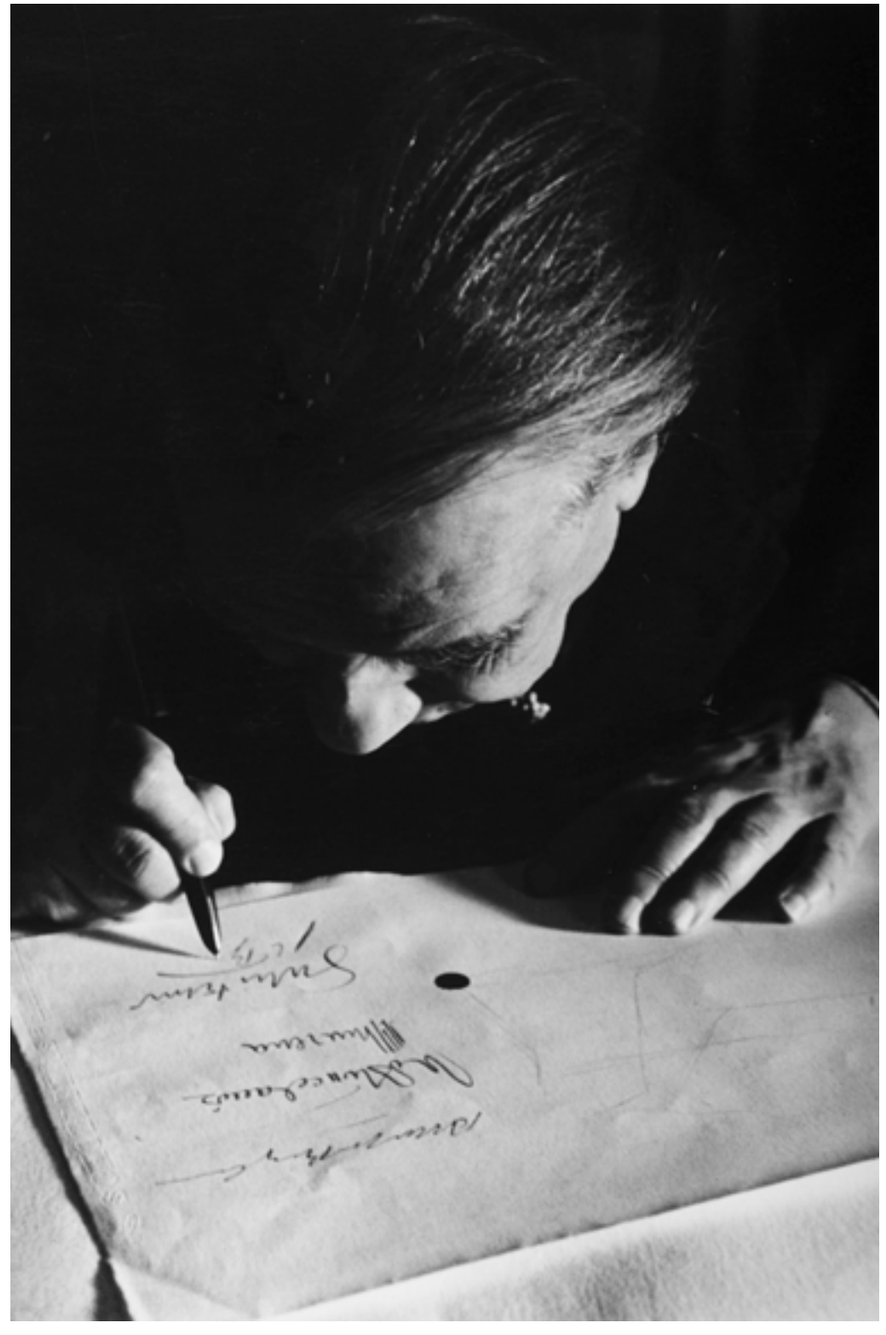


Alicia D'Amico
Buenos Aires. Buenos Aires
Teatro Colón
Año | Year 1964
Copia de época | Vintage print
Fotografía | Photography
Gelatina de plata sobre papel fibra
Gelatin silver print on fiber paper
Dimensiones 20 x 29 cm
Dimensions 7.9 x 11.4 in



Sara Facio
Buenos Aires. Buenos Aires
Confitería junto al Museo Nacional de Bellas Artes.
Al fondo Facultad de Derecho y Clencias Sociales
Año | Year c. 1968
Copia de época | Vintage print
Fotografía | Photography
Gelatina de plata sobre papel fibra
Gelatin silver print on fiber paper
Dimensiones 21 x 30,5 cm
Dimensions 8.3 x 12 in





Alicia D'Amico
Buenos Aires. Buenos Aires
Jorge Luis Borges
Año | Year 1963
Copia de época | Vintage print
Fotografía | Photography
Gelatina de plata sobre papel fibra
Gelatin silver print on fiber paper
Dimensiones 23,5 x 30,8 cm
Dimensions 9.25 x 15.16 in

Alicia D'Amico
Buenos Aires. Buenos Aires
Descanso en la vereda
Año | Year 1967
Copia de época | Vintage print
Fotografía | Photography
Gelatina de plata sobre papel fibra
Gelatin silver print on fiber paper
Dimensiones 20 x 35 cm
Dimensions 7.9 x 13.8 in





Alicia D'Amico
Buenos Aires. Buenos Aires
Juremos ser felices
Año | Year 1965
Copia de época | Vintage print
Fotografía | Photography
Gelatina de plata sobre papel fibra
Gelatin silver print on fiber paper
Dimensiones 29 x 18,5 cm
Dimensions 11.4 x 7.3 in





Sara Facio
Buenos Aires. Buenos Aires
Dársena Sur
Año | Year c. 1968
Copia de época | Vintage print
Fotografía | Photography
Gelatina de plata sobre papel fibra
Gelatin silver print on fiber paper
Dimensiones 19 x 30 cm
Dimensions 7.5 x 11.8 in



Alicia D'Amico
Buenos Aires. Buenos Aires
Hipódromo
Año | Year c. 1968
Copia de época | Vintage print
Fotografía | Photography
Gelatina de plata sobre papel fibra
Gelatin silver print on fiber paper
Dimensiones 19 x 29 cm
Dimensions 7.5 x 11.4 in



Alicia D'Amico
Buenos Aires. Buenos Aires
Silleros
Año | Year 1963
Copia de época | Vintage print
Fotografía | Photography
Gelatina de plata sobre papel fibra
Gelatin silver print on fiber paper
Dimensiones 21 x 30,5 cm
Dimensions 8.3 x 12 in





Alicia D'Amico
Buenos Aires. Buenos Aires
Coche de una de las líneas de subterráneo
Año | Year c. 1968
Copia de época | Vintage print
Fotografía | Photography
Gelatina de plata sobre papel fibra
Gelatin silver print on fiber paper
Dimensiones 30 x 40 cm
Dimensions 11.8 x 15.8 in



Alicia D'Amico
Buenos Aires. Buenos Aires
Salida del Subterráneo Lacroze
Año | Year c. 1968
Copia de época | Vintage print
Fotografía | Photography
Gelatina de plata sobre papel fibra
Gelatin silver print on fiber paper
Dimensiones 21 x 30,5 cm
Dimensions 8.3 x 12 in


ENDA EN SÓLO 20 SABADOS
NTABILIDAD
REDITOS
LICEO PROFE
CIMA
CORRIENT

BUENOS AIRES
BUENOS AIRES

Alicia D'Amico-Sara Facio
Julio Cortázar

Editorial Sudamericana

RETRATOS
Y AUTORRETRATOS



ROLF | Esmeralda 1353, Buenos Aires, Argentina. C1007ABS | T 54.11.43263679 | info@rolfart.com.ar | www.rolfart.com.ar

RETRATOS Y AUTORRETRATOS

Retratos y Autorretratos consistió en un ensayo fotográfico que reunió a renombrados escritores de Latinoamérica y llevó el prólogo de Julio Cortázar. Fue publicado por la editorial Crítica en 1974. Esta experiencia editorial estuvo conformada por retratos que buceaban en el interior de cada personaje -todas figuras masculinas, a excepción de Silvina Ocampo quien salió cubriendo su rostro-, tomados con la mayor espontaneidad posible. D'Amico destacó el desafío que este proyecto implicó dado que buscaban indagar en la subjetividad de los escritores y trascender la idea que la gente tenía formada sobre ellos. Es importante destacar que todos –a excepción de Silvina Ocampo– formaban parte del Boom Latinoamericano, un fenómeno cultural y editorial que se extendió entre 1960 y 1970, momento en que se reconoció internacionalmente las obras de jóvenes autores de la región, quienes publicaron títulos que se convirtieron en un éxito de ventas y fueron traducidos a múltiples idiomas. Las imágenes fueron acompañadas por la voz de los protagonistas, fórmula que, sin ser pionera –ya que la fotógrafa Felka la empleó para exponer sus retratos en la Galería Heroica de la Ciudad de Buenos Aires en 1958–, resulta interesante de desarrollar dado que les permitió salir del lugar común del retratado silencioso al integrar su voz a través de sus palabras. Las cámaras empleadas son dos: Leica M3-Leitz Wetzlar y M4-Leitz Wetzlar, 35 mm, con luz natural en exteriores y de ambiente en interiores. Es importante destacar que, en 1992 D'Amico y Facio fueron invitadas por el Centro Georges Pompidou de París a exhibir Retratos y Autorretratos bajo el nombre Figures et caracteres. La exposición se extendió hasta febrero de 1993 y luego itineró por bibliotecas nacionales de Francia durante dos años.

María Laura Rosa
Dra. en Arte Contemporáneo. Archivo Alicia D'Amico

Portraits and Self-Portraits was a photographic essay that brought together renowned Latin American writers and was prefaced by Julio Cortázar. It was published by Crítica in 1974. This publishing consisted of portraits that explored the inner world of each character—all male figures, except for Silvina Ocampo, who covered her face—taken as spontaneously as possible. D'Amico highlighted the challenge that this project implied, given that they sought to delve into the subjectivity of the writers in order to transcend the idea that people had formed about them. It is important to note that all of them—with the exception of Silvina Ocampo—were part of the Latin American Boom, a cultural and publishing phenomenon that spanned the 1960s and 1970s, when the works of young authors from the region were internationally recognized, publishing titles that became bestsellers and were translated into multiple languages. The images were accompanied by the voices of the subjects, a formula that, while not pioneering—photographer Felka used it to exhibit her portraits at the Galería Heroica in Buenos Aires in 1958—is interesting to develop as it allowed them to break away from the cliché of the silent portrait by integrating their voices through their words. Two cameras were used: Leica M3-Leitz Wetzlar and M4-Leitz Wetzlar, 35 mm, with natural light outdoors and ambient light indoors. It is important to note that in 1992, D'Amico and Facio were invited by the Georges Pompidou Center in Paris to exhibit Portraits and Self-Portraits under the name Figures et caractères. The exhibition ran until February 1993 and then toured national libraries in France for two years.

María Laura Rosa
PhD in Contemporary Art. Alicia D'Amico Archive

RETRATOS Y AUTORRETRATOS

Escritores de América Latina

Fotografías:

ALICIA D'AMICO - SARA FACIO

Textos:

MIGUEL ANGEL ASTURIAS - ADOLFO BIOY CASARES - JORGE LUIS BORGES - GUILLERMO CABRERA INFANTE - ALEJO CARPENTIER - JULIO CORTAZAR - CARLOS FUENTES - GABRIEL GARCIA MARQUEZ - ALBERTO GIRRI - EDUARDO MALLEA - RICARDO E. MOLINARI - MANUEL MUJICA LAINEZ - PABLO NERUDA - SILVINA OCAMPO - JUAN CARLOS ONETTI - NICANOR PARRA - AUGUSTO ROA BASTOS - OCTAVIO PAZ - JUAN RULFO - ERNESTO SABATO - MARIO VARGAS LLOSA

NOTA - TECNICA

Las fotografías de esta Antología de Escritores, fueron tomadas y procesadas de acuerdo a las siguientes especificaciones:

CAMARAS: Leica M3 - Leitz Wetzlar.
Leica M4 - Leitz Wetzlar.

OBJETIVOS: Leitz, Wetzlar
Super Angulón 1:4/21 mm
Summaron 1:2.8 / 35 mm
Summilux 1:1.4 / 35 mm
Summicron 1:2 / 50 mm
(escala de enfoque 50 cm)
Summicron 1:2 / 50 mm
Summicron 1:2 / 90 mm
Elmar 1:4 / 135 mm
Visoflex III.:
Elmar 1:3.5 / 65 mm
Elmar 1:4 / 135 mm

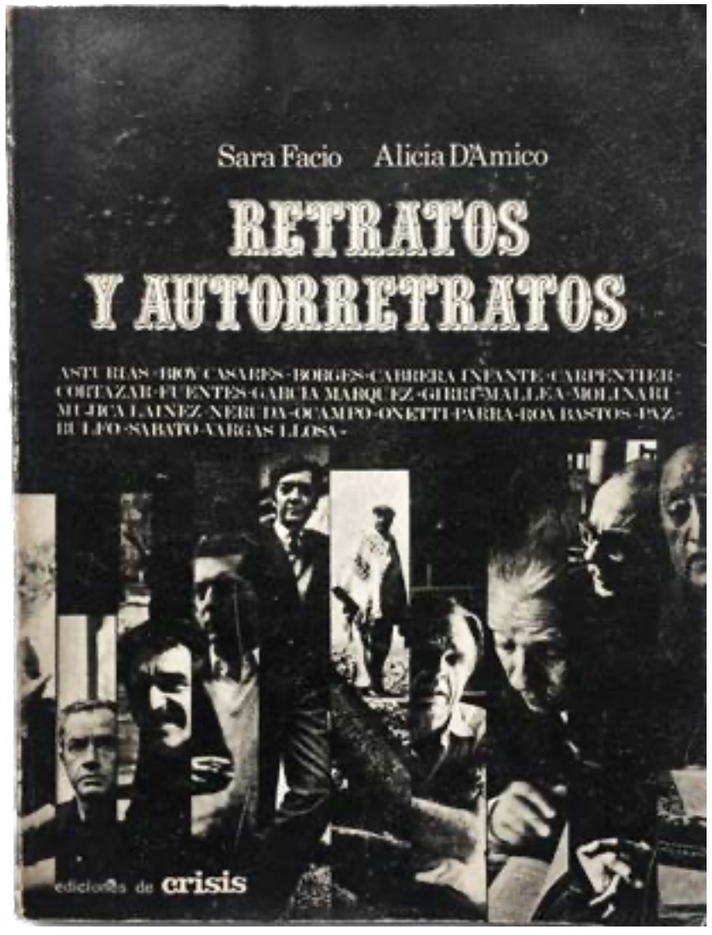
PELICULA 35 mm: ILFORD: FP3 - FP4 - HP3
HP4

PAPELES: ILFORD

REVELADORES: Negativos: Microphen - Ilford.
Papeles: Bromophen - Ilford.

AMPLIADORAS: Focomat 1c. Leitz - Wetzlar.

FUENTES DE LUZ: Luz natural en exteriores
Luz ambiente en interiores.





Retratos y Autorretratos
Año | Year 1973
Fotolibro | Photobook
Fotografías | Phtographs **Alicia D'Amico & Sara Facio**
Textos | Texts Miguel Angel Asturias, Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges, Guillermo Cabrera Infante, Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Marquez, Alberto Girri, Eduardo Mallea, Ricardo E. Molinari, Manuel Mujica Lainez, Pablo Neruda, Silvina Ocampo, Juan Carlos Onetti, Nicanor Parra, Augusto Roa Bastos, Octavio Paz, Juan Rulfo, Ernesto Sábato, Mario Vargas Llosa.
Editorial | Publishing house Crisis
Producción | Production La Azotea
Páginas | Pages 192
Tapa blanda | Paperback
Dimensiones 27 x 20,5 cm | Dimensions 10.63 × 8.07 in



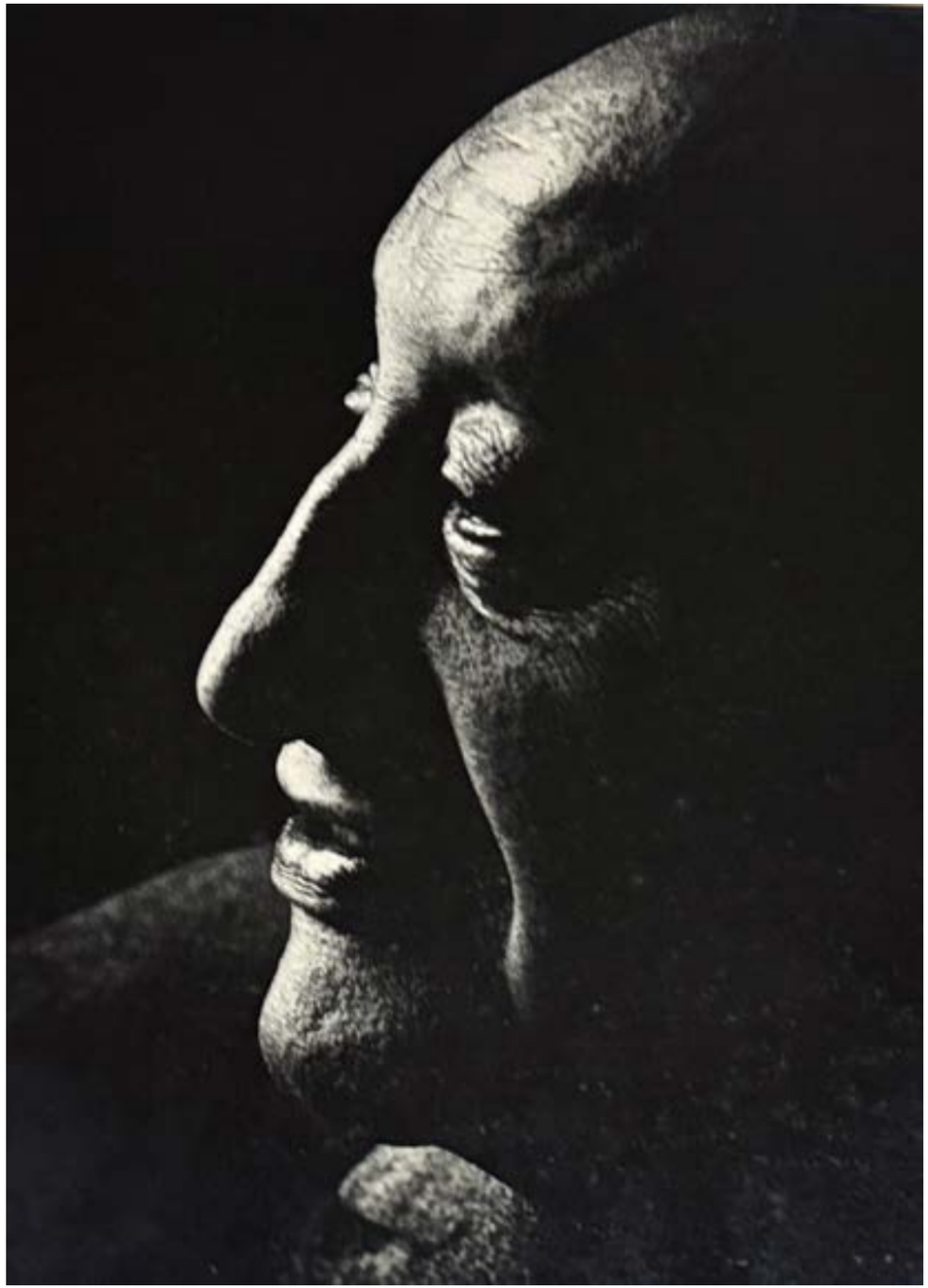
MIGUEL ANGEL ASTURIAS

No me veo y me veo. Me veo fósil en esta imagen sin movimiento. ahora que existe el universo de las imágenes en fuga. Sí que está lejos de nosotros el retrato inmóvil. Una fotografía es siempreuna cosa antigua, más cerca del daguerrotipo que de la máquina calculadora. Lo de hoy es la imagen que sucede a la imagen en instantáneas de la misma imagen, el retrato en movimiento nacido de la máscara, la caricatura, el dibujo animado, hasta su perfeccionamiento en el cine. La estabilización de un gesto, de un nudo de gestos, traiciona la vida que es cambiante, instantánea, y por eso, para mí, esta mi imagen reducida a retrato, me sacude, como si estuviera en presencia de mi yo espectral, de un yo detenido para la "pose" fotográfica, de un yo sin el oleaje de su mar interior, sin conflictivo de su existencia. No me veo y me veo. Mi imagen durará más que yo. Este pensamiento es mi castigo. Volví la cabeza (retratarse es detener el presente ya en pasado), volví a ver y me converti en imagen casi estatuaria. Heroísmo. Toma de conciencia. La sal blanca de la luz en el mar negro de la sombra. Somos la imagen de Dios y la multiplicamos en el vientre de las máquinas fotograticas.
Ay, de los vientres que concibieron!) Todo es transitorio, para ti, pasajero del tren asomado a las ventanas de tus fotografías!

YO Y MI IMAGEN, RETRATOS Y AUTORRETRATOS, 1968

I don't see myself, and I see myself. I see myself fossilized in this motionless image—now that the universe of fleeting images exists. How far removed the still portrait is from us. A photograph is always an ancient thing, closer to the daguerreotype than to the calculating machine. Today's image is the one that follows another, instant after instant of the same image: the moving portrait born from the mask, the caricature, the animated drawing—until its perfection in cinema. The stabilization of a gesture, of a knot of gestures, betrays life, which is changeable, instantaneous—and that is why, for me, this image of myself reduced to a portrait shakes me, as if I were in the presence of my spectral self, a self frozen for the photographic "pose," a self without the swell of its inner sea, without the turmoil of its existence. I don't see myself, and I see myself. My image will outlast me. This thought is my punishment. I turned my head (to be portrayed is to turn the present into the past already), I looked again and became an almost statuesque image. Heroism. Awareness. The white salt of light in the black sea of shadow. We are the image of God, and we multiply it in the womb of photographic machines. Ah, the wombs that conceived! Everything is transitory—for you, passenger of the train leaning out the windows of your photographs!

ME AND MY IMAGE, PORTRAITS AND SELF-PORTRAITS, 1968



Sara Facio
Retratos y Autorretratos
Miguel Angel Asturias
Año | Year 1967
Copia de época | Vintage print
Fotografía | Photography
Gelatina de plata sobre papel fibra
Gelatin silver print on fiber paper
Dimensiones 29 x 40 cm
Dimensions 11.42 x 15.75 in



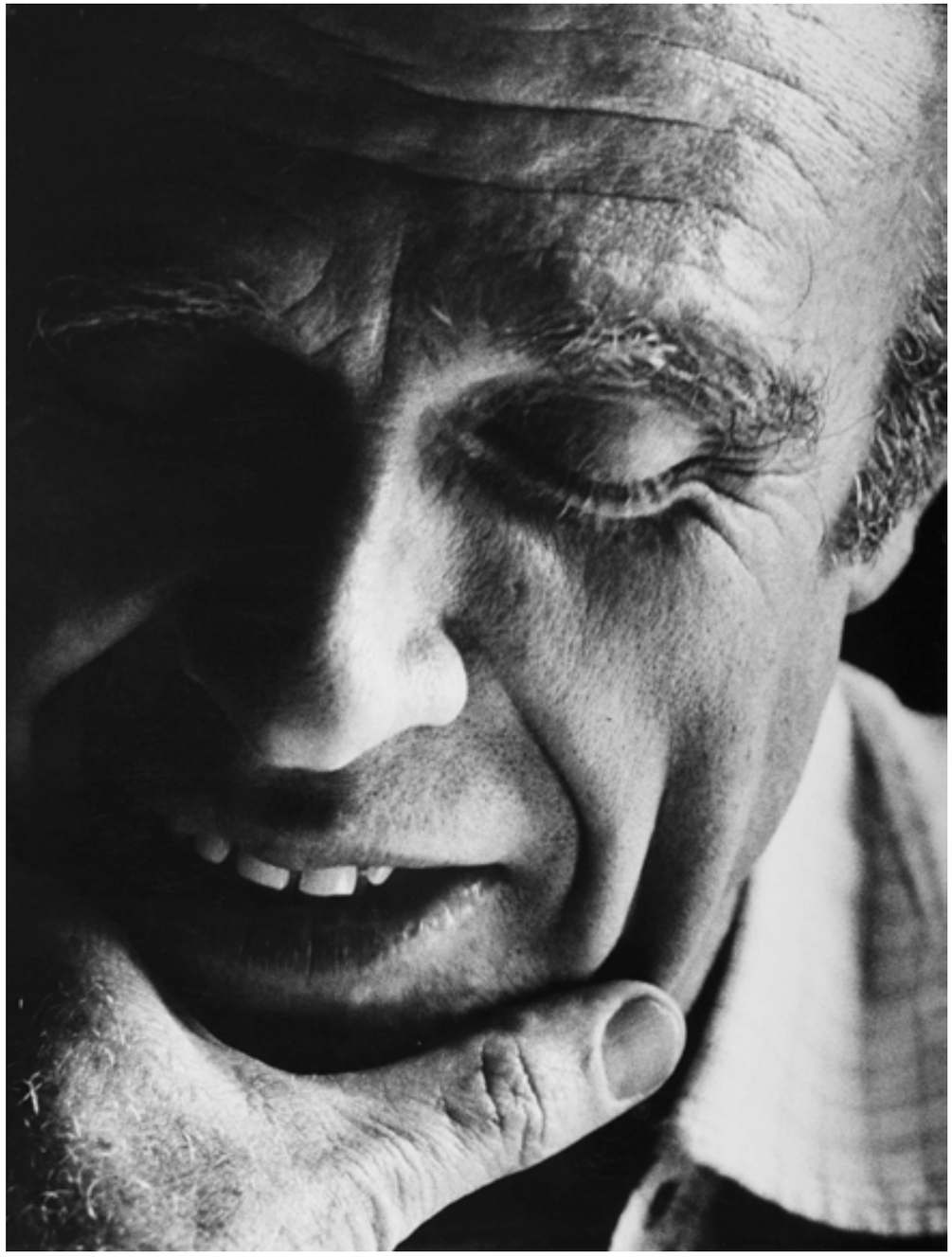
ADOLFO BIOY CASARES

Creí durante muchos años que la cara nos tocaba en suerte. Aun llegué a pensar que no había razón para que la cara de las personas inteligentes dejara ver, de algún modo, la inteligencia (porque supuse que trabajaba ésta silenciosamente, en lo profundo, sin alterar la superficie, como un remolino en aguas mansas). En cambio, me decía, las personas que precisan de toda su atención para entender las cosas más evidentes, sin duda imprimen a si: cara, a través del prolongado esfuerzo mental, una expresión aguda o, por lo menos, despierta. Con esta reflexión yo reconocía que la materia de que está hecha la cara es dócil al espíritu —para así llamario que la anima. Hay tanto que aprender en este mundo que siempre algo se nos escapa. Quiero decir que me llevó tiempo aprender lo que nadie ignora: que los locos tienen cara de locos: los genios, de genios; los idiotas, de idiotas... Es verdad que un elemento de nuestra cara nos toca en suerte; el punto de partida, la base o fundamento, nos llega por vía el punto de partida, la hereditaria; también es cierto que recibimos por herencia buena parte del resto de nuestra persona y que no invocamos la circunstancia para eludir responsabilidades. En no recuerdo qué oportunidad un fotógrafo me dijo: "Usted no va a creerme, pero hay personas que no asumen la responsabilidad de su cara"'. Rápidamente resolví, por si acaso, asumir la responsabilidad de la que tengo, no sin preguntarme qué había de cierto en la pomposa formulación. Recapacite: si influimos en la evolución de nuestra cara, en alguna medida somos responsables. Lo malo es que también en esa evolución colabora la decrepitud. Tal vez dependa de nosotros que la decrepitud se manifieste más o menos aviesa, imbécil, crapulosa, avida. Sedun mi experiencia. un no mu atento observador de su cara se identifica y al fin se conforma con la imagen frontal que le propone el espejo. Los perfiles, cuando los divisa, lo sorprenden, acaso ingratamente, como el timbre de su propia voz, cuando la reproducen artefactos mecánicos. Pensé alguna vez que mi cara no era la que yo hubiera elegido. Eniven cuanto, no Entonces me pregunté cuál hubiera elegido y descubrí que no me convenía ninguna. La del joven del guante, de Ticiano, admirable en el cuadro, no me pareció adecuada, por corresponder a un hombre cuyo género de vida no deseaba para mí, pues intuía que en él la actividad física prevalecía con exceso. Los santos pecaban del defecto opuesto: eran demasiado sedentarios. A Dios Padre lo encontré solemne. Las caras de los pensadores se me antojaron poco saludables y las de los boxeadores, poco sutiles. Las caras que realmente me gustan son de mujer; para cambiarlas por la mía no sirven. Después de esta indagación de preferencias, me resigné a la cara heredada. Vista de frente, en el espejo, me resultaba aceptable, con algo de leonino, que si bien no aseguraba una voluntad o un poder efectivo, los prometía en vagas reservas. En cuanto a esa promesa, me he llevado una desilusión. Los años infundieron en los ojos un debilitamiento que aparentemente los ha licuado y que volvió su luz más oscura y triste. La mímica, propia de mi natural nervioso, dibujó a los lados de la boca arrugas en forma de arcos, o de paréntesis, que transformaron el león joven en perro viejo. Nunca me avine a mis perfiles. Creo que el izquierdo expresa alguna recóndita debilidad de mi espíritu, que me repele. En el otro, la nariz crece groseramente y, no sé por qué, se encorva. En definitiva ésta es la cara que tengo. Procuraré no agravarla con ruindades, para investir algún día, siquiera protegido por el acartonamiento inevitable, la plena responsabilidad que de un tiempo a esta parte simulo ante mis amigos los fotógrafos.

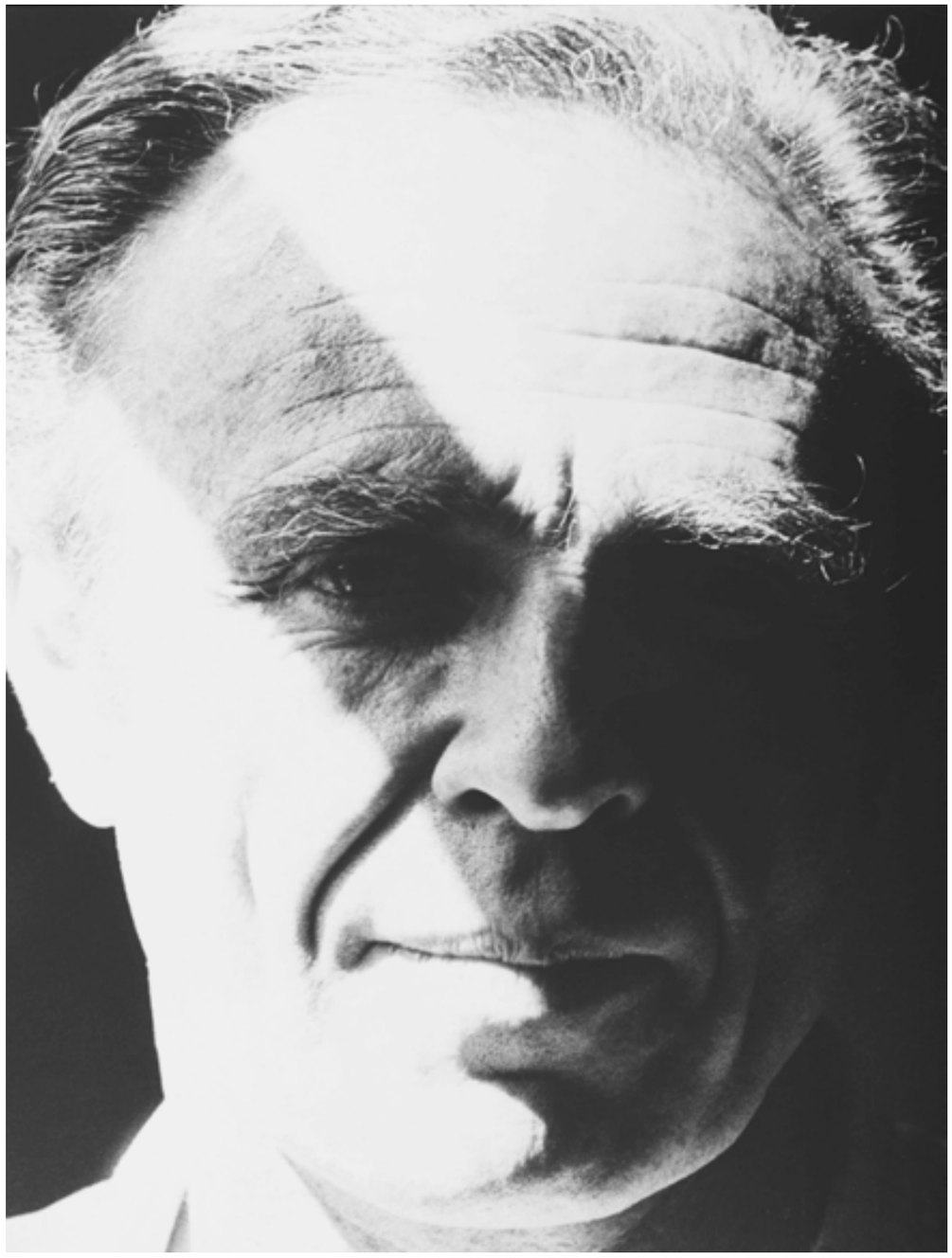
YO Y MI CARA, RETRATOS Y AUTORRETRATOS, 1968

For many years, I believed that our face was a matter of fate. I even came to think there was no reason why the faces of intelligent people should somehow reveal their intelligence (for I assumed that intelligence worked silently, deep within, without disturbing the surface—like a whirlpool in calm waters). On the other hand, I told myself, those who must exert all their attention to grasp the most evident things surely imprint upon their face, through prolonged mental effort, an expression that is sharp or, at least, alert. With this reflection, I recognized that the material of which the face is made is docile to the spirit—if I may call it that—which animates it. There is so much to learn in this world that something always escapes us. I mean that it took me time to learn what everyone knows: that madmen look mad, geniuses look like geniuses, and idiots look like idiots… It is true that an element of our face is given to us by chance—the starting point, the base, the foundation comes to us through inheritance; it is also true that we inherit a good part of the rest of our being, yet we cannot invoke this circumstance to avoid responsibility. On some occasion, I do not recall when, a photographer told me: "You won't believe me, but there are people who refuse to take responsibility for their face." I quickly decided, just in case, to take responsibility for mine, though not without asking myself what truth there might be in that pompous statement. I reflected: if we influence, to some degree, the evolution of our face, then we are somewhat responsible for it. The trouble is that decrepitude also contributes to that evolution. Perhaps it depends on us whether decrepitude manifests itself as malicious, foolish, dissolute, or greedy. According to my experience, a person who observes their face too closely ends up identifying with and finally resigning themselves to the frontal image offered by the mirror. Profiles, when caught sight of, tend to surprise them—perhaps unpleasantly—like the sound of one's own voice when reproduced by mechanical devices. I once thought that my face was not the one I would have chosen. But then I asked myself which one I would have chosen, and I discovered that none would have suited me. The face of The Man with the Glove, by Titian—admirable in the painting—did not seem appropriate, as it belonged to a man whose way of life I did not desire, since I sensed in him an excess of physical vigor. The saints suffered from the opposite flaw: they were too sedentary. God the Father struck me as too solemn. The faces of thinkers seemed unhealthy, and those of boxers, lacking in subtlety. The faces I truly like are women's faces; they are of no use to me as substitutes. After this inquiry into preferences, I resigned myself to my inherited face. Seen head-on, in the mirror, it appeared acceptable—something leonine in it, which, though it did not guarantee actual will or power, at least promised them in vague reserves. As for that promise, I have been disappointed. The years have infused my eyes with a weakness that seems to have liquefied them, making their light darker and sadder. My naturally nervous temperament has drawn at the corners of my mouth wrinkles shaped like arches or parentheses, transforming the young lion into an old dog.I have never reconciled myself with my profiles. I believe the left one reveals some hidden weakness of spirit that repels me. In the other, the nose grows crudely and, for some reason, curves. In short, this is the face I have. I shall try not to worsen it with baseness, so that one day—shielded at least by the inevitable stiffness of age—I may fully assume the responsibility that, for some time now, I have merely pretended to take before my friends, the photographers.

ME AND MY FACE, PORTRAITS AND SELF-PORTRAITS, 1968



Alicia D'Amico
Retratos y Autorretratos
Adolfo Bioy Casares
Año | Year 1969
Copia de época | Vintage print
Fotografía | Photography
Gelatina de plata sobre papel fibra
Gelatin silver print on fiber paper
Dimensiones 24 x 34 cm
Dimensions 9.45 x 13.39 in



Alicia D'Amico
Retratos y Autorretratos
Adolfo Bioy Casares
Año | Year 1969
Copia de época | Vintage print
Fotografía | Photography
Gelatina de plata sobre papel fibra
Gelatin silver print on fiber paper
Dimensiones 24 x 34 cm
Dimensions 9.45 x 13.39 in



JORGE LUIS BORGES

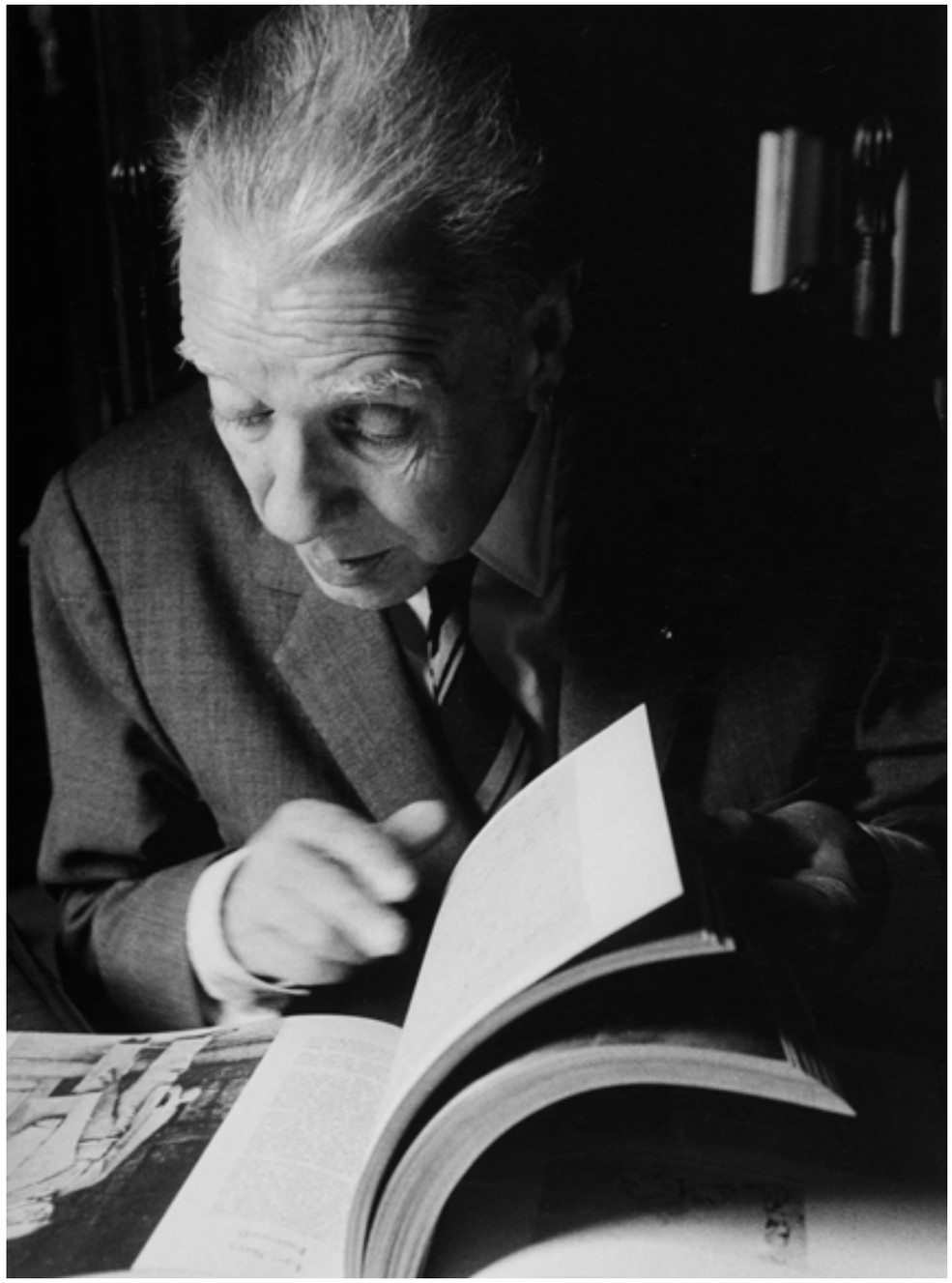
Marcelino Menéndez y Pelayo — cuyo estilo, pese a la casi imposibilidad de pensar y al abuso de las hipérboles españolas, fue ciertamente superior al de Unamuno y al de Ortega y Gasset, pero no al que Groussac y Alfonso Reyes nos han legado— solía decir que de todas sus obras, la única de la que estaba medianamente satisfecho era su biblioteca; parejamente, yo soy menos un autor que un lector y ahora un lector de páginas que mis ojos ya no ven. Mi memoria es un archivo heterogéneo y sin duda inexacto de fragmentos en diversos idiomas, incluso el latín, el inglés antiguo y muy pronto, lo espero, en nórdico antiguo. Alguna vez pensé que mi destino de mero lector era pobre; ahora, a los setenta años, he dado en sospechar que haber leído, y releído, la balada de Maldon es quizá una experiencia no menos vívida y valiosa que la de haber batallado en Maldon. "'Están verdes las uvas" observaría Esopo, sonriendo. El azar tal es el nombre que nuestra inevitable ignorancia da al tejido infinito e incalculable de efectos y de causas) ha sido muy generoso conmigo. Dice que soy un gran escritor; agradezco esa curiosa opinión, pero no la comparto. El día de mañana, algunos lúcidos la refutarán fácilmente y me tildadaran de impostor o de chapucero o de ambas cosas a la véz. Quiero dejar escrito que no he cultivado mi fama, que será efímera, y que no la he buscado ni alentado. Acaso una que otra pieza - El Golem, Pagina para recordar al coronel Suárez, Poema de los dones, Una rosa y Milton, La intrusa, El Aleph — perdure en las indulgentes antologías. No soy un pensador. Me creo un hombre bueno y tal vez un santo, lo cual es prueba suficiente de que en realidad no lo soy. Fuera de Juan Manuel de Rosas, mi pariente lejano, y de otros dictadores cuyo nombre no quiero recordar, me cuesta comprender qué es el odio. He recorrido buena parte del mundo. Amo con amor personal a muchas ciudades: Montevideo, Ginebra, Palma de Mallorca, Austin, San Francisco de California, Cambridge, New York, Londres, Edimburgo, Estocolmo... En cuanto a Buenos Aires, la quiero mucho pero bien puede tratarse de un viejo hábito.

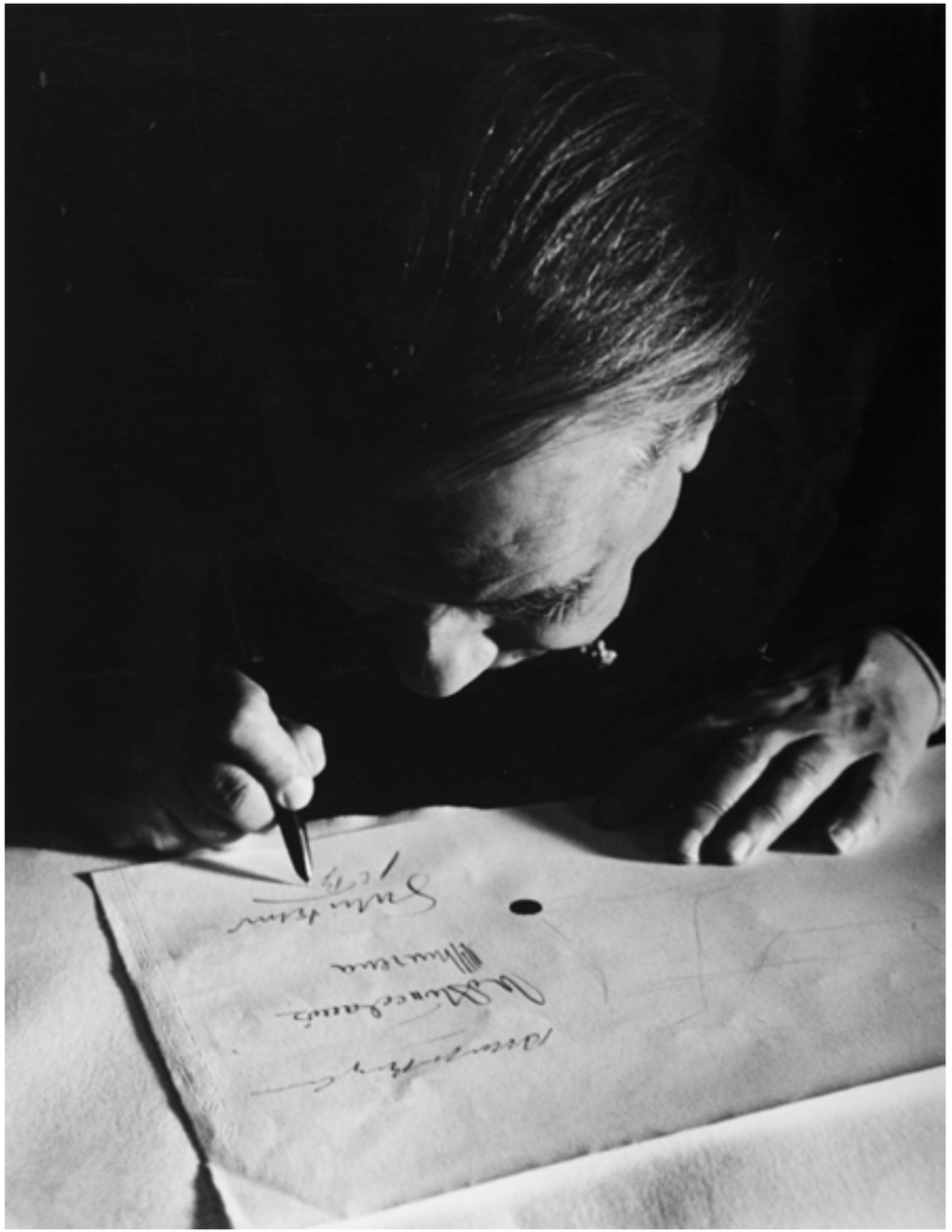
UN VERSIÓN DE BORGES, RETRATOS Y AUTORRETRATOS, 1968

Marcelino Menéndez y Pelayo—whose style, despite the near impossibility of thought and the excess of Spanish hyperbole, was certainly superior to that of Unamuno and Ortega y Gasset, though not to that which Groussac and Alfonso Reyes have bequeathed us—used to say that of all his works, the only one with which he was even moderately satisfied was his library. Likewise, I am less an author than a reader, and now a reader of pages my eyes can no longer see. My memory is a heterogeneous and no doubt inaccurate archive of fragments in various languages, including Latin, Old English, and soon, I hope, Old Norse. At one time, I thought my destiny as a mere reader was a poor one; now, at seventy, I have come to suspect that having read—and reread—the Battle of Maldon is perhaps an experience no less vivid or valuable than having fought at Maldon. "The grapes are green," Aesop would remark with a smile. Chance—such is the name our inevitable ignorance gives to the infinite and incalculable web of effects and causes—has been most generous with me. They say I am a great writer; I am grateful for that curious opinion, but I do not share it. Tomorrow, some lucid minds will easily refute it and will brand me an impostor or a bungler—or both at once. I wish to leave written that I have not cultivated my fame, which will be fleeting, and that I have neither sought nor encouraged it. Perhaps one or another piece—The Golem, A Page to Commemorate Colonel Suárez, Poem of the Gifts, A Rose and Milton, The Intruder, The Aleph—will endure in indulgent anthologies. I am not a thinker. I believe myself a good man and perhaps a saint, which is proof enough that I am not one. Aside from Juan Manuel de Rosas, my distant relative, and other dictators whose names I do not wish to recall, I find it difficult to understand what hatred is. I have traveled through much of the world. I love many cities with a personal affection: Montevideo, Geneva, Palma de Mallorca, Austin, San Francisco, Cambridge, New York, London, Edinburgh, Stockholm… As for Buenos Aires, I love it very much, though it may well be merely out of old habit.

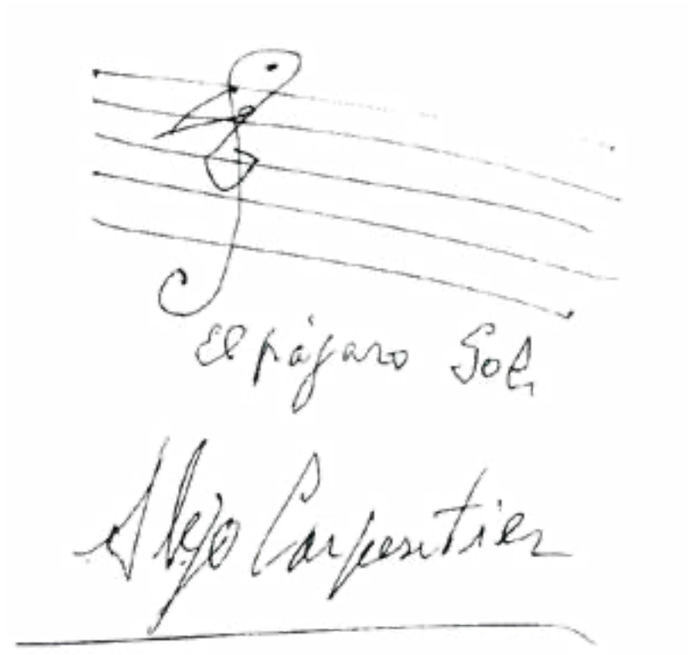
A VERSION OF BORGES, PORTRAITS AND SELF-PORTRAITS, 1968

Alicia D'Amico
Retratos y Autorretratos
Jorge Luis Borges
Año | Year 1963
Copia de época | Vintage print
Fotografía | Photography
Gelatina de plata sobre papel fibra
Gelatin silver print on fiber paper
Dimensiones 25 x 37 cm
Dimensions 9.84 x 14.57 in





Alicia D'Amico
Retratos y Autorretratos
Jorge Luis Borges
Año | Year 1968
Copia de época | Vintage print
Fotografía | Photography
Gelatina de plata sobre papel fibra
Gelatin silver print on fiber paper
Dimensiones 23,5 x 30,8 cm
Dimensions 9.25 x 12.13 in



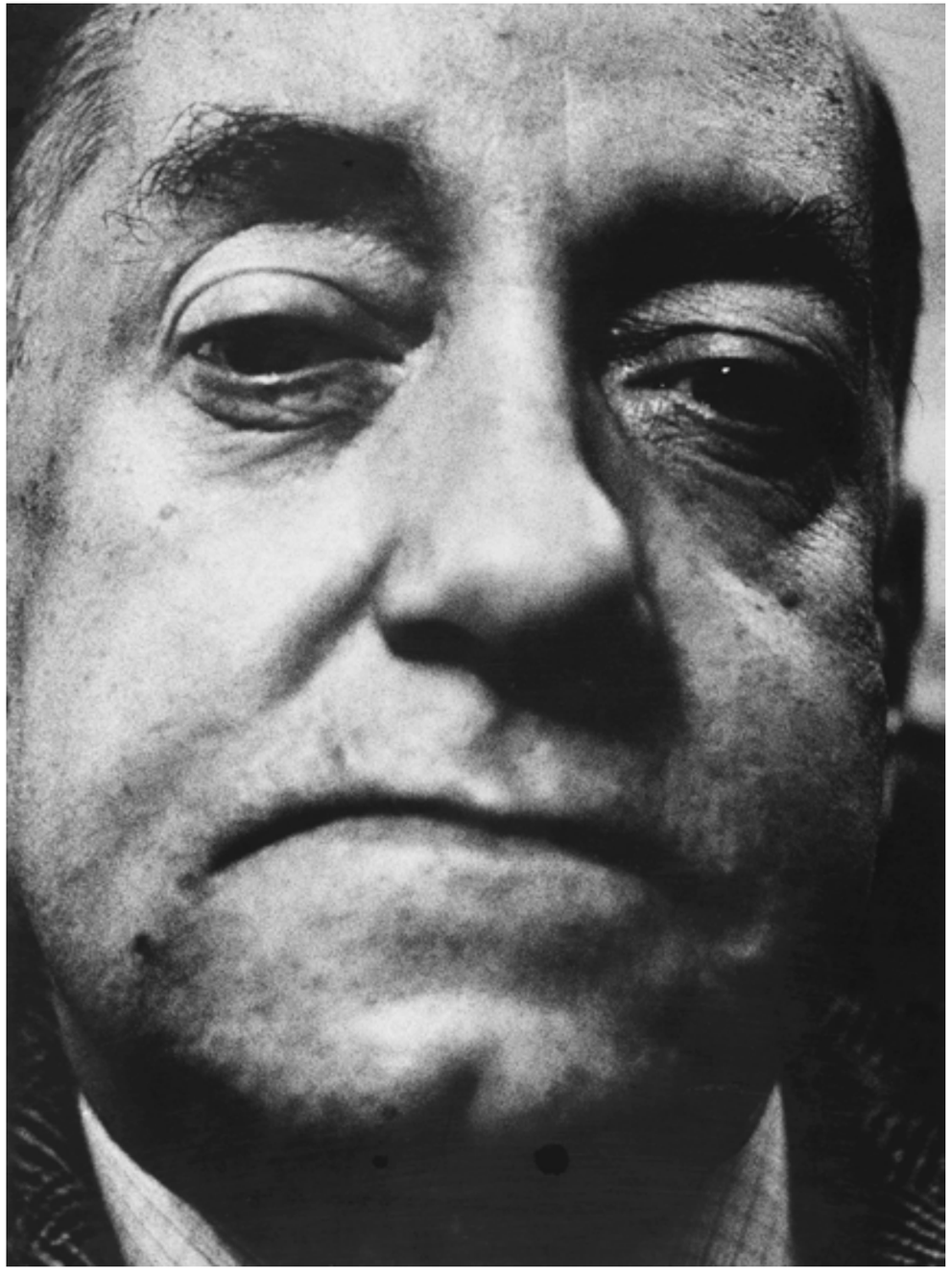
ALEJO CARPENTIER

Estoy satisfecho de haber vivido lo que he vivido; sólo deploro lo que, parafraseando a Mallarmé, diría: "Les transparent glaciers des vols qui n'ont pas fue"'
(Lo que pude hacer y no hice - Acaso por cobardía)

RETRATOS Y AUTORRETRATOS, 1968

I am content to have lived what I have lived; I only regret what, paraphrasing Mallarmé, I would call: "Les transparents glaciers des vols qui n'ont pas fui"
(What I could have done and did not—perhaps out of cowardice).

PORTRAITS AND SELF-PORTRAITS, 1968



Alicia D'Amico
Retratos y Autorretratos
Alejo Carpentier
Año | Year 1968
Copia de época | Vintage print
Fotografía | Photography
Gelatina de plata sobre papel fibra
Gelatin silver print on fiber paper
Dimensiones 23 x 31 cm
Dimensions 9.06 x 12.20 in



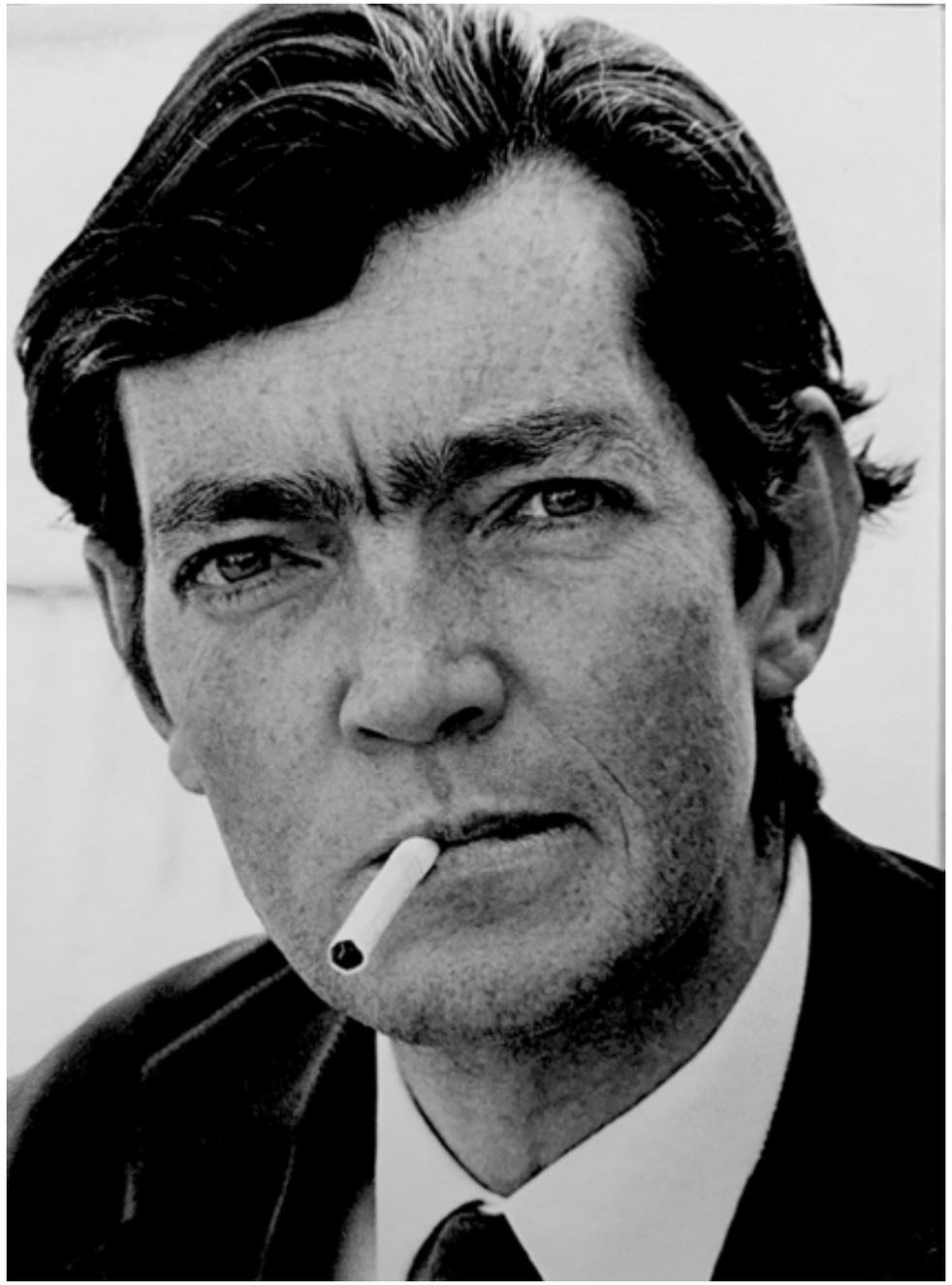
JULIO CORTAZAR

—Diás disraiél! Shuadovíditis krávinis! — clamó Calac, que se jactaba de hablar el iddish con - gran - soltura. — Madre querida, ángel de amor, fesa de sóreta, carpeteame un poco el escracho de este coso! Y esto se deja fotogratiar, esto se toma por un escritory para más argentino! Un beséler, decime un poco. Pero vos no sabías lo que afirma F.A. Weber en Die griechische Entwicklung Zahl pun Raumbegriffe in der griechichen Philosophie bis Aristoteles un der Begriff der Unendlichkeit, aparte de lo que sostiene Giovanni Domenico Romagnosi en Che cosa e la mente sana? En ese caso más te valdría constituirte en el tercer capítulo de la edición de J.H. Peterman, Berlín, 1851, de la Pistis Sophia: Opus gnosticum valentino adjudicatum a codice manuscripto coptico Londinensi des-cripsit et latine vertir M. G. Schwartze.
—Lo único que me pareció entender es eso de que se toma por Valentino— dijo Polanco que era del cine mudo.
-Ma no, pibe -deploró Calac—, ni siquiera le da por ahi; vos fijate que cuando se tiene un poco de responsabilidad, uno va y le pide a Alicia y a Sara que lo saque con la mandíbula del pensador intelectual descansando en la mano, la mano descansando
en el
codo, y el codo propio arriba de uno de esos escritorios
con tintero. Pero el punto no tiene categoría, vos te das cuenta.
—Es más bien triste — convino Polanco.
—Ponele la firma — dijo Calac.
-Y sí — dijo Polanco.
—Menos mal que siempre queda la cerveza — dijo Calac.
—Y el faso — dijo Polanco.
—No somos nada — dijo Calac.

OPINIONES PERTINENTES, RETRATOS Y AUTORRETRATOS, 1968

—"Diás disraiél! Shuadovíditis krávinis!"—shouted Calac, who prided himself on speaking Yiddish with great fluency. —"Dear mother, angel of love, holy of holies, give this guy's mug a bit of a touch-up! And this one lets himself be photographed—this one's taken for a writer, and an Argentine one at that! A Beseler, tell me something. But you didn't know what F.A. Weber asserts in Die griechische Entwicklung Zahl und Raumbegriffe in der griechischen Philosophie bis Aristoteles und der Begriff der Unendlichkeit, not to mention what Giovanni Domenico Romagnosi maintains in Che cosa è la mente sana? In that case, you'd better refer to the third chapter of J.H. Petermann's 1851 Berlin edition of Pistis Sophia: Opus gnosticum Valentino adjudicatum a codice manuscripto coptico Londinensi descripsit et latine vertit M.G. Schwartze."
—"The only thing I thought I understood was that bit about him being taken for Valentino," said Polanco, who came from the silent film era.
—"Nah, kid," lamented Calac, "not even close; look, when someone's got a bit of responsibility, they go and ask Alicia and Sara to photograph them with the intellectual thinker's jaw resting on the hand, the hand resting on the elbow, and the elbow itself on one of those desks with an inkwell. But this guy—he's got no class, you see?"
—"He's rather sad," agreed Polanco.
—"You can bet on it," said Calac.
—"Yeah," said Polanco.
—"Good thing there's always beer," said Calac.
—"And a smoke," said Polanco.
—"We're nothing," said Calac.

RELEVANT OPINIONS, PORTRAITS AND SELF-PORTRAITS, 1968



Sara Facio
Retratos y Autorretratos
Julio Cortázar
Año | Year 1967
Copia de época | Vintage print
Fotografía | Photography
Gelatina de plata sobre papel fibra
Gelatin silver print on fiber paper
Dimensiones 36 x 24,5 m
Dimensions 14.17 x 9.65 in



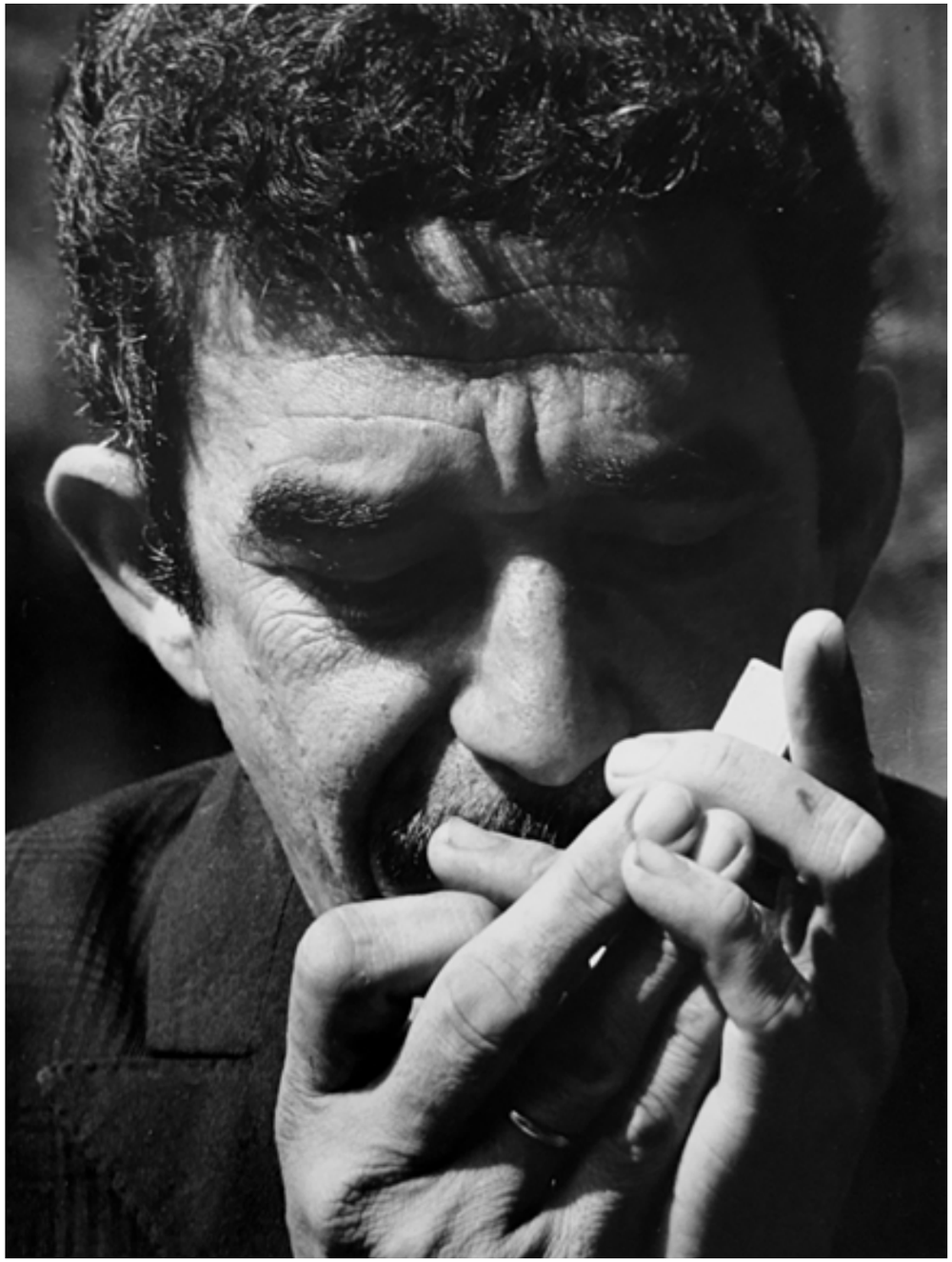
GABRIEL GARCIA MARQUEZ

Yo, señor, me llamo Gabriel García Márquez. Lo siento: a mi tampoco me gusta ese nombre, porque es una sarta de lugares comunes que nunca he logrado identificar conmigo. Nací en Aracataca, Colombia. Mi signo es Piscis y mi mujer es Mercedes. Esas son las dos cosas más importantes que me han ocurrido en la vida, porque gracias a ellas, al menos hasta ahora, he logrado sobrevivir escribiendo. Soy escritor por timidez. Mi verdadera vocación es la de prestidigitador, pero me ofusco tanto tratando de hacer un truco, que he tenido que refugiarme en la soledad de la literatura. Ambas actividades, en todo caso, conducen a lo único que me ha interesado desde niño: que mis amigos me quieran más. En mi caso el ser escritor es un mérito descomunal, porque soy muy bruto para escribir. He tenido que someterme a una disciplina atroz para terminar media página en ocho horas de trabajo; peleo a trompadas con cada palabra y casi
siempre es ella quien sale ganando, pero soy tan testarudo que he logrado publicar cinco libros en veinte años. El sexto, que estoy escribiendo, va más despacio que los otros, porque entre los acreedores y una neuralgia me quedan muy pocas horas libres. Nunca hablo de literatura, porque no sé lo que es, y además estoy convencido de que el mundo sería igual sin ella. En cambio, estoy convencido de que sería completamente distinto si no existiera la policía. Pienso, por tanto, que habría sido más útil a la humanidad si en vez de escritor fuera terrorista.

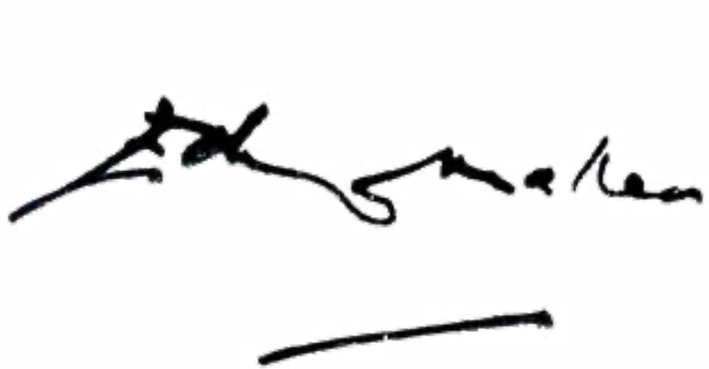
RETRATOS Y AUTORRETRATOS, 1968

I, sir, am called Gabriel García Márquez. I'm sorry — I don't like that name either, because it's a string of clichés I've never been able to identify with. I was born in Aracataca, Colombia. My zodiac sign is Pisces, and my wife is Mercedes. Those are the two most important things that have happened to me in life, because thanks to them, at least so far, I've managed to survive by writing. I'm a writer out of shyness. My true calling is that of a magician, but I get so flustered trying to perform a trick that I've had to take refuge in the solitude of literature. Both activities, in any case, lead to the only thing that has ever interested me since childhood: to make my friends love me more. In my case, being a writer is an enormous achievement, because I'm terribly clumsy when it comes to writing. I've had to submit myself to a ruthless discipline to finish half a page in eight hours of work; I fight hand-to-hand with every word, and it's almost always the word that wins. But I'm so stubborn that I've managed to publish five books in twenty years. The sixth, which I'm currently writing, is progressing even more slowly than the others, because between my creditors and a neuralgia, I have very few free hours left.
I never talk about literature, because I don't know what it is, and besides, I'm convinced the world would be the same without it. On the other hand, I'm sure it would be entirely different if the police didn't exist. Therefore, I think I would have been more useful to humanity if, instead of being a writer, I had been a terrorist.

PORTRAITS AND SELF-PORTRAITS, 1968



Sara Facio
Retratos y Autorretratos
Gabriel García Márquez
Año | Year 1967
Copia de época | Vintage print
Fotografía | Photography
Gelatina de plata sobre papel fibra
Gelatin silver print on fiber paper
Dimensiones 29 x 40 cm
Dimensions 11.42 x 15.75 in



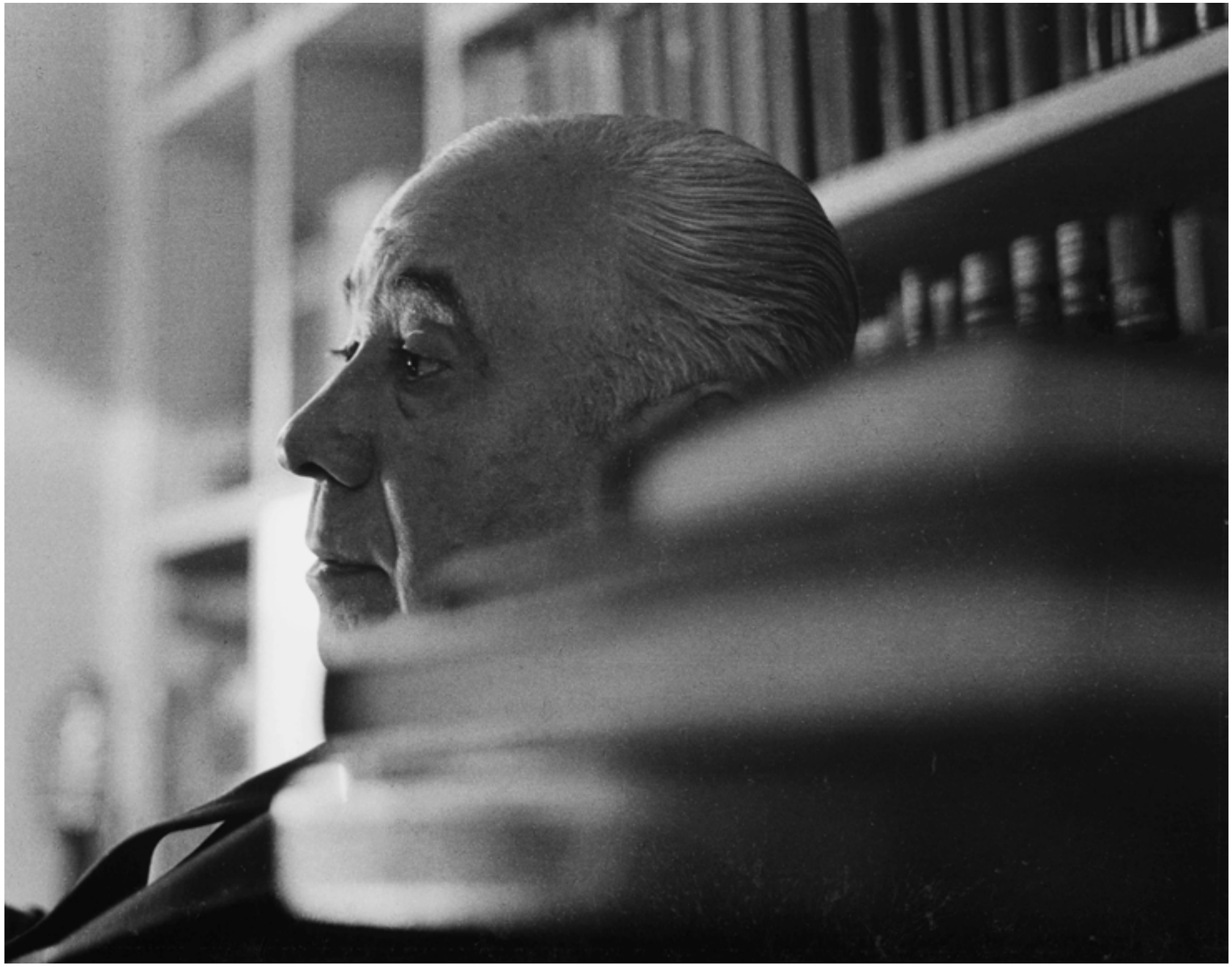
EDUARDO MALLEA

Mi imagen es mi interrupción. Yo vivo con mi ser; en mi imagen muere mi ser. Ese que vive, piensa, teme, arremete, se ilusiona, se desilusiona, espera, avanza, se impacienta, sale todos los días a ser y vuelve todas las noches aun no ser, soy yo: mi imagen es lo que no he visto nunca sino parcialmente, salvo en el espejo que la trae diferente de lo que la siento, diferente de lo que la pienso, porque siento y pienso mi imagen como una sublimación de su refractario cuerpo físico. Lo que sale conmigo a la calle soy todo yo, sin mi imagen. De pronto, de golpe, un espejo me la muestra: no es como como yo la veo cuando no la veo. Cuando no la veo mi imagen es una parte no tenida en cuenta de mí mismo, una representación querida, idealizada, distinta, idealizada: imaginada. Todos nos imaginamos más adentro, más allá, más complejos que esa cara con que de pronto nos topamos sin aceptarla en ese plano seco y único, parcial, unilateral, brutal con que el espejo nos la brinda, nos la devuelve a nuestra distinta idea. Yo vivo con mi ser, yo soy lo que falta en mi imagen, lo que está sin fin en mí, siendo la cara mi fin, aquello en lo que termino. Una pierna, mi torso me prolongan. Mi imagen no se me muestra nunca reflejada sino para asombrarme de que no sea asi, de que no sea enteramente como yo, de que sea mi deformación por mi limitación, mi fin por ser la estación física de donde parte y adonde llegan mis viajes cuando ante el espejo se acaba el viaje. Yo vivo con mi ser; en mi imagen muere, va siempre a morir, mi ser. Mi imagen es mi interrupción.

YO Y MI IMAGEN, RETRATOS Y AUTORRETRATOS, 1968

My image is my interruption. I live with my being; in my image, my being dies. The one who lives, thinks, fears, lashes out, dreams, becomes disillusioned, hopes, advances, grows impatient, goes out every day to be and returns every night to not be—that is me. My image is what I have never seen except partially, except in the mirror that returns it different from how I feel it, different from how I think it, because I feel and think of my image as a sublimation of its refractory physical body. What goes out with me into the street is all of me, without my image. Suddenly, abruptly, a mirror shows it to me: it is not as I see it when I do not see it. When I do not see it, my image is an unaccounted-for part of myself, a cherished, idealized, distinct representation—idealized: imagined. We all imagine ourselves deeper, farther, more complex than that face we suddenly encounter, unable to accept it in that dry and single, partial, one-sided, brutal plane with which the mirror offers it to us, returns it to our different idea. I live with my being; I am what is missing from my image, what is endlessly within me, the face being my end, that in which I conclude. A leg, my torso, prolong me. My image is never shown to me reflected except to astonish me that it is not so—that it is not entirely like me—that it is my deformation through my limitation, my end for being the physical station from which my journeys depart and to which they arrive when, before the mirror, the journey ends. I live with my being; in my image my being dies—always goes to die. My image is my interruption.

ME AND MY IMAGE, PORTRAITS AND SELF-PORTRAITS, 1968



Alicia D'Amico
Retratos y Autorretratos
Eduardo Mallea
Año | Year 1968
Copia de época | Vintage print
Fotografía | Photography
Gelatina de plata sobre papel fibra
Dimensiones 31 x 24,6 cm
Dimensions12.20 x 9.69 in



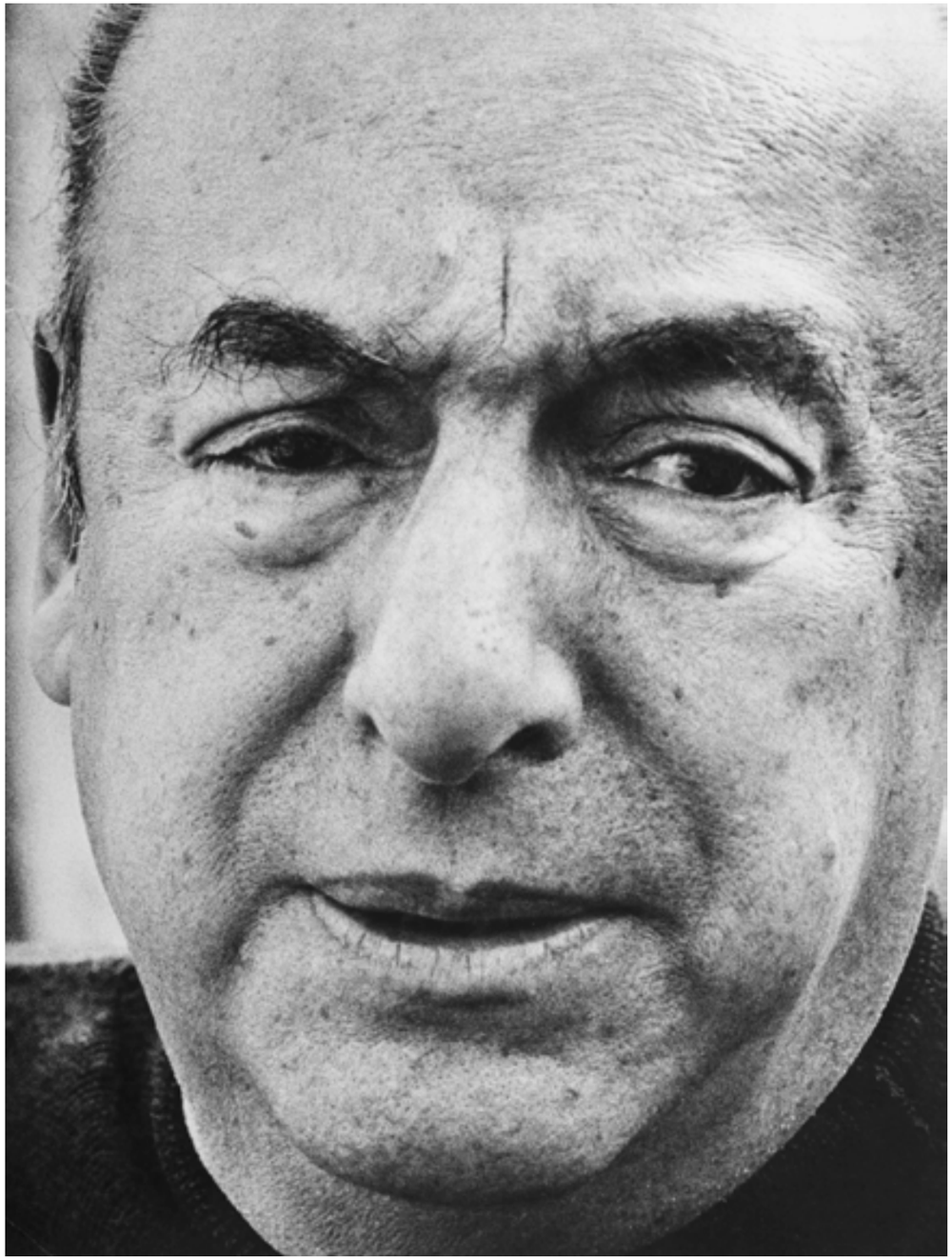
PABLO NERUDA

Cómo arreglármelas para parecer mal y quedar bien? Es como cuando uno se mira al espejo (o al retrato) buscándose el ángulo bello (sin que nadie lo observe) para constatar que sigue siendo uno mismo siempre. Algunos se plantan de soslayo, otros imprimirán la verdad de lo que quisieron ser, otros se preguntarán: cómo soy? Pero la verdad es que todos vivimos anotandonos, acechándonos a nosotros mismos, declarando sólo lo más visible, escondiendo la irregularidad del aprendizaje y del tiempo. Pero vamos al grano. Por mi parte soy o creo ser duro de nariz, mínimo de ojos, escaso de pelos en la cabeza, creciente de abdomen, largo de piernas, ancho de suelas, amarillo de tez, generoso de amores, imposible de cálculos, confuso de palabras, tierno de manos, lento de andar, inoxidable de corazón, aficionado a las estrellas, mareas, maremotos, admirador de escarabajos, caminante de arenas, torpe de instituciones, chileno a perpetuidad, amigo de mis amigos, mudo para enemigos, entrometido entre pájaros, maleducado en casa, tímido en los salones, audaz en la soledad, arrepentido sin objeto, horrendo administrador, navegante de boca, yerbatero de la tinta, discreto entre los animales, afortunado en nubarrones, investigador en mercados, oscuro en las bibliotecas, melancólico en las cordilleras, incansable en los bosques, lentísimo de contestación, ocurrente años después, vulgar durante todo el año, resplandeciente con mi cuaderno, monumental de apetito, tigre para dormir, sosegado en la alegría, inspector del cielo nocturno, trabajador invisible, desordenado persistente, valiente por necesidad, cobarde sin pecado, soñoliento de vocación, amable de mujeres, activo por padecimiento, poeta por maldición y tonto de capirote.

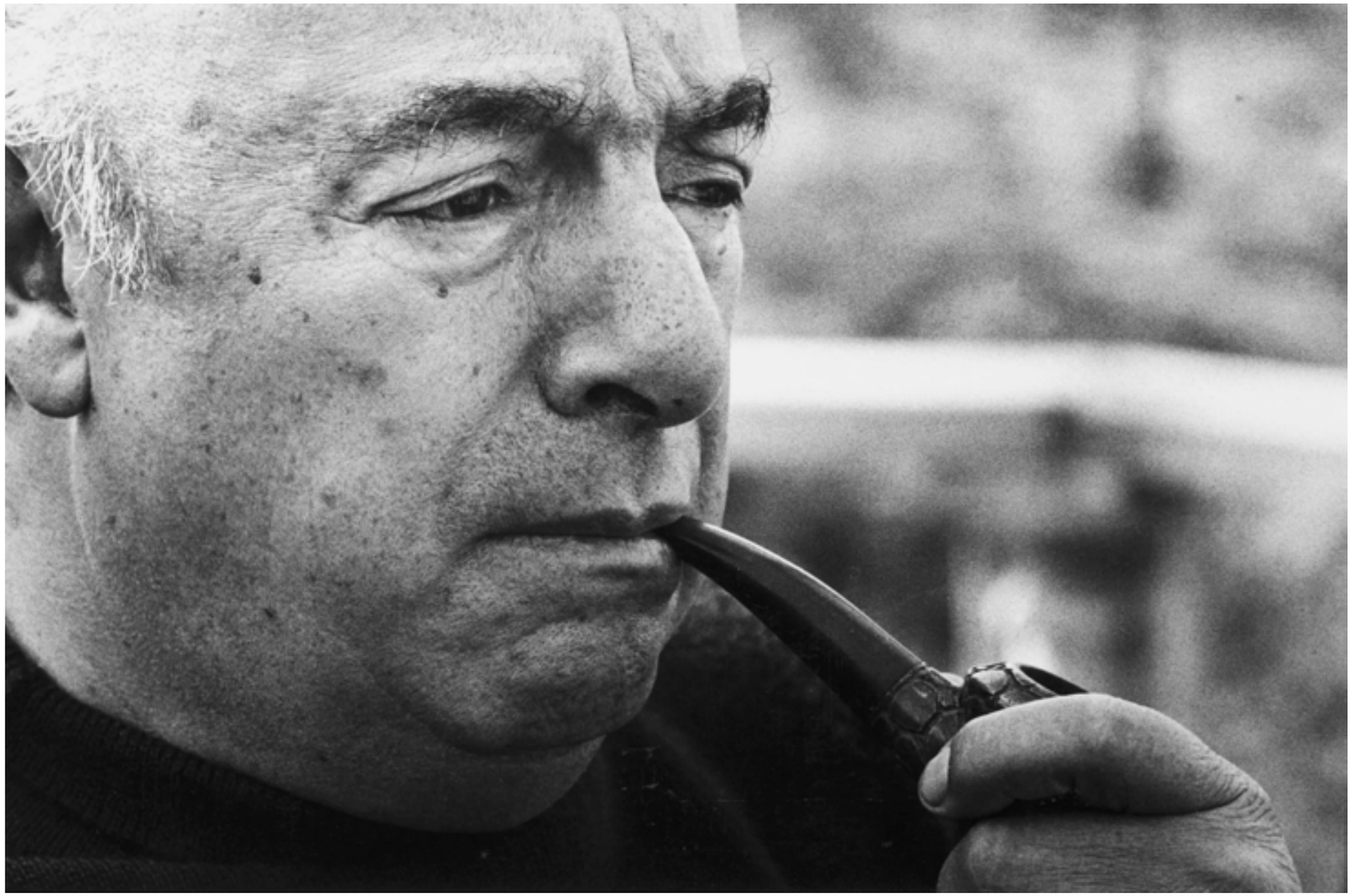
RETRATOS Y AUTORRETRATOS, 1968

How can I manage to look bad and still come out well? It's like when one looks in the mirror (or at a portrait) searching for the beautiful angle (without being seen) just to confirm that one is still oneself. Some stand at a slant, others will imprint the truth of what they wished to be, and others will wonder: what am I like? But the truth is that we all live jotting ourselves down, stalking ourselves, declaring only what is most visible, hiding the irregularities of learning and of time. But let's get to the point. As for me, I am—or believe I am—strong of nose, small of eyes, scarce of hair on my head, growing of belly, long of leg, broad of soles, yellow of complexion, generous in love, hopeless at arithmetic, muddled in words, tender of hands, slow of step, stainless of heart, fond of stars, tides, and tidal waves, admirer of beetles, walker of sands, clumsy with institutions, Chilean for life, friend to my friends, mute to my enemies, meddler among birds, ill-mannered at home, shy in salons, daring in solitude, repentant without cause, dreadful administrator, sailor of the mouth, herbalist of ink, discreet among animals, lucky in storm clouds, researcher in markets, obscure in libraries, melancholic in the mountains, tireless in forests, extremely slow to reply, witty years later, ordinary all year long, radiant with my notebook, monumental of appetite, tiger at sleeping, serene in joy, inspector of the night sky, invisible worker, persistently disorganized, brave by necessity, cowardly without sin, sleepy by vocation, kind to women, active through suffering, poet by curse, and fool to the core.

ME AND MY IMAGE, PORTRAITS AND SELF-PORTRAITS, 1968

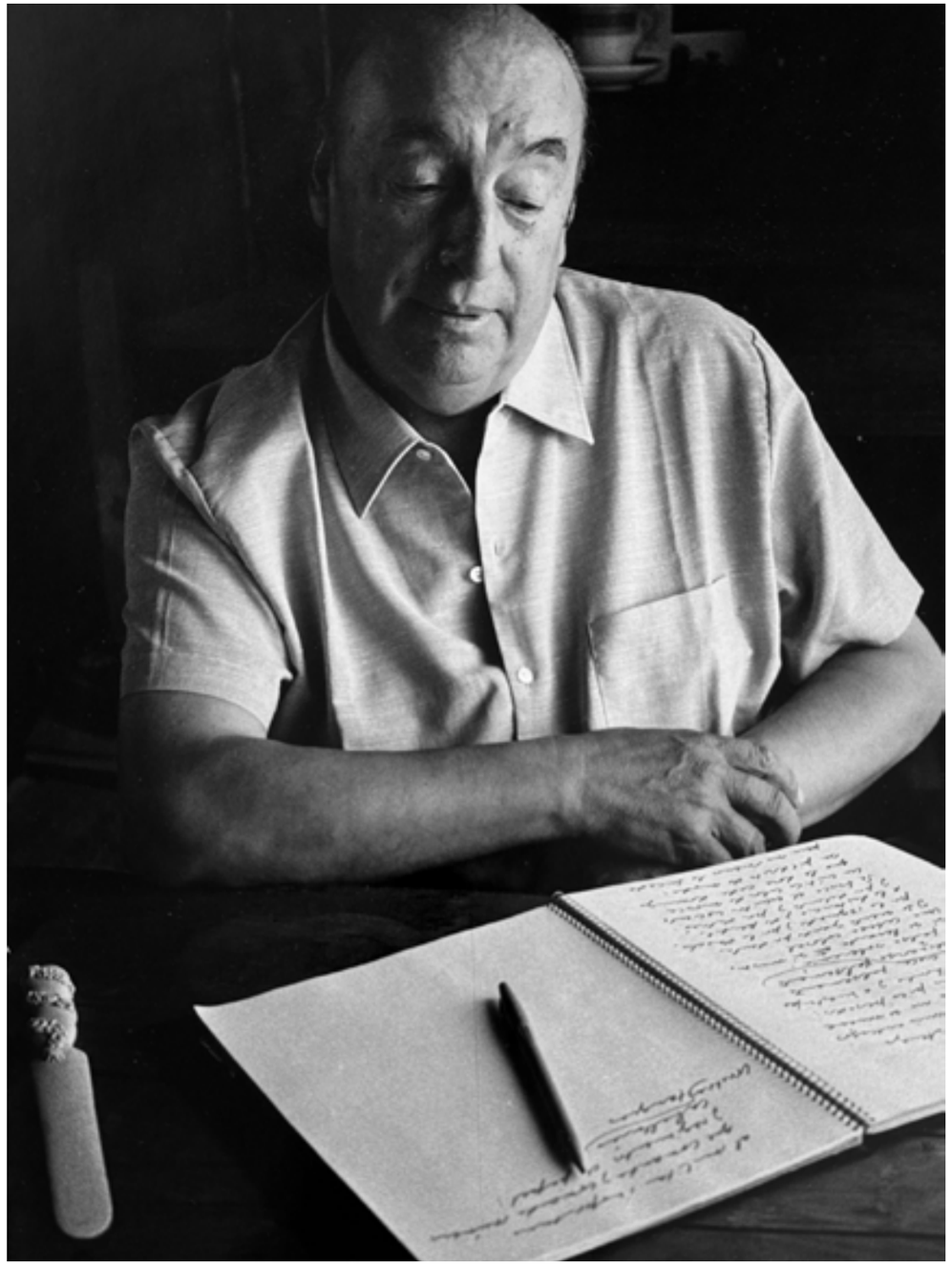


Alicia D'Amico
Retratos y Autorretratos
Pablo Neruda
Año | Year 1969
Copia de época | Vintage print
Fotografía | Photography
Gelatina de plata sobre papel fibra
Gelatin silver print on fiber paper
Dimensiones 22,5 x 30 cm
Dimensions 8.86 x 11.81 in

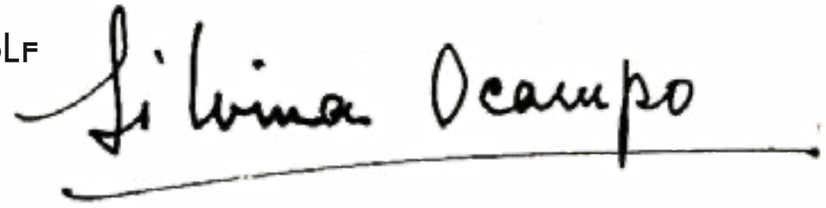


Alicia D'Amico
Retratos y Autorretratos
Pablo Neruda
Año | Year 1969
Copia de época | Vintage print
Fotografía | Photography
Gelatina de plata sobre papel fibra
Gelatin silver print on fiber paper
Dimensiones 22,5 x 30 cm
Dimensions 8.86 x 11.81 in

Sara Facio
Retratos y Autorretratos
Pablo Neruda
Año | Year 1969
Copia de época | Vintage print
Fotografía | Photography
Gelatina de plata sobre papel fibra
Gelatin silver print on fiber paper
Dimensiones 29 x 40 cm
Dimensions 11.42 x 15.75 in



ROLF

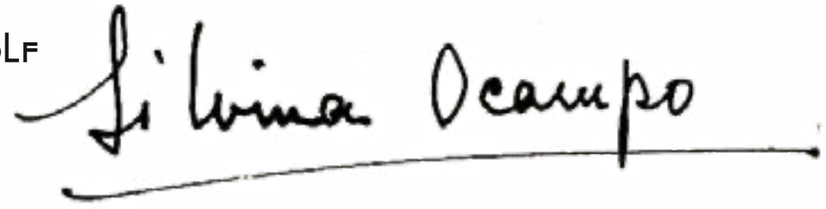


SILVINA OCAMPO

Me sigue, sombra o latido del corazón,
sin hacerse ver por mí pero mostrándose a los demás
como una máscara
que jamás me quita.
Ventana donde están los ojos.
Deseaba a veces que no fuera mía
o por lo menos, no siempre aparentemente mía
asimismo, siendo menos mía que otras más amadas,
que corresponden exactamente a mis sentimientos.
tuve que sobrellevarla como si fuera realmente mía.
Ah, qué lejana en aquel tiempo, en cualquier tiempo está
lejana como un campo añorado:
Ah, cúanta sonrisa simulada
cuánto odio y amor
cuánto celo y terror, piedad y curiosidad
sin contar el asombro marcan todas las facciones
con tatuajes que nada ni nadie puede borrar
del sitio donde están grabadas.
Queda y aún me sigue como las manos que puedo ver.
Luego en días más largos que el resto de la vida
modifica notablemente su propia y extraña invisibilidad.
La conocí diminuta
adentro de una luciente cuchara de plata
abría y cerraba la boca
cuando yo no sabía aún quién era.
Como a un simio curioso la contemplé.
Di vuelta la cuchara: la vi al revés.
¿Por qué al revés?
Para mirarla me sacrifiqué: dejé de comer el dulce que la empañaba.
Después la busqué ansiosa
como un perro busca un hueso
en cuchillos, vidrios, agua, ojos, fondos de aljibe,
en un botellón mostruoso.
Finalmente con más claridad y proporciones normales
en un verdadero espejito la arrinconé
o más bien ella me arrinconó con su mirada aviesa.
En otros espejos más importantes volví a encontrarla,
en el cuarto de vestir de mi madre, por ejemplo;
junto a un vestido de baile delirante,
cinturones de terciopelo, l
argos guantes de cabritilla,
flores de plumas,
subiendo o bajando por los ascensores, en los trenes,
en las tiendas, en las confiterías, perturbada, desdichada, feliz,
a veces más a veces menos que yo.
Nadie sabe cuánto me esforcé por imaginarla preciosa
como una actriz de cine en boga
o la heroína de una novela leída por una institutriz
antes de llegar al espejo donde cambiaba mis subterfugios
pasando de la belleza perdida
a la inteligencia subrepticiamente hallada,
de la imagen fría de mármol que inspira amor
a la imagen sensible que da amor,
de la reina coronada de papel plateado
a la esclava rebelde con tintineo de pulseras de cortina.
La corregí, en vano, minuciosamente
juntándole las cejas
agregándole lágrimas
adornándola con levísima sonrisa
tirándole la lengua para volverla graciosa
mordiéndole los labios para volverla cruel
alejándola inclinada para volverla misteriosa.
Entonces, sólo entonces
creía encontrar la más conveniente
hasta que un "'¿Qué hacés?" fatídico
e arrancaba de la representación;
porque era un pecado
para la dueña infantil de una cara
mirarse demasiado en un espejo.
Tal vez Narciso temblaba en aquellos ojos azules
y profería secretos eróticos
que la comunicaban inocentemente
cuando la luna se empañaba
con el diablo,
o tal vez ya iba urdiendo
las líneas que después, mucho después,
desearía ardientemente borrar.
Anheló penetrar en el mundo del esteroscopio
donde su madre paseaba en misteriosos jardines
pero no se lo permitieron las frías instantáneas de papel
a las cuales se sometió urgida por el tiempo.
En la primera fotografía toda rosada
aprendió con mucha facilidad
la preocupación que puede expresar la boca mirando una mano
en el acto de lanzar una pelota
sin desanudar el moño del peinado.
En la segunda aprendió
con una muñeca de frondosa cabellera
la postura que requiere el amor maternal
para iluminar un retrato impuesto por la familia.
En la tercera
el ademán absorto que inspira la soledad
del mundo de las personas mayores l
a crueldad secreta de los niños
en un patio de un hotel a la hora de la siesta.
En la cuarta
la falaz inocencia del tul de la primera comunión,
el peinado recogido
el extasis del rosario de perlitas junto a la boca
herida por los guantes de hilo blanco.
En la quinta
el rubor que revela hasta en blanco y negro
los ojos escondidos
debajo del ala del sombrero
y el pelo, el único esplendor visible, escamoteado
adentro de la copa alta de fieltro.
En la sexta
el incómodo atuendo de los quince años,
la organza del vestido tieso, sin gracia
debido a la moda subsiguiente, el monedero,
los zapatos de charol mordoré
el polvo que vuelve opacas las mejillas
y los ojos fuera de foco.
En la séptima entre las piedras
vista a través del adua de una cascada su originalidad.
En la octava el mar
y la irisada luz del sol ¿dónde está? No se ve. Por eso está tan bien.
En la novena, dos leones en Roma
escupen agua en una fuente acompañando sus orimeras arrugas.
No. Miento. No son sus primeras arrugas.
¿En qué momento nacen? Nunca se sabe.
En la décima ¿ dónde está? Ya tomó la costumbre de esconderse.
Entre las caras del barco, vestidas de odalisca,
de cocinero o de gitana, se pierde al pasar la linea.
Sus orelas escuchan la música de un piano desafinado.
En la onceava, en Zürich, hojas de un bosque la esconden.
Cruzando tanta belleza ¿cómo no se embellece?
¿No existe acaso el mimetismo?
Y en otra, ya perdí la cuenta,
la llanura apenas la muestra.
Y en otra, la sierra.
Y en otra ¡Cuánta indecisión!
la policía marca su culpabilidad ¿víctima o asesina?
Y en otra, superpuesta: se recuesta contra ella misma,
con un título que podría ser "'hermafrodita"
o "'retrato de un espíritu bizco"
Y en otra, "'cebú amaestrado"
Y en otra. No, no quiero otra. Basta.
Demasiadas fotografías son culpables.
Buscándole un parecido en los perfiles egipcios
como de animales
que han quedado grabadas
en algunas monedas antiguas
pudo morigerar su antagonismo.
¡Cuchara, vidrio, cuchillo, aljibe, espejo!
No quiero más fotografías de esa cara
que no es la misma cara que estaba adentro de una cuchara
ni en el vidrio, ni en el cuchillo, ni en el aljibe,
ni siquiera en el espejo.

LA CARA, RETRATOS Y AUTORRETRATOS, 1968

ROLF



SILVINA OCAMPO

It follows me, shadow or heartbeat,
without letting me see it, yet showing itself to others
as a mask
that it never takes off me.
A window where the eyes are.
At times I wished it weren't mine—
or at least not always apparently mine—
and yet, being less mine than others more beloved,
those that correspond exactly to my feelings,
I had to bear it as though it truly were my own.
Ah, how distant it was in those times, in any time—
distant like a longed-for field:
Ah, how many simulated smiles,
how much hatred and love,
how much jealousy and terror, pity and curiosity—
not to mention astonishment—mark every feature
with tattoos that nothing and no one can erase
from where they are engraved.
It remains and still follows me, like my hands, which I can see.
Then, in days longer than the rest of life,
it notably alters its own strange invisibility.
I first knew it, tiny,
inside a shining silver spoon.
It opened and closed its mouth
when I didn't yet know who I was.
Like a curious monkey, I stared at it.
I turned the spoon around: I saw it reversed.
Why reversed?
To look at it, I made a sacrifice: I stopped eating the dessert that clouded it.
Later I searched for it anxiously,
as a dog searches for a bone,
in knives, glass, water, eyes, the bottoms of wells,
in a monstrous bottle.
Finally, with more clarity and normal proportions,
in a real little mirror I cornered it—
or rather, it cornered me with its sly gaze.
In other, more important mirrors I found it again,
in my mother's dressing room, for example,
next to a delirious ball gown,
velvet belts, long kidskin gloves,
feathered flowers,
going up or down in elevators, on trains,
in shops, in cafés, disturbed, unhappy, joyful,
sometimes more, sometimes less, than I.
No one knows how hard I tried to imagine it beautiful—
like a fashionable movie actress
or the heroine of a novel read by a governess—
before reaching the mirror where I shifted my subterfuges,
passing from lost beauty
to the intelligence surreptitiously found,
from the cold marble image that inspires love
to the sensitive image that gives love,
from the paper-crowned queen
to the rebellious slave jingling curtain bracelets.
I corrected it, in vain, meticulously—
joining its eyebrows,
adding tears,
adorning it with the faintest smile,
sticking out its tongue to make it playful,
biting its lips to make it cruel,
tilting it away to make it mysterious.
Then, only then,
I thought I found the most fitting one—
until a fateful "What are you doing?"
ripped me away from the performance;
for it was a sin
for the childish owner of a face
to look too much at herself in a mirror.
Perhaps Narcissus trembled in those blue eyes
and uttered erotic secrets
that she conveyed innocently
when the moon clouded over
with the devil,
or perhaps she was already weaving
the lines she would, much later,
wish ardently to erase.
She longed to enter the world of the stereoscope
where her mother strolled in mysterious gardens,
but the cold paper snapshots
to which she was subjected by time
did not allow it.
In the first photograph, all pink,
she easily learned
the concern a mouth can express while watching a hand
in the act of throwing a ball,
without untying the bow in her hair.
In the second, she learned,
with a doll of lush hair,
the pose required by maternal love
to illuminate a family-imposed portrait.
In the third,
the absorbed gesture inspired by the solitude
of the adult world,
the secret cruelty of children
in the courtyard of a hotel at siesta time.
In the fourth,
the deceitful innocence of the communion veil,
the pinned-up hair,
the ecstasy of the pearl rosary near the mouth
hurt by white cotton gloves.
In the fifth,
the blush that reveals, even in black and white,
the hidden eyes
beneath the brim of a hat,
and the hair—the only visible splendor—concealed
inside the tall felt crown.
In the sixth,
the awkward attire of fifteen,
the stiff, graceless organdy dress,
outdated by fashion, the purse,
the maroon patent-leather shoes,
the powder that dulls the cheeks
and the eyes out of focus.
In the seventh, among rocks,
through the spray of a waterfall, her originality.
In the eighth, the sea—
and the iridescent light of the sun—where is it? It's unseen. That's why it's so good.
In the ninth, two lions in Rome
spit water into a fountain, accompanying her first wrinkles.
No—I lie. They are not her first wrinkles.
When do they begin? One never knows.
In the tenth—where is she? She's learned to hide.
Among the faces on the ship, dressed as an odalisque,
a cook, or a gypsy, she disappears crossing the line.
Her ears listen to the music of an out-of-tune piano.
In the eleventh, in Zurich, the leaves of a forest conceal her.
Passing through so much beauty, how could she not be beautified?
Does mimicry not exist?
And in another—I've lost count—
the plain barely reveals her.
And in another, the mountains.
And in another—how much indecision!—
the police mark her guilt: victim or killer?
And in another, superimposed: she leans against herself,
with a title that could be "Hermaphrodite"
or "Portrait of a Cross-Eyed Spirit."
And in another, "Trained Zebu."
And in another—no, I don't want another. Enough.
Too many photographs are guilty.
Seeking a resemblance in Egyptian profiles,
like those of animals
engraved on some ancient coins,
she managed to temper her antagonism.
Spoon, glass, knife, well, mirror!
I want no more photographs of that face—
that is not the same face that was inside a spoon,
nor in the glass, nor in the knife, nor in the well,
nor even in the mirror.

THE FACE, PORTRAITS AND SELF-PORTRAITS, 1968



Alicia D'Amico
Retratos y Autorretratos
Silvina Ocampo
Año | Year 1964
Copia de época | Vintage print
Fotografía | Photography
Gelatina de plata sobre papel fibra
Gelatin silver print on fiber paper
Dimensiones 21,8 x 28,5 cm
Dimensions 8.58 × 11.22 in

ROLF



JUAN CARLOS ONETTI

Montevideo, 5 de enero de 1970

Queridas Alicia y Sara:
En algún papel leí, hace años, que el infierno lestaba minuciosamente conformado por los ojos ocupados en mirarnos. La trase, entonces, no era de Borges ni de Sábato ni de sartre ni mía.
Nunca pensé que las palabras equivalentes al recuerdo mencionado tuvieran importancia filosófica. Tuvieran impor-tancia. Pero, respetando las leyes del juego que privaban en el tiempo de aquella lectura, se trataba de una linda tentación y por eso la recuerdo y empleo.
También yo, cuando el sol enrojece y se hunde, sobre todo en la mala estación, creo oír de los muertos las frases familiares. Pero ahora, en esta circunstancia pasajera, el infierno es el ojo de la cámara y el regocijo cruel, juvenil, de X. y Z.
Mi imagen y yo, y qué tengo que ver con las cuatro imágenes, trampeadas o tramposas que ustedes me muestran como excitante adecuado para segregar cuarenta líneas.
Escribo de trampas y acaso mienta. Ustedes prefirieron una forma del arte más rotunda, inmóvil e indiscutible que la mía. Una trampa probable: ustedes pueden comentar mis libros, yo no puedo comentar sus fotos. Otra: me amputaron la frente con guillotina y estoy condenado a ignorar si lo hicieron por razones artísticas que actúan en un menester cuyas leyes desconozco; si lo hicieron piadosamente para disimular mi presunta calvicie; o también, si la supresión craneana les fue impuesta por la censura con el propósito de que todas las personas sean iguales, o confundibles ante Dios, las leyes, la Constitución y el Estatuto. Tal vez algún día quieran aclarar mis dudas. Entretanto, prosigo.
Mi imagen y yo, no lo olvido, es el título de la composición que debo escribir para figurar en la selección de cabezas o jetas tan inmortales como latinoamericanas que ustedes quieren reunir en libro para éxtasis o desencanto de lectores. Allá ustedes.
En cuanto a mí, hace muchos años que aprendi el arte de afeitarme al tacto, para evitar la opinión del espejo, para acudir al trabajo sin el peso de otra depresión.
Es que mi imagen — ustedes me lo muestran — avanza, desde hace tiempo, separada de mí.
Mientras yo permanezco adolescente, calmo, interesado en lo que importa, bondadoso y humilde por indiferencia/ por la asomorosa seguridad de que no hay respuestas, ella, ni cara, ha envejecido, se ha puesto amarga y tal vez este contando o invente historias que no son mías sino de ella.
Clara está que no reniego de mi cara; y los lazos sanguíneos y legales que nos unen me obligarán siempre a salir en su defensa, con justicia o no.
Es lástima que los números jeroglifiqueados con lápiz al dorso de las cinco fotos impidan identificarlas con certeza. Podría escribir una leyenda para cada una, en un intento de salvar la cara, o por lo menos las caras.
Hay veinte fotografiados restantes y Dios quiso que los conozca personalmente a todos. ¿Qué les dirán, con qué cuarenta líneas filosóficas y errantes tratarán de zafarse algunos de ellos? (¿Y por qué el porcentaje femenino es tan reducido y familiar?).
Perdido entre veintiuno, tal vez me salve.Muchos conservan firmezas de calaveras notables y bien construidas; otros tienen treinta años menos. En última instancia —y ya que ustedes iniciaron la broma de los "monstruos"— ¿cómo haría usted para pasear un monstruo por la calle Florida sin que nadie reparara en él?
En lugar de veinte exhiban cien en la segunda edición; muchos quedaremos más contentos y menos temerosos.
Exceptúo aquellos de los incluidos, que esconden, puedo jurarlo, un armario en el desván clausurado de sus casas y dentro del armario un retrato al óleo pintado por Basilio Hallward.

RETRATOS Y AUTORRETRATOS, 1968

Montevideo, January 5, 1970

Dear Alicia and Sara,
I once read somewhere, years ago, that hell was meticulously made up of eyes fixed upon us. The phrase, then, wasn't by Borges, nor by Sábato, nor by Sartre, nor by me.
I never thought that the words corresponding to that remembered idea could have philosophical importance. That they could matter. But, respecting the rules of the game that prevailed at the time of that reading, it was a lovely temptation—and that is why I remember it and now employ it.
I too, when the sun reddens and sinks—especially in the bad season—believe I can hear the familiar voices of the dead. But now, in this passing circumstance, hell is the eye of the camera, and the cruel, youthful delight of X. and Z.
My image and I—and what have I to do with the four images, rigged or deceitful, that you show me as suitable stimulus to elicit forty lines?
I write of deceits—and perhaps I lie. You chose a form of art more forceful, immobile, and indisputable than mine. A likely deceit: you can comment on my books, but I cannot comment on your photos. Another: you guillotined my forehead, and I am condemned to ignorance as to whether you did so for artistic reasons pertaining to a craft whose laws I ignore; whether you did it piously, to conceal my presumed baldness; or whether that cranial suppression was imposed upon you by censorship, so that all people might be equal—or indistinguishable—before God, the laws, the Constitution, and the Statute. Perhaps someday you will clarify my doubts. Meanwhile, I go on.
"My Image and I," I do not forget, is the title of the composition I must write to appear in the selection of heads or mugs—so immortal and so Latin American—that you wish to gather in a book for the rapture or disillusionment of readers. That's your business.
As for me, I learned long ago the art of shaving by touch, so as to avoid the opinion of the mirror, so as to go to work without the burden of another depression.
For my image—as you show me—has long since gone on ahead, apart from me.
While I remain adolescent, calm, interested in what matters, kind and humble out of indifference—or from the astonishing certainty that there are no answers—she, my face, has grown old, has turned bitter, and perhaps tells or invents stories that are not mine but hers.
Of course, I do not deny my face; and the blood and legal ties that bind us will always oblige me to come to its defense, justly or not.
It's a pity that the hieroglyphic numbers penciled on the back of the five photos prevent their certain identification. I could have written a caption for each one, in an attempt to save the face—or at least the faces.
There are twenty others photographed, and God has willed that I know them all personally. What will they say to you? With what forty philosophical and wandering lines will some of them try to wriggle free? (And why is the female percentage so small—and so familiar?)
Lost among twenty-one, perhaps I shall be saved. Many retain the firmness of remarkable, well-built skulls; others look thirty years younger. Ultimately—and since you began the joke of the "monsters"—how would you take a monster for a walk down Calle Florida without anyone noticing?
Instead of twenty, exhibit a hundred in the second edition; many of us would be happier, and less afraid.
I except those among the included who, I can swear, keep a closet locked in the attic of their houses—and inside that closet, a portrait in oil painted by Basil Hallward.

PORTRAITS AND SELF-PORTRAITS, 1968



Alicia D'Amico
Retratos y Autorretratos
Juan Carlos Onetti
Año | Year 1969
Copia de época | Vintage print
Fotografía | Photography
Gelatina de plata sobre papel fibra
Gelatin silver print on fiber paper
Dimensiones 37,5 x 28 cm
Dimensions 14.76 x 11.02 in



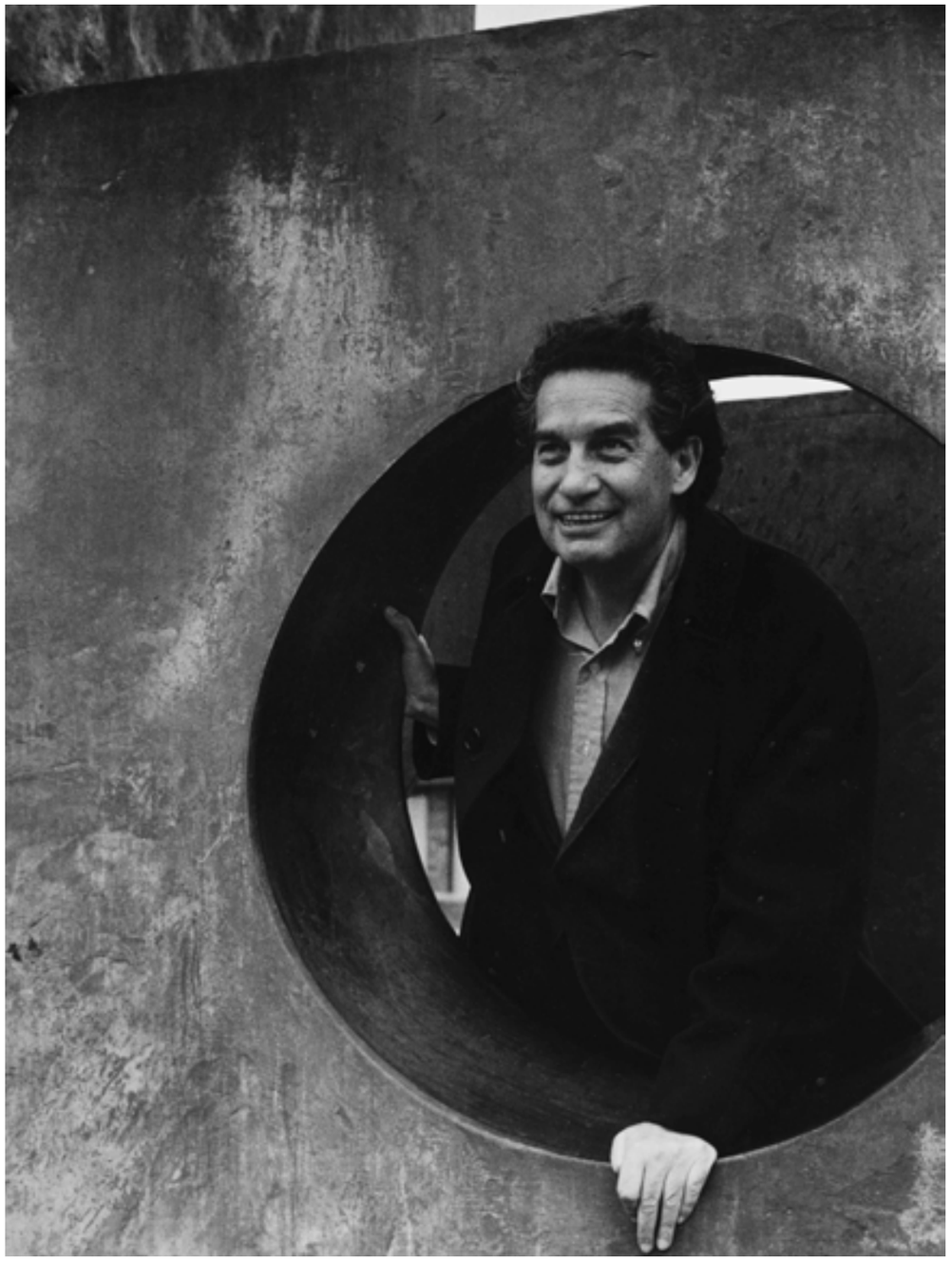
OCTAVIO PAZ

—Música y pan, leche y vino, amor y sueño: gratis. Gran abrazo mortal con los adversarios que se aman: cada herida es una fuente. Los amigos afilan bien sus armas, listos para el diálogo final, el diálogo a muerte para toda la vida. Cruzan la noche los amantes enlazados, conjunción de astros y cuerpos. El hombre es el alimento del nombre. El saber no es distinto del soñar, el soñar del hacer. La poesía ha puesto fuego a todos los poemas. Se acabaron las palabras, se acabaron las imágenes. Abolida la distancia entre el hombre y la cosa, nombrar es crear, e imaginar, nacer.
—Por lo pronto, coge el azadón, teoriza, sé puntual. Paga tu precio y cobra tu salario. En los ratos libres pasta hasta reventar: hay inmensos predios de periódicos. O desplómate cada noche sobre la mesa del café, con la lengua hinchada de política. Calla gesticula todo es igual. En algún sitio ya prepararon tu condena. No hay salida que no dé a la deshonra o al patíbulo: tienes los sueños demasiado claros, te hace falta una filosofía fuerte.

UN POETA, RETRATOS Y AUTORRETRATOS, 1968

—Music and bread, milk and wine, love and sleep: free. A great mortal embrace with adversaries who love each other: every wound is a fountain. Friends sharpen their weapons well, ready for the final dialogue, the lifelong dialogue to the death. Lovers entwined cross the night, a conjunction of stars and bodies. Man is the nourishment of the name. Knowledge is no different from dreaming, dreaming from doing. Poetry has set fire to all poems. Words are finished, images are finished. With the distance between man and thing abolished, to name is to create, and to imagine is to be born.
—For now, grab the hoe, theorize, be punctual. Pay your price and collect your wage. In your free moments, graze until you burst: there are vast fields of newspapers. Or collapse every night over the café table, tongue swollen with politics. Silence, gesture, everything is the same. Somewhere, your condemnation has already been prepared. There is no exit that does not lead to dishonor or the scaffold: your dreams are too clear, you lack a strong philosophy.

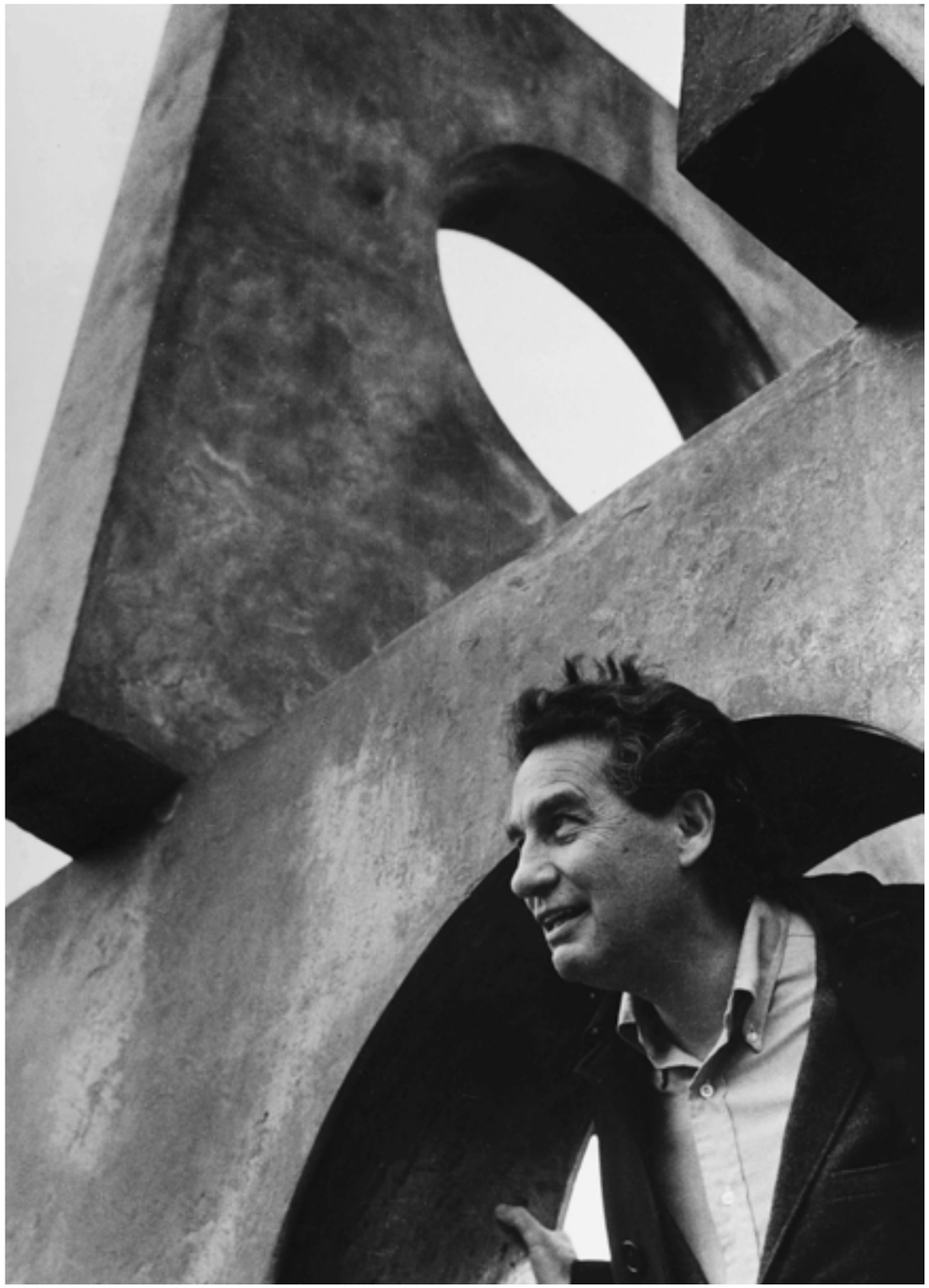
A POET , PORTRAITS AND SELF-PORTRAITS, 1968



Alicia D'Amico
Retratos y Autorretratos
Octavio Paz
Año | Year 1969
Copia de época | Vintage print
Fotografía | Photography
Gelatina de plata sobre papel fibra
Gelatin silver print on fiber paper
Dimensiones 24 x 35 cm
Dimensions 9.45 x 13.78 in

ROLF

Alicia D'Amico
Retratos y Autorretratos
Octavio Paz
Año | Year 1969
Copia de época | Vintage print
Fotografía | Photography
Gelatina de plata sobre papel fibra
Gelatin silver print on fiber paper
Dimensiones 24 x 35 cm
Dimensions 9.45 x 13.78 in





JUAN RULFO

“Allá atrás, Pedro Páramo, sentado en su equipal, miró el cortejo que se iba hacia el pueblo. Sintió que su mano izquierda, al querer levantarse caía muerta sobre sus rodillas; pero no hizo caso de eso. Estaba acostumbrado a ver morir cada día alguno de sus pedazos. Vio cómo se sacudía el paraíso dejando caer sus hojas: “Todos escogen el mismo camino. Todos se van”’. Después volvió al lugar donde había dejado sus pensamientos.
“—Susana— dijo. Luego cerró los ojos—. Yo te pedí que regresaras...
“...— Había una luna grande en mediodel mundo. Se me perdían los ojos mirándote. Los rayos de la luna filtrándose sobre tu cara. No me cansaba de ver esa aparición que eras tú. Suave, restregada de luna; tu boca abullonada, humedecida, irisada de estrellas; tu cuerpo transparentándose en el agua de la noche. Susana, Susana San Juan.”
Quiso levantar su mano para aclarar la levantar la otra mano; pero sus piernas la retuvieron como si fuera de piedra. Quiso y fue cayendo despacio, de lado, hasta quedar apoyada en el suelo como una muleta deteniendo su hombro deshuesado.
“Esta es mi muerte”, dijo
El sol se fué volteando sobre las cosas y les devolvió su forma. La tierra en ruinas estaba frente a él, vacía. El calor caldeaba su cuerpo. Sus ojos apenas se movían; saltaban de un recuerdo a otro, desdibuiando el presente. De pronto su corazon se detenia y parecía como si también se detuviera el tiempo y el aire dela vida.
“Con tal de que no sea una nueva noche”, pensaba él.
Porque tenía miedo de las noches que le llenaban de fantasmas la oscuridad. De encerrarse con sus fantasmas. De eso tenía miedo.
“Sé que dentro de pocas horas vendrá Abundio con sus manos ensangrentadas a pedirme la ayuda que le negué. Y yo no tendré manos para taparme los ojos y no verlo. Tendré que oírlo; hasta voz se apague con el día, hasta que se le muera su voz.
Sintió que unas manos le tocaban los hombros yenderezó el cuerpo, endureciéndolo.
—Soy yo, Don Pedro— dijo Damiana— ¿No quiere que le traiga su almuerzo?
Pedro Páramo respondió:
—Voy para allá. Ya voy.
Se apoyó en los brazos de Damiana Cisneros e hizo intento de caminar. Después de unos cuantos pasos cayó, suplicando por dentro; pero sin decir una sola palabra. Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras

Pedro Páramo

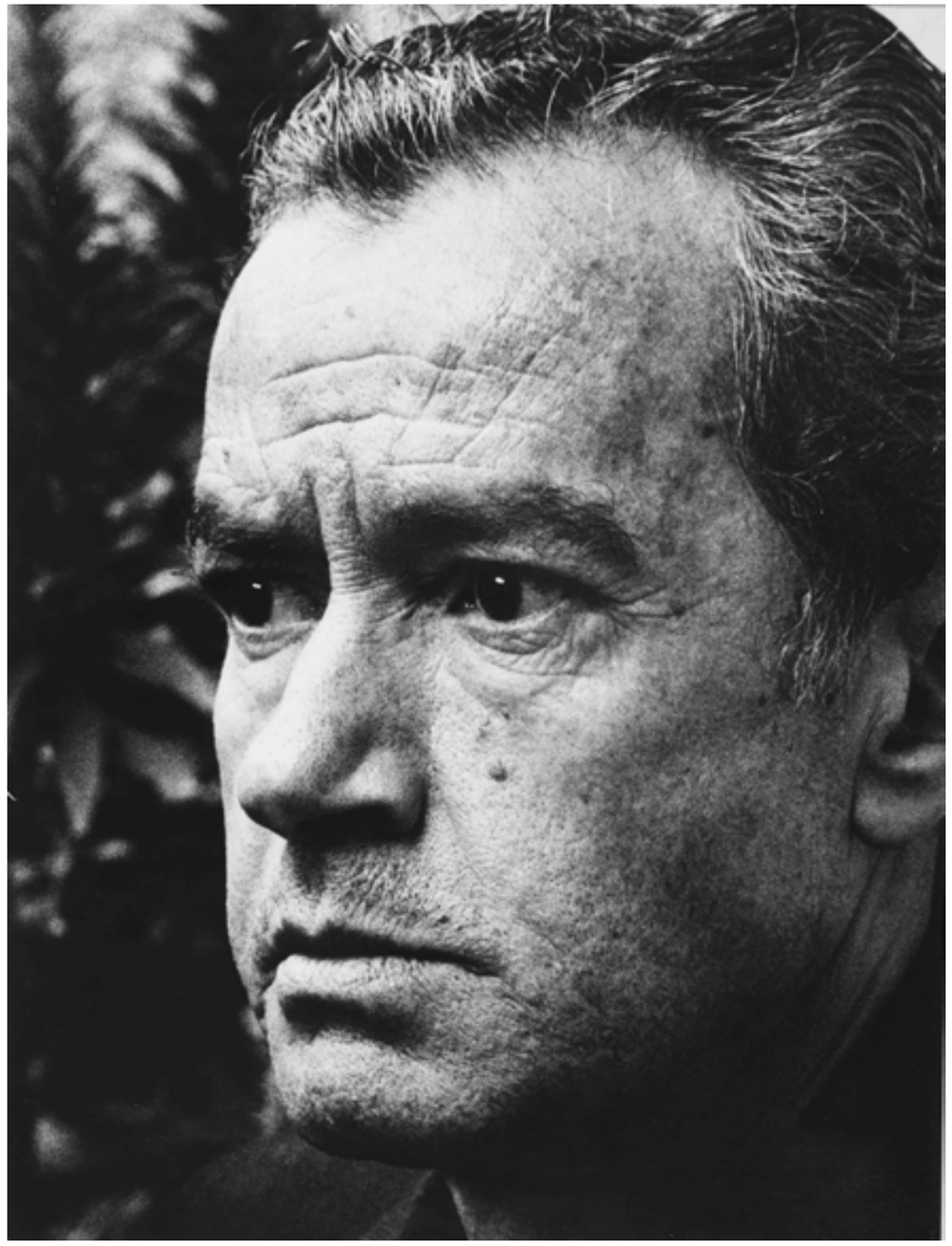
UN POETA, RETRATOS Y AUTORRETRATOS, 1968

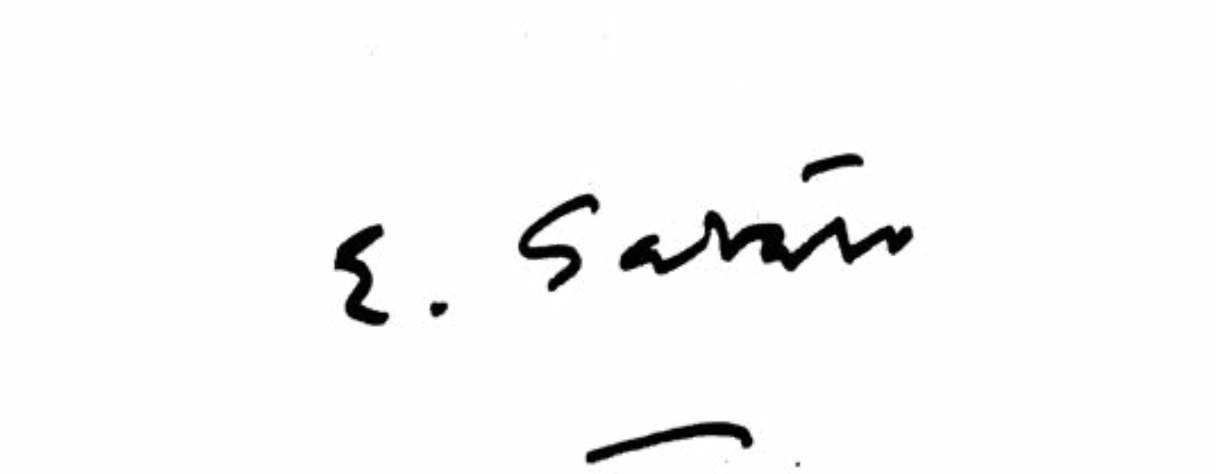
“Back there, Pedro Páramo, seated on his equipal, watched the procession heading toward the town. He felt that his left hand, when he tried to lift it, fell lifelessly onto his knees; but he paid it no mind. He was used to seeing parts of himself die every day. He watched paradise shake, letting its leaves fall: ‘Everyone takes the same path. Everyone leaves.’ Then he returned to the place where he had left his thoughts.
‘—Susana,’ he said. Then he closed his eyes. ‘I asked you to come back...
‘...—There was a large moon in the middle of the world. My eyes got lost staring at you. The moonlight filtering over your face. I never tired of seeing that apparition that was you. Soft, rubbed with moonlight; your full, moist, star-tinged lips; your body translucent in the water of the night. Susana, Susana San Juan.’
He wanted to raise his hand to clear it, to lift the other hand; but his legs held it as if it were made of stone. He tried, and it slowly fell, sideways, until it rested on the ground like a crutch supporting his boneless shoulder.
‘This is my death,’ he said.
The sun turned over the things and restored their shape. The ruined land lay before him, empty. The heat warmed his body. His eyes barely moved; they jumped from one memory to another, blurring the present. Suddenly his heart stopped, and it seemed as if time itself and the air of life also stopped.
‘As long as it’s not another night,’ he thought.
For he feared the nights that filled the darkness with ghosts. He feared being trapped with his ghosts. That was what he feared.
‘I know that within a few hours Abundio will come with his bloody hands to ask for the help I denied him. And I won’t have hands to cover my eyes and not see him. I will have to hear him; until his voice fades with the day, until his voice dies.’
He felt hands on his shoulders and straightened his body, stiffening.
—It’s me, Don Pedro, —said Damiana— Don’t you want me to bring you your lunch?
Pedro Páramo replied:
—I’m coming. I’m coming now.
He leaned on Damiana Cisneros’ arms and tried to walk. After a few steps he fell, pleading inwardly, but without saying a single word. He struck the ground with a dull thud and crumbled as if he were a pile of stones.

Pedro Páramo

A POET , PORTRAITS AND SELF-PORTRAITS, 1968

Alicia D'Amico
Retratos y Autorretratos
Juan Rulfo
Año | Year 1969
Copia de época | Vintage print
Fotografía | Photography
Gelatina de plata sobre papel fibra
Gelatin silver print on fiber paper
Dimensiones 21 x 28 cm
Dimensions 8.27 x 11.02 in





ERNESTO SABATO

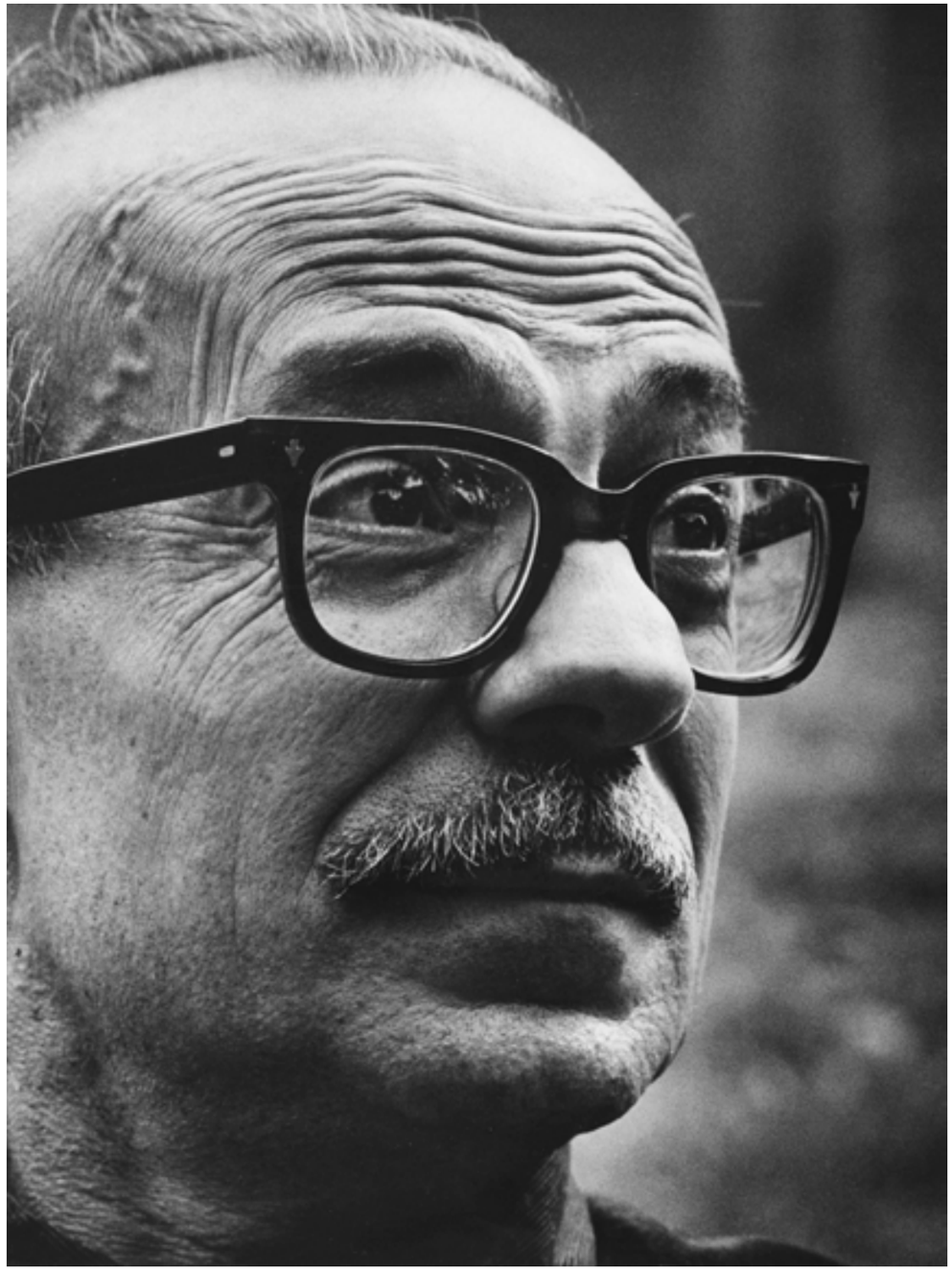
Creo que fue Leonardo el que afirmó que a los cincuenta años cada uno tiene la cara que se merece. Sobre ella han ido - lenta pero inexorablemente - dejando sus huellas los sentimientos y las pasiones, los afectos y los rencores, la fe, la ilusión, los desencantos, las muertes que vivimos o presentimos, los otoños que nos entristecieron o desalentaron, los amores que nos hechizaron, los fantasmas que nos visitaron (de muertos en los sueños, de personajes que nos arrastran, y también los enmascarados de nuestras propias ficciones, que al mismo tiempo nos expresan y traicionan). Esos ojos que revelan con sus lágrimas las tristezas, esos párpados que se cierran por sueño o por pudor o por astucia, esos labios que se aprietan por empecinamiento o por despiedad, esas cejas que se contraen por inquietud o por extrañeza o que se levantan por interrogación o duda, esas venas que se hinchan por rabia o sensualidad, van delineando arruga tras arruga el diseño que finalmente el alma imprime sobre esa carne sutil y maleable de nuestro rostro. Revelandose asi según esa fatalidad del alma, que solo puede existir encarnada y manifestándose a través de esa a la vez su única posibilidad de existencia. materia que es su prisión y Sí, ahí lo tienen: con cruel y delicada exactitud, en estos retratos está, como un condenado entre rejas, mi propio espíritu: el rostro con que observo el Universo.

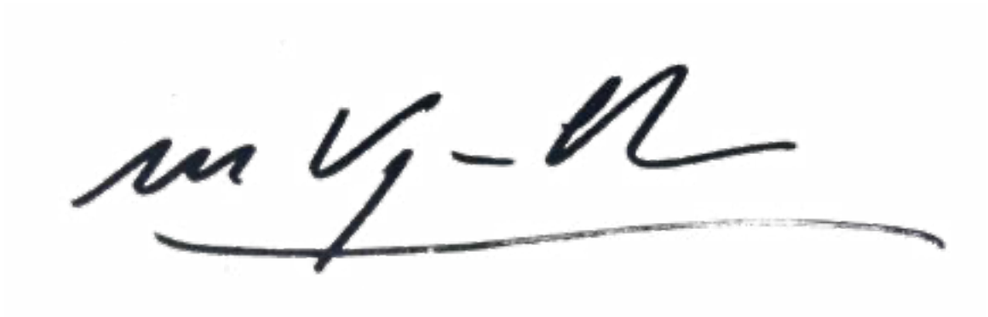
RETRATOS Y AUTORRETRATOS, 1968

I believe it was Leonardo who said that by the age of fifty, everyone has the face they deserve. Upon it—slowly but inexorably—have left their marks our feelings and passions, our affections and grudges, faith, illusion, disillusionments, the deaths we have lived or anticipated, the autumns that saddened or discouraged us, the loves that enchanted us, the ghosts that visited us (of the dead in our dreams, of characters that sweep us along, and also the masked figures of our own fictions, which at once express and betray us). Those eyes that reveal sorrows through their tears, those eyelids that close from sleep, modesty, or cunning, those lips that tighten from stubbornness or mercilessness, those eyebrows that knit in worry or surprise or rise in question or doubt, those veins that swell with rage or sensuality—all trace, wrinkle by wrinkle, the design that the soul ultimately imprints on the subtle, malleable flesh of our face. Revealing itself thus according to that fatality of the soul, which can exist only incarnate and manifesting through this its only possibility of existence—matter, which is its prison. Yes, there you have it: with cruel and delicate precision, in these portraits lies, like a prisoner behind bars, my own spirit—the face with which I observe the Universe.

PORTRAITS AND SELF-PORTRAITS, 1968

Alicia D'Amico
Retratos y Autorretratos
Ernesto Sabato
Año | Year 1969
Copia de época | Vintage print
Fotografía | Photography
Gelatina de plata sobre papel fibra
Gelatin silver print on fiber paper
Dimensiones 21,4 x 28 cm
Dimensions 8.43 x 11.02 in





MARIO VARGAS LLOSA

SIEMPRE he pensado que escribir novelas es una ceremonia parecida al strip-tease. Como la muchacha que, bajo los reflectores de luz, se despoja una a una de sus ropas y va mostrando sus encantos secretos, el novelista revela también su intimidad al público a través de sus ficciones. Hay dos diferencias, sin embargo. Lo que el novelista exhibe de sí mismo en sus novelas no son, generalmente, sus encantos secretos, como lo hace la muchacha, sino más bien sus demonios, aquello que lo atormenta y que lo obsede, lo más feo de sí mismo: sus pesadillas, su rencor, su rebeldía contra el mundo. La otra diferencia es que, en una ceremonia de strip-tease, la muchacha está al principio vestida y al final desnuda. En la elaboración de una novela, el proceso es el opuesto: al principio el novelista está desnudo y al final cubierto. Las experiencias más crudas de su vida, que son el estímulo de su vocación y la materia sobre la cual trabaja su fantasía, van disimulándose, ocultándose, durante los meses o años que dura la edificación de la ficción, a tal punto que cuando está se halla en pie y se corta el cordón umbilical que la une a su autor —es decir, cuando el libro se publica y empieza a vivir o a morir por su cuenta— nadie, y el novelista menos que nadie, podría identificar ella con exactitud estas experiencias personales íntimas que están agaza-padas, latiendo en la ficción. Escribir una novela es una especie de strip-tease invertido y todos los novelistas son, en cierto modo, discretos exhibicionistas. Pedirle a un novelista que hable de sí mismo, por eso, no tiene mucho sentido: en realidad, su vocación lo ha condenado a no hacer más que eso (o ha asumido esa vocación porque no podía hacer otra cosa). Pero, al mismo tiempo, esa vocación ha establecido un método, una estrategia, para esa necesidad profundamente impúdica de confesión que está en su origen, que es el desnudarse vistiéndose, la de decir la verdad mintiendo, la de hablar de sí hablando de otros (que para el colmo ni siquiera existen). Lo más auténtico y lo más importante que puede decir de si un novelista lo ha dicho ya o lo dirá en sus ficciones, a través de ese oblícuo, engañoso, ambiguo camino de la fabulación. Los otros accidentes de su vida (su cara, por ejemplo) no se relácionan con su obra, y no tienen por tanto interés alguno para la literatura, sólo para lá chismografía.

YO Y MI IMAGEN, RETRATOS Y AUTORRETRATOS, 1968

I have always thought that writing novels is a ceremony similar to a striptease. Like the girl who, under the bright spotlights, takes off her clothes one by one and reveals her secret charms, the novelist also unveils their intimacy to the public through fiction. There are two differences, however. What the novelist exposes of themselves in their novels are not usually their secret charms, as the girl does, but rather their demons—the things that torment and obsess them, the ugliest parts of themselves: their nightmares, their resentment, their rebellion against the world. The other difference is that, in a striptease, the girl starts dressed and ends naked. In the making of a novel, the process is the opposite: at the beginning, the novelist is naked and ends up covered. The rawest experiences of their life—the ones that fuel their vocation and form the material on which their imagination works—gradually become disguised, hidden, during the months or years it takes to construct the fiction, to the point that when it stands on its own and the umbilical cord that connects it to its author is cut—that is, when the book is published and begins to live or die on its own—no one, least of all the novelist, could precisely identify those intimate personal experiences that lie crouched and throbbing within the fiction. Writing a novel is a kind of inverted striptease, and all novelists are, in a way, discreet exhibitionists. Asking a novelist to talk about themselves, therefore, doesn't make much sense: in reality, their vocation has condemned them to do nothing else (or they have embraced that vocation because they could not do anything else). But at the same time, that vocation has established a method, a strategy, for that profoundly shameless need for confession at its origin—to undress by dressing, to tell the truth by lying, to speak of oneself by speaking of others (who, to top it off, do not even exist). The most authentic and most important thing a novelist can say about themselves has already been said—or will be said—in their fiction, through that oblique, deceptive, ambiguous path of invention. The other accidents of their life (their face, for instance) have no relation to their work and are therefore of no interest to literature—only to gossip.

ME AND MY IMAGE, PORTRAITS AND SELF-PORTRAITS, 1968



Alicia D'Amico
Retratos y Autorretratos
Mario Vargas Llosa
Año | Year 1968
Copia de época | Vintage print
Fotografía | Photography
Gelatina de plata sobre papel fibra
Gelatin silver print on fiber paper
Dimensiones 39,6 x 29,4 cm
Dimensions 15.59 × 11.57 in



RETRATOS
Y AUTORRETRATOS

© sara facio - alicia d'amico 1973

diagramación: **oscar césar mara**

todos los derechos reservados
impreso en argentina
hecho el depósito que marca la ley

producción:

LA AZOTEA
EDITORIAL FOTOGRAFICA DE AMERICA LATINA
BUENOS AIRES • • ARGENTINA

HUMANARIO

ROLF | Esmeralda 1353, Buenos Aires, Argentina. C1007ABS | T 54.11.43263679 | info@rolfart.com.ar | www.rolfart.com.ar

HUMANARIO

Ante la necesidad de difundir la fotografía argentina y latinoamericana en el ámbito internacional y poder establecer lazos entre las/os fotógrafas/os del continente, en 1973 D'Amico, Facio y la fotógrafa María Cristina Orive fundaron La Azotea. Una de las publicaciones más renombradas de esta editorial fue el fotolibro *Humanario* (1976), descarnado estudio fotográfico de la fragilidad humana. El proyecto se originó a través del encargo que DAFA recibió del doctor Fernando Pagés Larraya, jefe del departamento de Educación e Investigación del Instituto Nacional de Salud Mental, quien les solicitó un reporte fotográfico sobre las condiciones edilicias en las que se encontraban los centros de salud mental ante la intervención de éstos por el coronel Julio Ricardo Estévez, en el contexto de la dictadura del General Juan Carlos Onganía. DAFA visitó cinco instituciones, Moyano y Borda en Capital Federal, tres más en la provincia de Buenos Aires, de las cuales una de ellas se dedicaba a infancias y jóvenes. Las fotógrafas entregaron a Pagés Larraya las imágenes que documentaban la falta de recursos en el que vivían las/os enfermos, pero seleccionaron para ellas el material centrado en las personas. Dicha recopilación fue publicada por La Azotea diez años más tarde del encargo inicial, con prólogo del mismo Pagés Larraya y texto de Julio Cortázar. Humanario -al igual que los ya mencionados fotolibros- reflejan un concepto unitario, de proyecto cerrado, cuidado, pensado. Como señaló D'Amico: *"(...) un libro de fotografías no consiste sólo en escoger buenas fotos, sino que requiere una concepción estética previa muy precisa, perfectamente determinada. No se trata de tener sólo buenas fotos; éstas deben ser concebidas y entendidas como partes de un todo; cada una cumple una función en una organización que expresa una idea: una cosmovisión."* (Facio 1982, 11) En definitiva, refleja la cosmovisión del fotógrafo/a. Humanario es un fotolibro pionero en la reflexión sobre la deshumanización y la vulnerabilidad humanas, siendo antecedente de libros como El infarto del alma de Diamela Eltit y Paz Errázuriz (1994), entre otros.

María Laura Rosa
Dra. en Arte Contemporáneo. Archivo Alicia D'Amico

Faced with the need to promote Argentine and Latin American photography internationally and to establish ties between photographers on the continent, in 1973 D'Amico, Facio, and photographer María Cristina Orive founded La Azotea. One of this publisher's most renowned publications was the photobook *Humanario* (1976), a stark photographic study of human frailty. The project originated from a commission that DAFA received from Dr. Fernando Pagés Larraya, head of the Education and Research Department of the National Institute of Mental Health, who asked them for a photographic report on the building conditions of mental health centers following their intervention by Colonel Julio Ricardo Estévez, in the context of General Juan Carlos Onganía's dictatorship. DAFA visited five institutions, Moyano and Borda in the Federal Capital, and three more in the province of Buenos Aires, one of which was dedicated to children and young people. The photographers gave Pagés Larraya the images documenting the lack of resources in which the sick lived, but they selected material that focused on the people themselves. This selection was published by La Azotea ten years after the initial commission, with a prologue by Pagés Larraya himself and text by Julio Cortázar. Humanario—like the aforementioned photobooks—reflects a unified concept, a closed, carefully thought-out project. As D'Amico pointed out: "(...) *a book of photographs is not just about choosing good photos, but requires a very precise, perfectly determined aesthetic conception beforehand. It is not just a matter of having good photos; they must be conceived and understood as parts of a whole; each one fulfills a function in an organization that expresses an idea: a worldview." (Facio 1982, 11)* In short, it reflects the photographer's worldview. Humanario is a pioneering photobook in its reflection on human dehumanization and vulnerability, preceding books such as El infarto del alma by Diamela Eltit and Paz Errázuriz (1994), among others.guides us through that territory where we all share the same pain, the same hope.

María Laura Rosa
PhD in Contemporary Art. Alicia D'Amico Archive

Sara Facio Alicia D'Amico Julio Cortázar

HUMANARIO

Introducción: Dr. Fernando Pagés Larraya

LA AZOTEA

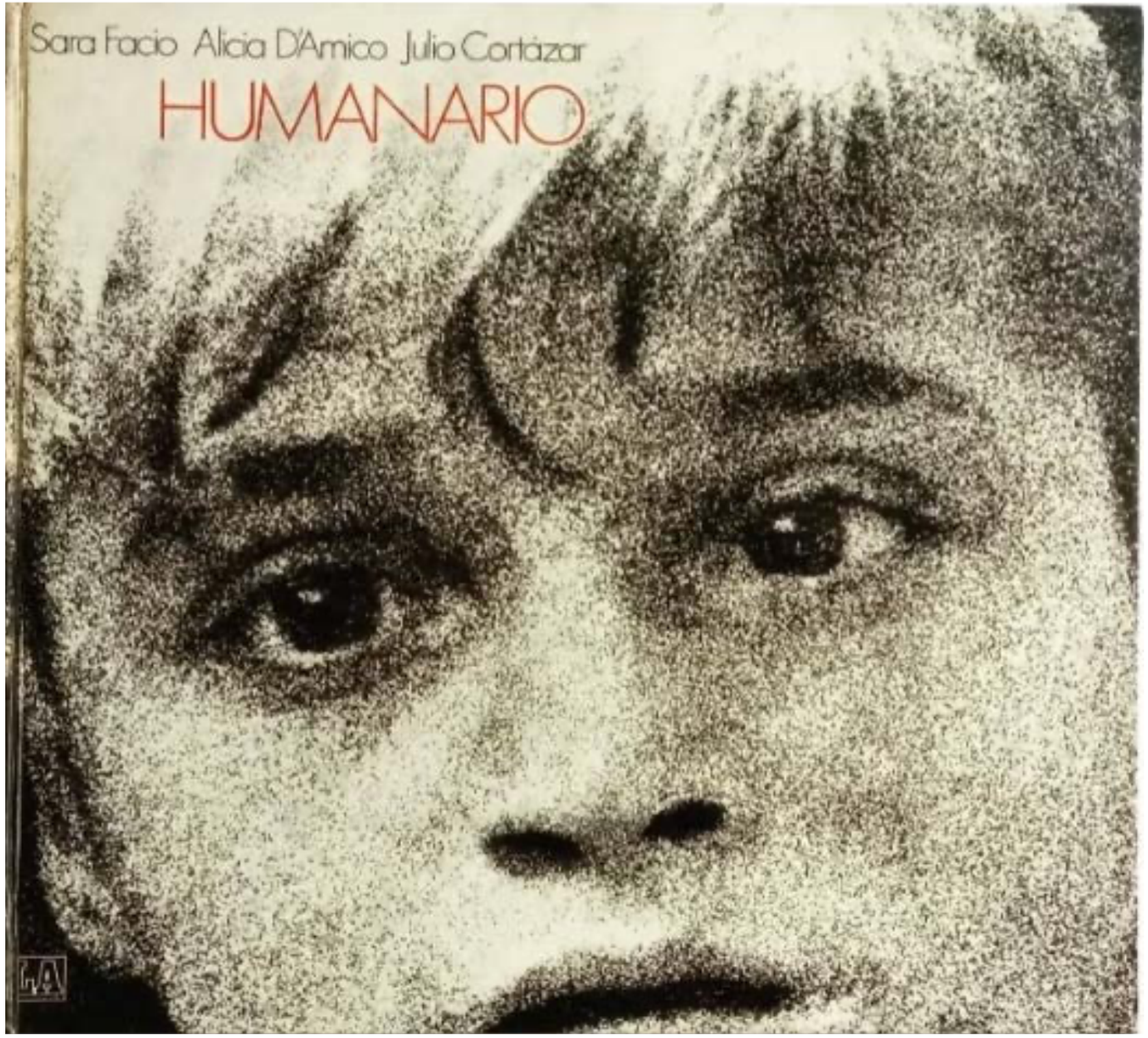
Editorial Fotográfica de América Latina
Buenos Aires

Todo libro es un viaje que autor y público emprenden en tiempos no simultáneos.Alicia D'Amico y Sara Facio nos dieron la forma definitiva de tres itinerarios: recorrieron la fisonomía de nuestra ciudad en BUENOS AIRES BUENOS AIRES (1968), el perfil del poeta chileno junto a su entorno en GEOGRAFIA DE PABLO NERUDA (1973) y las expresiones —el espíritu— de veintiún escritores latinoamericanos en RETRATOS Y AUTORRETRATOS (1974). La cuarta jornada es de signo muy diverso, un itinerario que las condujo a los hondones del alma a través de quienes la sociedad aísla bajo el rótulo de enfermos mentales. Este último viaje se llama HUMANARIO. Las fotografías de HUMANARIO no nos permiten quedarnos como "mirones frente al acuario", es pectadores que observan los gestos del alienado, sino que nos fuerzan a sumergirnos en las ondas intranquilizadoras del mundo de la locura. Y penetrar en él nos produce la infinita molestia de entrever que también dentro de nosotros yace ese universo. Afirma Julio Cortázar en Estrictamente no profesional, texto que acompaña estas imá-genes: "Muchos de los seres que pueblan infiernos como el que aquí se desnuda, podrían estar de nuestro lado si nuestro lado no mantuviera con tan persistente eficacia los diversos ghettos que protegen la ciudad del hombre normal" Este HUMANARIO, "el primero de nuestra historia plástica", como asegura en la Introducción Fernando Pagés Larraya, propone un "puzzle fantástico", que se resuelve finalmente en la síntesis aterradora de que la condición del hombre es igual de éste y. el otro lado del encierro, que cordura y locura son las caras no opuestas de una misma moneda, tonos diversos de una idéntica sinfonía mental. Ojo humano sensible, el inteligente ojo fotográfico de Sara Facio y Alicia D'Amico rasga las barreras ilusorias levantadas por la sociedad, y nos guía por ese territorio en que todos compartimos el mismo dolor, la misma esperanza.

Texto de contratapa de libro
Humanario Ediciones La Azotea, 1976.

Every book is a journey that author and audience undertake in non-simultaneous times. Alicia D'Amico and Sara Facio gave us the definitive form of three itineraries: they captured the physiognomy of our city in BUENOS AIRES BUENOS AIRES (1968), the profile of the Chilean poet within his environment in GEOGRAPHY OF PABLO NERUDA (1973), and the expressions —the spirit— of twenty-one Latin American writers in PORTRAITS AND SELF-PORTRAITS (1974). The fourth journey is of a very different kind—an itinerary that led them to the depths of the soul through those whom society isolates under the label of the mentally ill. This last voyage is called HUMANARIO. The photographs in HUMANARIO do not allow us to remain as "onlookers before the aquarium," mere spectators observing the gestures of the alienated; they compel us instead to immerse ourselves in the unsettling waves of the world of madness. And as we enter it, we experience the profound discomfort of glimpsing that within each of us lies that same universe. Julio Cortázar states in Strictly Non-Professional, the text that accompanies these images: "Many of the beings who populate hells such as the one laid bare here could be on our side—if only our side did not so persistently and efficiently maintain the various ghettos that protect the city of the so-called normal man." This HUMANARIO, "the first in our plastic history," as Fernando Pagés Larraya affirms in the Introduction, proposes a "fantastic puzzle," one that ultimately resolves in the terrifying synthesis that the human condition is the same on either side of confinement—that sanity and madness are not opposing faces of a coin, but rather different tones of the same mental symphony. A sensitive human eye—the intelligent photographic eye of Sara Facio and Alicia D'Amico—tears through the illusory barriers erected by society and guides us through that territory where we all share the same pain, the same hope.

Back cover text of the book Humanario
Ediciones La Azotea, 1976.



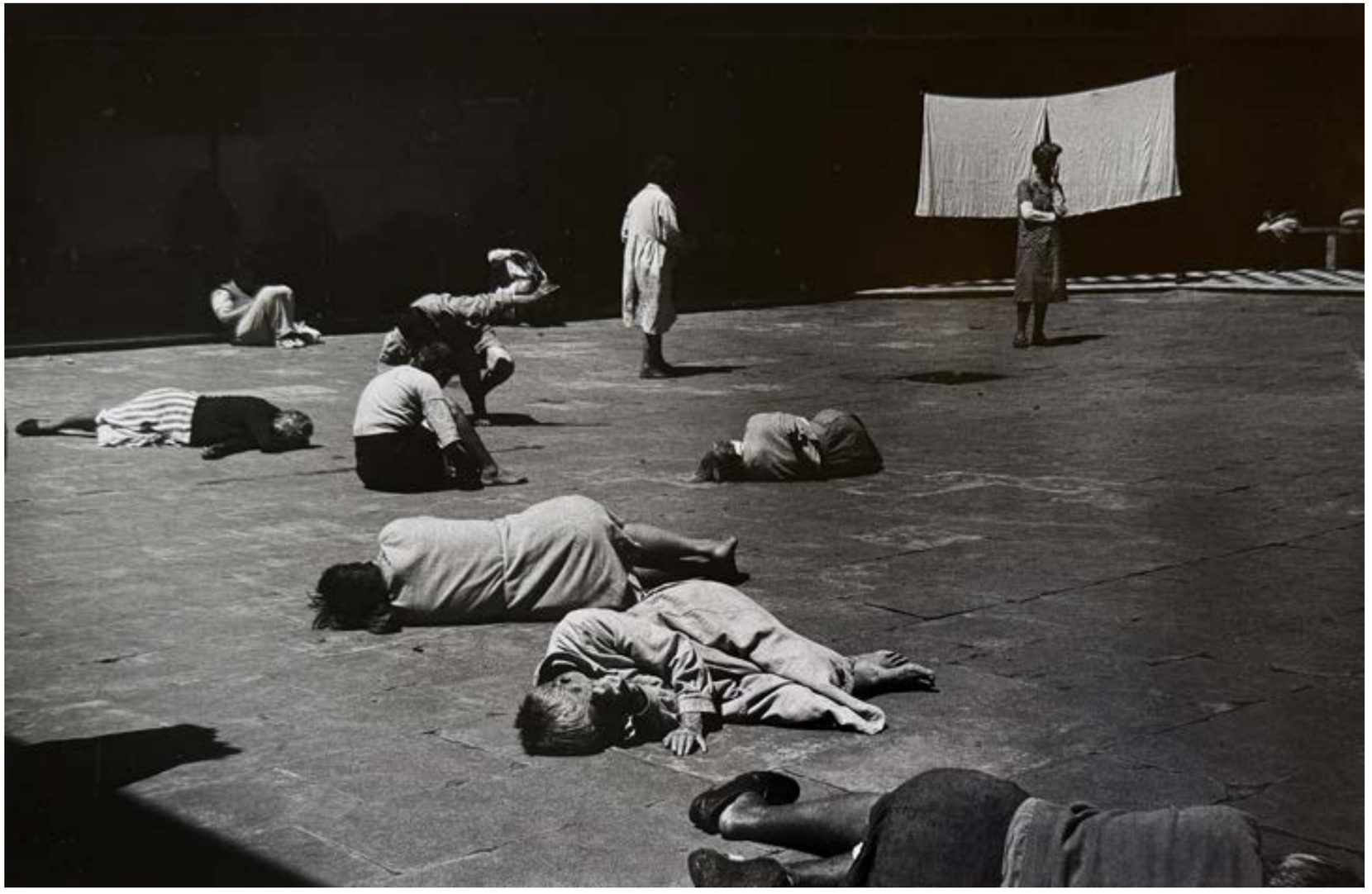
Humanario
Año | Year 1976
Fotolibro | Photbook
Fotografías | Photographs **Alicia D'Amico & Sara Facio**
Texto | Text Julio Cortazar & Fernando Pagés Larraya
Diseño| Desing Oscar Cesár Mara
Editorial | Publishing house La Azotea
Páginas | Pages 74
Encuadernación en cartoné, cubierta ilustrada y con títulos a dos tintas
45 fotografias blanco y negro
Hardcover binding, illustrated cover with two-tone titles.
45 black and white photographies
Copias | Copies 1000
Dimensiones 26,9 x 28.5 cm
Dimensions 10.6 x 11.2 in



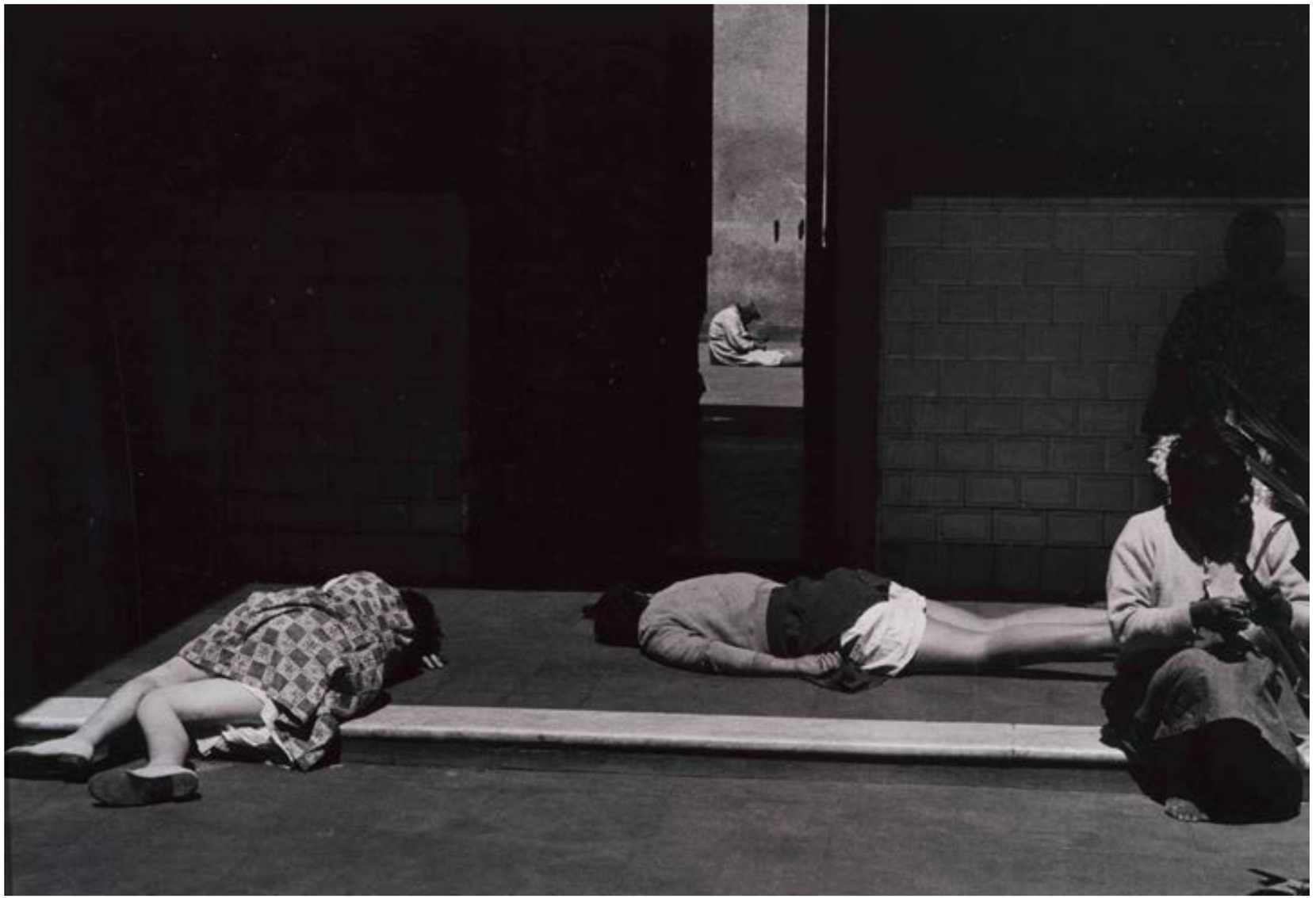
Sara Facio & Alicia D'Amico
Humanario
Editorial La Azotea
Tapa del fotolibro | Photobook cover
Año | Year c. 1976
Dimensiones 22,8 x 26 cm
Dimensions 8.98 x 10.24 in



Alicia D'Amico
De la serie | From the series *Ensayo sobre la locura*
Fotolibro Humanario
Sin título | *Untitled*
Año | Year 1966
Copia de época | Vintage print
Fotografía | Photography
Gelatina de plata sobre papel fibra
Gelatin silver print on fiber paper
Dimensiones 30,3 x 25 cm
Dimensions 11.93 x 9.84 in



Alicia D'Amico
De la serie | From the series *Ensayo sobre la locura*
Fotolibro Humanario
Sin título | *Untitled*
Año | Year 1966
Copia de época | Vintage print
Fotografía | Photography
Gelatina de plata sobre papel fibra
Gelatin silver print on fiber paper
Dimensiones 30 x 40 cm
Dimensions 11.81 x 15.75 in



Alicia D'Amico
De la serie | From the series *Ensayo sobre la locura*
Fotolibro Humanario
Sin título | *Untitled*
Año | Year 1966
Copia de época | Vintage print
Fotografía | Photography
Gelatina de plata sobre papel fibra
Gelatin silver print on fiber paper
Dimensiones 34,3 x 23,3 cm
Dimensions 13.50 × 9.17 in in



Alicia D'Amico
De la serie | From the series *Ensayo sobre la locura*
Fotolibro Humanario
Sin título | *Untitled*
Año | Year 1966
Copia de época | Vintage print
Fotografía | Photography
Gelatina de plata sobre papel fibra
Gelatin silver print on fiber paper
Dimensiones 27 x 24,3 cm
Dimensions 10.63 x 9.57 in



Sara Facio
Humanario
Año | Year 1966
Copia de época | Vintage print
Fotografía | Photography
Gelatina de plata sobre papel fibra
Gelatin silver print on fiber paper
Dimensiones 30 x 40 cm
Dimensions 11.81 × 15.75 in

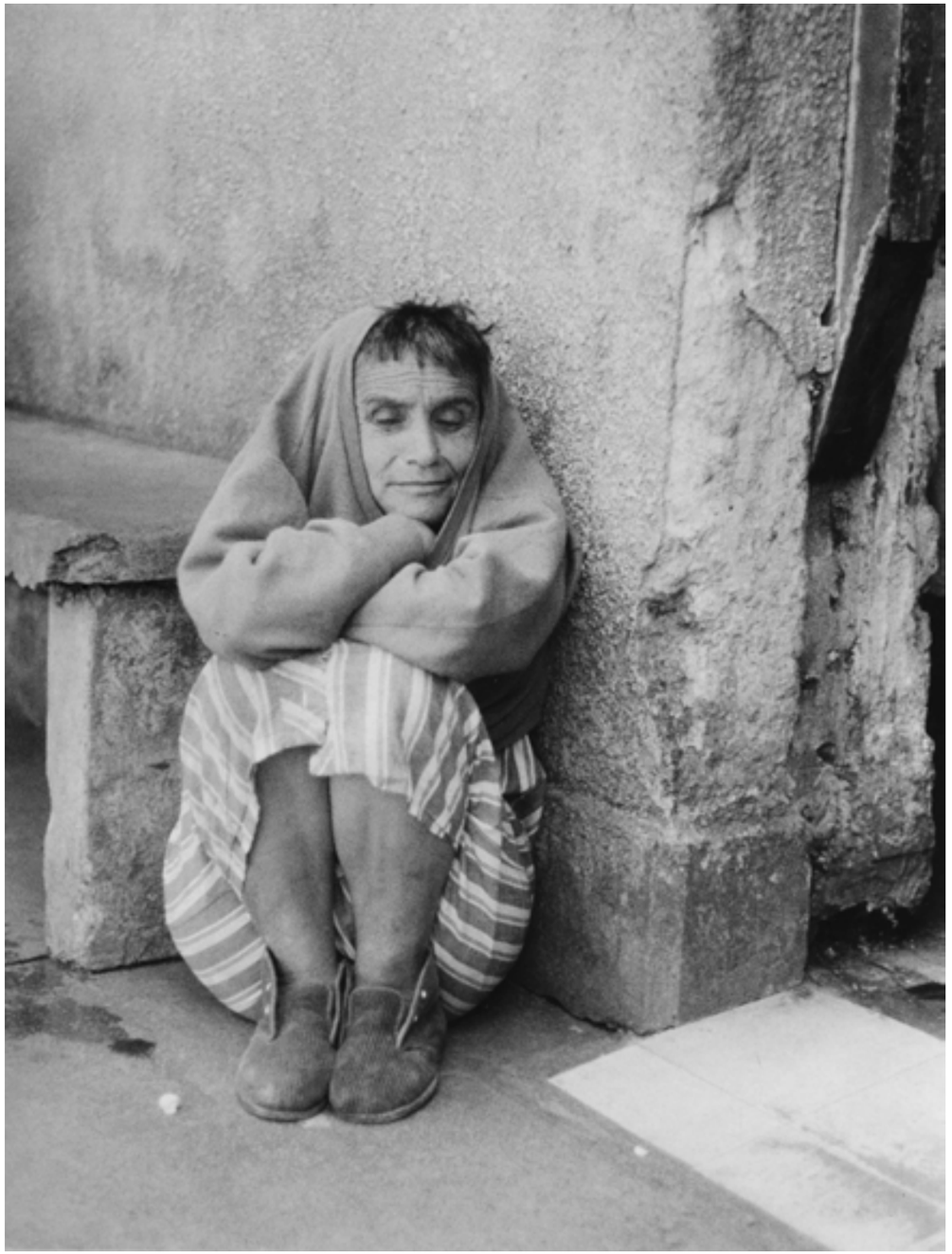


In 1966, Sara Facio and Alicia D'Amico received a commission from the Argentine Ministry of Health to document conditions in the country's psychiatric hospitals in photographs. Ten years later, they published the book Humanario ("Humanary"), a selection of forty-five portraits of patients divided into three blocks: men, women, and children. On the cover, designer Oscar César Mara processed the photo of a child, transforming it into a "big bang" of particles, miraculously recombined to depict a face with a definitively absent expression. They are the first eyes "that look at us unseeingly from the pages of this book, as they looked for an instant at the camera that was no part of their dream," wrote Julio Cortazar, who contributed a foreword to the book. Inside, defeated women, men, and children, almost always alone, appear locked within themselves. They are committed photos, but not excessively SO. As Cortázar points out, the "goodness and un-derstanding" of the photographers skirt the temptations of "the spectacular and the aberrant." Oscar César Mara's design also shows restraint, without the expressionism of Buenos Aires Buenos Aires. The photos are surrounded by borders, instead of occupying the entire page. The dramatic situations depicted are more than enough to impact even the least sensitive reader. The sandstorm of the cover, which Mara never used again, would have been effective in the display windows of the bookstores, but it was never exhibited in public. The military coup of March 24, 1976, which took place two days before Humanario was released, condemned the book to the black market and backroom sales. Humanario was subversive because a psychiatric hospital is a microcosm of a society that monitors and punishes. A prison marginalizes people, who spend day after day vegetating in wards, without any kind of activity, under the surveillance of doctors or police. Franco Basaglia, the psychiatrist who refuted the idea that there is a difference between "sanity" and "madness" that justifies the need for institutionalizing people, said that is the defenseless who go to mental hospitals, those with no voice of their own.

By Horacio Fernandez
The Latin American Photobook, 2011

En 1966, Sara Facio y Alicia D'Amico recibieron un encargo del Ministerio de Salud de la Argentina para documentar, a través de la fotografía, las condiciones de los hospitales psiquiátricos del país. Diez años más tarde, publicaron el libro Humanario, una selección de cuarenta y cinco retratos de pacientes divididos en tres bloques: hombres, mujeres y niños. En la tapa, el diseñador Oscar César Mara procesó la imagen de un niño, transformándola en una suerte de "big bang" de partículas que, milagrosamente recombinadas, conforman un rostro con una expresión definitivamente ausente. Son los primeros ojos —"que nos miran sin vernos desde las páginas de este libro, como miraron un instante a la cámara que no era parte de su sueño"—, escribió Julio Cortázar, autor del prólogo. En el interior, mujeres, hombres y niños vencidos, casi siempre solos, aparecen recluidos dentro de sí mismos. Se trata de fotografías comprometidas, pero no excesivamente. Como señala Cortázar, la "bondad y comprensión" de las fotógrafas eluden las tentaciones de "lo espectacular y lo aberrante". El diseño de Mara también muestra contención, sin el expresionismo de Buenos Aires Buenos Aires. Las fotos están enmarcadas, en lugar de ocupar toda la página. Las situaciones dramáticas que retratan bastan por sí mismas para conmover incluso al lector menos sensible. La tormenta de arena de la tapa —un recurso que Mara nunca volvió a usar— habría resultado eficaz en las vidrieras de las librerías, pero jamás fue exhibida públicamente. El golpe militar del 24 de marzo de 1976, ocurrido apenas dos días antes del lanzamiento del libro, condenó a Humanario al mercado negro y a las ventas clandestinas. Humanario resultó subversivo porque un hospital psiquiátrico es un microcosmos de una sociedad que vigila y castiga. Es una prisión que margina a las personas, que pasan sus días vegetando en pabellones sin actividad alguna, bajo la vigilancia de médicos o policías. El psiquiatra Franco Basaglia, quien refutó la idea de que exista una diferencia entre "cordura" y "locura" que justifique la institucionalización, sostuvo que a los hospitales psiquiátricos van los indefensos, aquellos sin voz propia

Por Horacio Fernandez
The Latin American Photobook, 2011



Alicia D'Amico
De la serie | From the series *Ensayo sobre la locura*
Fotolibro Humanario
Sin título | *Untitled*
Año | Year 1966
Copia de época | Vintage print
Fotografía | Photography
Gelatina de plata sobre papel fibra
Gelatin silver print on fiber paper
Dimensiones 26,5 x 34,4 cm
Dimensions 10.43 x 13.54 in



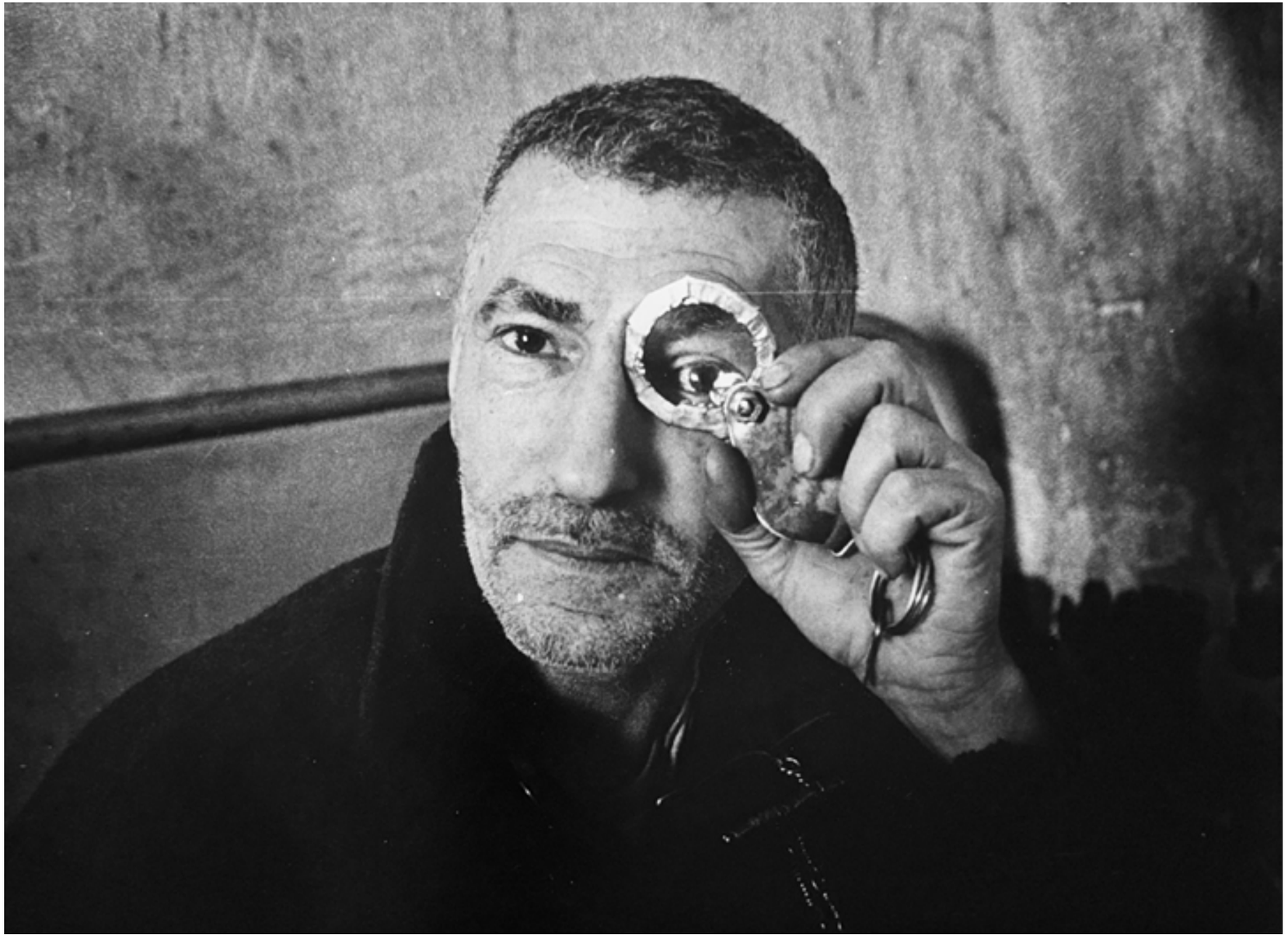
Alicia D'Amico
De la serie | From the series *Ensayo sobre la locura*
Fotolibro Humanario
Sin título | *Untitled*
Año | Year 1966
Copia de época | Vintage print
Fotografía | Photography
Gelatina de plata sobre papel fibra
Gelatin silver print on fiber paper
Dimensiones 35 x 30 cm
Dimensions 13.78 x 11.81 in



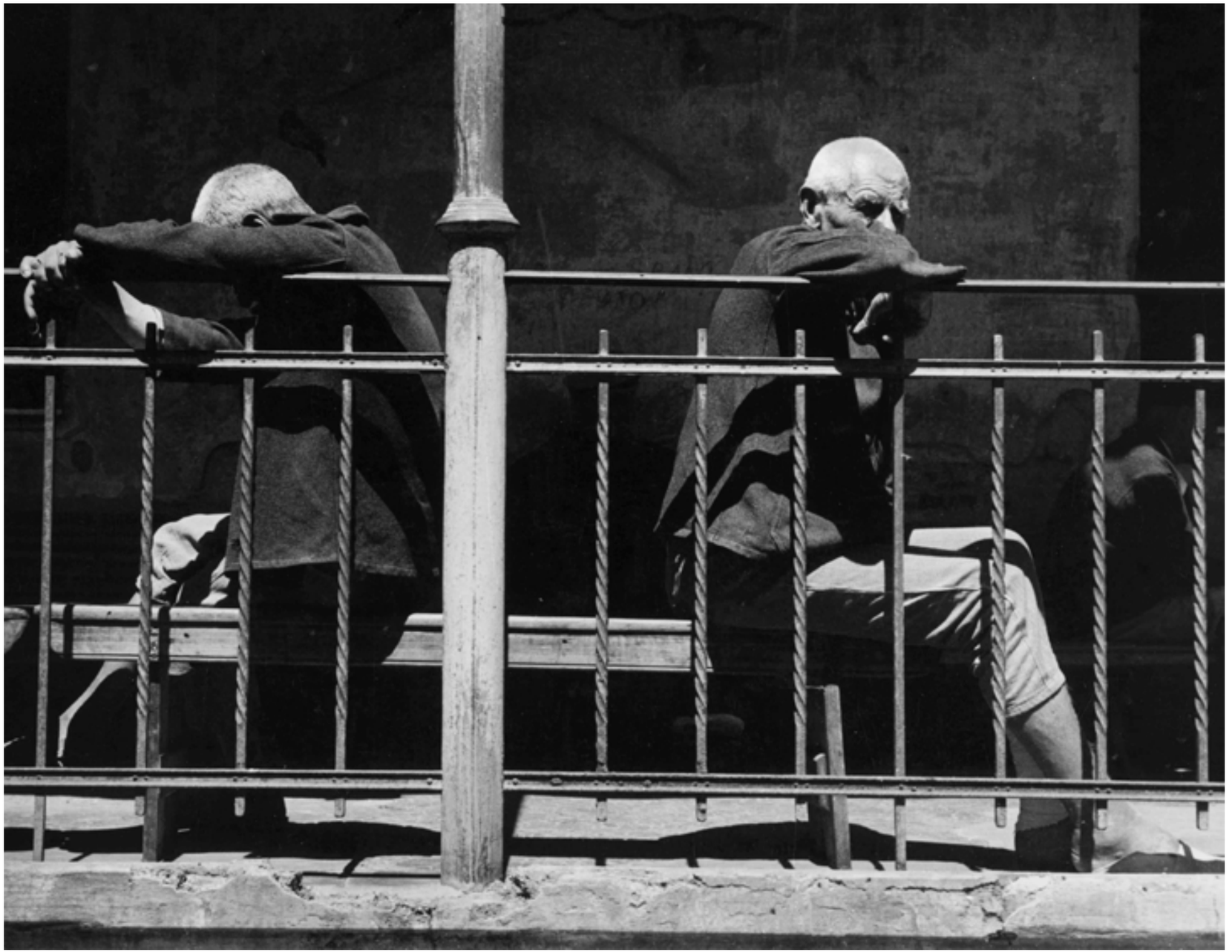
Sara Facio
Humanario
Año | Year 1966
Copia de época | Vintage print
Fotografía | Photography
Gelatina de plata sobre papel fibra
Gelatin silver print on fiber paper
Dimensiones 30,5 x 25cm
Dimensions 12.01 × 9.84 in



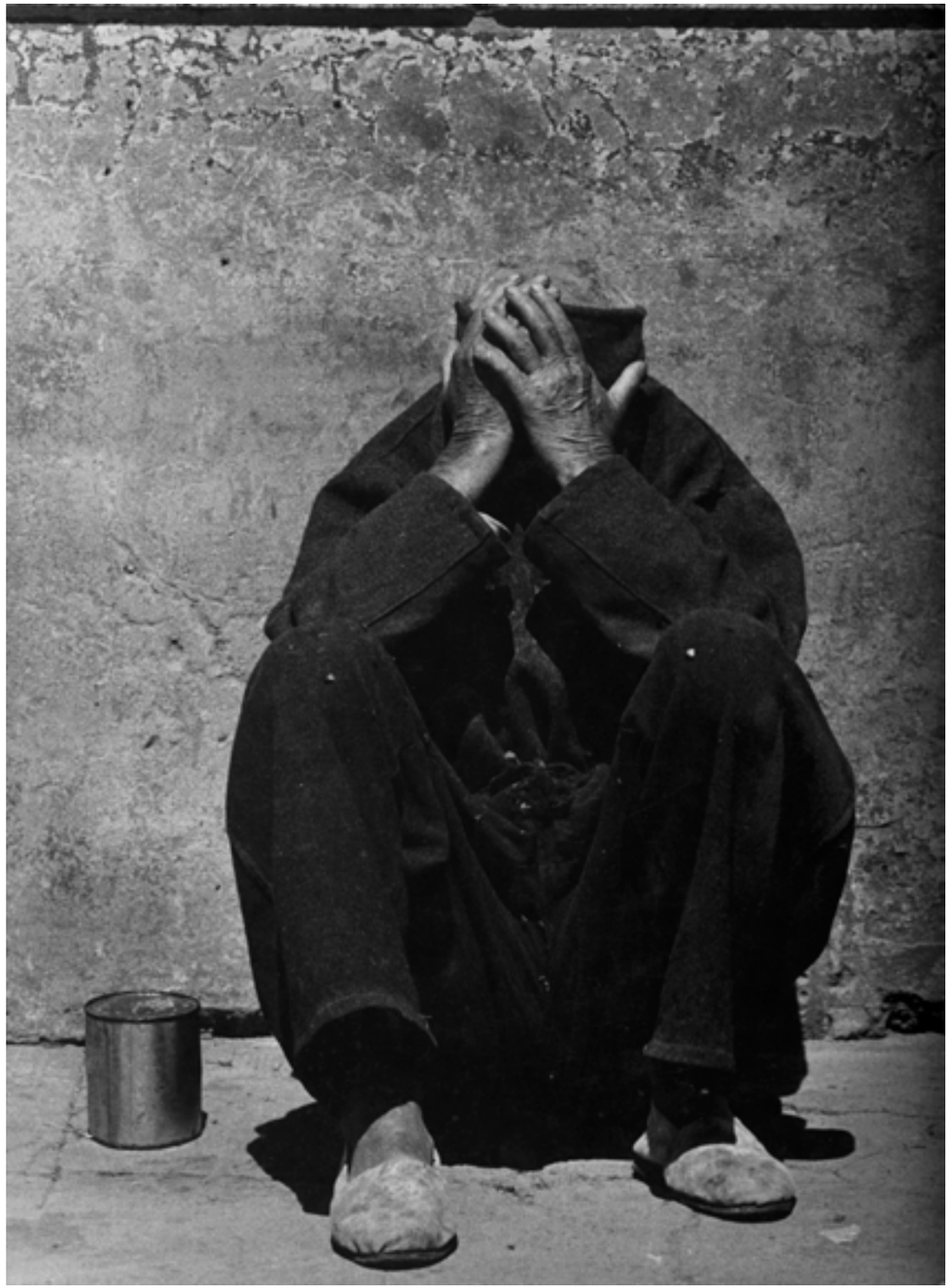
Alicia D'Amico
De la serie | From the series *Ensayo sobre la locura*
Fotolibro Humanario
Sin título | *Untitled*
Año | Year 1966
Copia de época | Vintage print
Fotografía | Photography
Gelatina de plata sobre papel fibra
Gelatin silver print on fiber paper
Dimensiones 34,5 x 26 cm
Dimensions 13.58 x 10.24 in



Sara Facio
Humanario
Año | Year 1966
Copia de época | Vintage print
Fotografía | Photography
Gelatina de plata sobre papel fibra
Gelatin silver print on fiber paper
Dimensiones 34,5 x 26 cm
Dimensions 13.58 × 10.24 in



Alicia D'Amico
De la serie | From the series *Ensayo sobre la locura*
Fotolibro Humanario
La baranda
Año | Year 1966
Copia de época | Vintage print
Fotografía | Photography
Gelatina de plata sobre papel fibra
Gelatin silver print on fiber paper
Dimensiones 23,1 x 17,8 cm
Dimensions 9.09 x 7.01 in



Alicia D'Amico
De la serie | From the series *Ensayo sobre la locura*
Fotolibro Humanario
Sin título | *Untitled*
Año | Year c. 1966
Copia de época | Vintage print
Fotografía | Photography
Gelatina de plata sobre papel fibra
Gelatin silver print on fiber paper
Dimensiones 29 x 39 cm
Dimensions 11.42 x 15.35 in



Alicia D'Amico
De la serie | From the series *Ensayo sobre la locura*
Fotolibro Humanario
Sin título | *Untitled*
Año | Year 1966
Copia de época | Vintage print
Fotografía | Photography
Gelatina de plata sobre papel fibra
Gelatin silver print on fiber paper
Dimensiones 24,3 x 34 cm
Dimensions 9.57 x 13.39 in



Alicia D'Amico
De la serie | From the series *Ensayo sobre la locura*
Fotolibro Humanario
Sin título | *Untitled*
Año | Year 1966
Copia de época | Vintage print
Fotografía | Photography
Gelatina de plata sobre papel fibra
Gelatin silver print on fiber paper
Dimensiones 30 x 19 cm
Dimensions 11.81 x 7.48 in



HUMANARIO

LA AZOTEA

Editorial Fotográfica de América Latina
Buenos Aires – Argentina

BIOGRAFÍAS | BIOGRAPHIES

ROLF

SARA FACIO | BIO

Sara Facio (Buenos Aires, 1932-2024) fue una reconocida fotógrafa, curadora, periodista y editora, destacada por sus retratos de personajes de la cultura latinoamericana y por su labor comunitaria en la promoción de la fotografía. Graduada en la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1953, en 1955 recibió una beca del Gobierno de Francia y residió en París durante un año, estudiando artes visuales y más tarde fotografía. Entre 1960 y 1985 fue socia de Alicia D'Amico y trabajó en publicidad, reportajes gráficos y escritos para la mayoría de los diarios y revistas de Buenos Aires, Europa y EE.UU. Creó secciones de fotografía en los diarios Clarín, La Nación, y en las más importantes revistas especializadas. En 1973 fundó junto a Cristina Orive La Azotea Editorial Fotográfica, única en su tiempo en América latina, dedicada exclusivamente a la especialidad. Entre 1985 y 1998 creó y dirigió la Fotogalería del Teatro San Martín de Buenos Aires, donde presentó 160 exposiciones de maestros del mundo y principiantes que hoy son referentes, con sus correspondientes catálogos. Culminó con la creación de la Colección Fotográfica del Museo Nacional de Bellas Artes, Patrimonio Nacional, que dirigió y curó exposiciones entre 1995 y 2010.Expuso de forma individual en museos y galerías de toda América, Europa y Asia. Desde 1968 ha publicado más de veinte libros personales; textos y publicaciones antológicas en 2012 y 2016. Ha recibido premios y distinciones como fotógrafa y como editora en la Argentina y el extranjero. Entre otros, Fondo Nacional de las Artes, Premio Konex de Platino, de la Universidad Nacional de Lanús, Universidad Nacional de Rosario, de la Revista Ñ; Premios a la edición de libros en Argentina, Francia, Austria y México. En 2011 fue nombrada Ciudadana Ilustre de Buenos Aires. En 2014 y 2015 expuso Donación Sara Facio en el Museo Nacional de Bellas Artes, 200 obras de fotógrafos de Amé rica Latina que donó a esa institución argentina. Sus fotografías figuran en las colecciones permanentes, entre otros, del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, del Museo de Arte Moderno de New York (MoMA), del Museo Reina Sofía de Madrid y en prestigiosas colecciones particulares.

Sara Facio (Buenos Aires, 1932-2024) was a photographer, curator, journalist, and editor, is known for her portraits of important figures in Latin American culture and for her community work advocating photography. After graduating from the Escuela Nacional de Bellas Artes in 1953, she was awarded a grant from the French government in 1955 thanks to which she lived in Paris for a year to study art and, later, photography. Facio and Alicia D Amico were business partners from 1960 to 1985, working in advertising and in photojournalism and feature-story projects for major newspapers and magazines based in Buenos Aires, Europe, and the United States. She founded the photography departments for the newspapers Clarín and La Nación, and for major magazines. In 1973, she and Cristina Orive created La Azotea Editorial Fotográfica, the only publishing house in Latin America at the time dedicated solely to photography. In 1979, she became a founding member of the Consejo Argentino de Fotografía, an organization geared to the communication and study of Argentine photography and to fostering exchange with outstanding international production. In 1985, she created the Fotogalería del Teatro San Martín de Buenos Aires, which she directed until 1998. That venue presented over one hundred and sixty exhibitions of work by both master photographers and beginners who subsequently became crucial figures in photography; an exhibition catalogue was published in conjunction with each show. The project culminated with the creation of the Photography Collection of the Museo Nacional de Bellas Artes, Patrimonio Nacional, which she directed from 1995 to 2010, curating a number of exhibitions of its contents. Since 1968, over twenty books on her work have been published, including anthologies and volumes of critical texts released in 2012 and 2016. She has received awards and distinctions for her work as a photographer, among them the Fondo Nacional de las Artes, the Premio Konex de Platino, and prizes granted by the Universidad Nacional de Lanús, the Universidad Nacional de Rosario, and the Revista Ñ; her work as an editor has been awarded in Argentina, France, Austria, and Mexico. In 2011, she was named an Illustrious Citizen of Buenos Aires. In 2014 and 2015, the show Donación Sara Facio was held at the Museo Nacional de Bellas Artes. The exhibition featured two hundred works by Latin American photographers that Facio had donated to the museum. Her photographs form part of the permanent collections of the Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, the Museum of Modern Art, New York (MoMA), the Museo Reina Sofía de Madrid and other museums, and of important private collections.



Sara Facio
Autorretrato, año c.1968, copia de época, fotografía, gelatina de plata sobre papel fibra, 24 x 17,8 cm.
Self-portrait, year c.1968, vintage print, photography, gelatin silver print on fiber paper, 8.58 × 11.22 in.

ROLF

ALICIA D'AMICO | BIO

Alicia D'Amico (Buenos Aires, 1933-2001) Estudió el Profesorado de Dibujo y Pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes. En 1955 fue becada por el gobierno de Francia para perfeccionarse durante un año en París. A su regreso a Buenos Aires, comenzó a estudiar fotografía en el estudio de su padre, Luis D'Amico, y luego continuó su formación con Annemarie Heinrich. En 1960 abrió su estudio, asociándose con Sara Facio hasta 1985. Con ella y Cristina Orive fundaron la Editorial La Azotea en 1973. Fue también cofundadora del Consejo Argentino de Fotografía en 1979 . Sus primeros trabajos muestran su interés por experimentar con los recursos formales de la fotografía. Viajera incansable, desarrolló tempranamente series dedicadas a los paisajes urbanos de varias ciudades, entre ellas destacan Buenos Aires, París, Londres, Ámsterdam, Estocolmo, entre otras. Desarrolló una serie dedicada a Buenos Aires, también exploró el retratos, en particular de escritores latinoamericanos como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Alejandra Pizarnik, Olga Orozco, Octavio Paz, Pablo Neruda, entre otros. En 1982 inicia su investigación sobre la mirada femenina y el rol de la mujer dentro de la fotografía. Le preocupará explícitamente cómo la fotografía construye estereotipos femeninos, buscará componer imágenes de mujeres destacando las formas en que las mismas mujeres se ven y se sienten. En 1983 es cofundadora de Lugar de Mujer, primer espacio de reuniones y encuentros de mujeres, feministas y no feministas, del regreso democrático. Su investigación giró en torno a la mirada femenina y el rol de la mujer en el campo de la fotografía. Dio cursos, talleres y conferencias y realizó exposiciones importantes para estos temas. Atravesada por su activismo y su compromiso social, su fotografía fue tomando un carácter cada vez más crítico y desarrolló una obra comprometida con otros sectores, como el pueblo mapuche, las Madres de Plaza de Mayo o los sectores populares. Participó en proyectos interdisciplinarios con psicólogos y sociólogos utilizando la imagen fotográfica como medio de conocimiento e investigación. Expuso su obra con frecuencia desde 1963 y participó activamente con ponencias, conferencias, talleres y fotografías en importantes eventos internacionales como Hecho en Latinoamérica, Mexico, 1978; Les Recontres Internationales de la Photographie, Arles, France, 1979; Venecia 79: La Fotografía, Italy; Fotografía Lateinamérika en Kunthaus, Zurich, Switzerland, 1981; Recontres d'Arles, France, 1989. Publicó entre otros libros: "Buenos Aires, Buenos Aires", 1968; "Geografía de Pablo Neruda", Barcelona, 1973; "Retratos y Autorretratos", 1973; "Humanario", 1976; "Cómo tomar fotografías", 1977; "Sara Facio Alicia D'Amico", 1985; "Podría ser yo. Los sectores populares urbanos en imagen y palabra", 1987.

Alicia D'Amico (Buenos Aires, 1933–2001) studied Drawing and Painting at the National School of Fine Arts. In 1955, she received a scholarship from the French government to further her studies in Paris for a year. Upon returning to Buenos Aires, she began studying photography in her father Luis D'Amico's studio and later continued her training with Annemarie Heinrich. In 1960, she opened her own studio, partnering with Sara Facio until 1985. Together with Facio and Cristina Orive, she founded Editorial La Azotea in 1973. She was also a co-founder of the Argentine Council of Photography in 1979. Her early works reveal a strong interest in experimenting with the formal resources of photography. A tireless traveler, she developed early on series dedicated to the urban landscapes of various cities, including Buenos Aires, Paris, London, Amsterdam, and Stockholm, among others. She developed a series dedicated to Buenos Aires and explored portraiture, particularly of Latin American writers such as Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Alejandra Pizarnik, Olga Orozco, Octavio Paz, and Pablo Neruda, among others. In 1982, she began her research on the female gaze and the role of women in photography. She was explicitly concerned with how photography constructs female stereotypes, seeking to compose images of women that highlight the ways in which women themselves see and feel. In 1983, she co-founded Lugar de Mujer, the first meeting place for women, both feminists and non-feminists, during the return to democracy. Her research began to focus on the female gaze and the role of women in photography. She taught courses, workshops, and lectures, and organized significant exhibitions addressing these topics. Driven by her activism and political engagement, her photography became increasingly critical and socially committed, addressing issues related to the Mapuche people, the Mothers of Plaza de Mayo, and working-class communities. She also participated in interdisciplinary projects with psychologists and sociologists, using photographic images as a medium for knowledge and research. D'Amico exhibited her work frequently from 1963 onward and actively contributed with papers, conferences, workshops, and photographs to major international events such as Hecho en Latinoamérica (Mexico, 1978); Les Rencontres Internationales de la Photographie (Arles, France, 1979); Venice 79: La Fotografía (Italy); Fotografía Lateinamerika at Kunsthaus Zürich (Switzerland, 1981); and Rencontres d'Arles (France, 1989). Her publications include Buenos Aires, Buenos Aires (1968); Geografía de Pablo Neruda (Barcelona, 1973); Retratos y Autorretratos (1973); Humanario (1976); Cómo tomar fotografías (1977); Sara Facio Alicia D'Amico (1985); and Podría ser yo. Los sectores populares urbanos en imagen y palabra (1987).



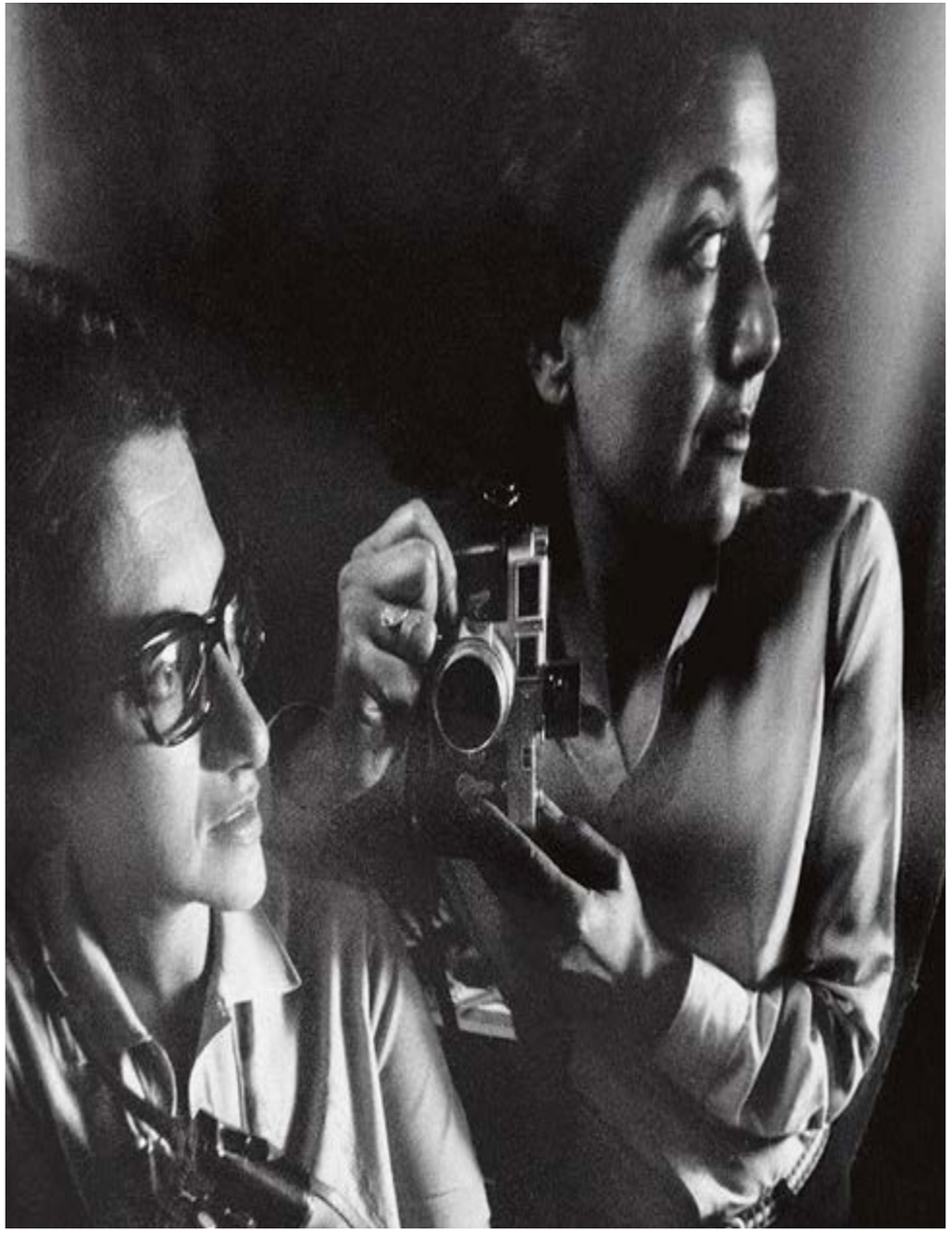
Alicia D'Amico
Autorretrato, año 1970, copia de época, fotografía, gelatina de plata sobre papel fibra, 24 x 17,8 cm.
Self-portrait, year 1970, vintage print, photography, gelatin silver print on fiber paper, 8.58 × 11.22 in.

Con la creación del estudio DAFA en el año 1960, tanto **Alicia D'Amico** como **Sara Facio**, contribuyeron a la cristalización del sistema de exposición, producción teórica y reconocimiento artístico de la fotografía. La frecuente participación de ambas en la prensa y sus columnas en diarios como Clarín o La Nación, animó a la conformación del campo disciplinar de un arte que ya tenía un extenso recorrido en Argentina. Ambas se asociaron al Foto Club Buenos Aires con el fin de exponer sus trabajos, participar de concursos e intercambiar puntos de vista con las/os colegas, principalmente les interesaba poder circular por espacios en donde se discutiera sobre la cuestión artística de la fotografía, más allá del documento y del testimonio. Además, la conformación de la editorial La Azotea promovió contactos con profesionales extranjeros, esto motivó a que, cuando el Consejo Mexicano de Fotografía convocó a un encuentro regional para discutir sobre este arte, Alicia D'Amico fuera invitada como expositora en representación de la Argentina. El I Coloquio Latinoamericano de Fotografía fue fundamental para el continente ya que conformó el Consejo Latinoamericano de Fotografía, que integró en su fundación a Alicia D'Amico. Este organismo -aunque de corta vida-, estimuló la creación de varios consejos en otros países, entre ellos la Argentina. En octubre de 1979 nace el Consejo Argentino de Fotografía (CAF), en pleno gobierno de facto, manifestando: "(…) la reafirmación de la fotografía como medio de expresión y la valorización de la visión del fotógrafo libre de compromisos, frente a su realidad, a su época y a su ambiente (…)." (CAF, 1979, s.n.), entre otros aspectos significativos que el CAF promovió para la organización de la profesión. Sus miembros fundadores fueron: Eduardo Comesaña, Alicia D'Amico, Sara Facio, Andy Goldstein, Annemarie Heinrich, María Cristina Orive y Juan Travnik. En síntesis, podemos señalar que tanto Alicia D'Amico como Sara Facio fueron figuras fundamentales para la institucionalización, promoción y desarrollo del arte fotográfico argentino.

María Laura Rosa
Dra. en Arte Contemporáneo. Archivo Alicia D'Amico

With the creation of the DAFA studio in 1960, both **Alicia D'Amico** and **Sara Facio** contributed to the crystallization of the system of exhibition, theoretical production, and artistic recognition of photography. Their frequent participation in the press and their columns in newspapers such as Clarín and La Nación encouraged the formation of the disciplinary field of an art that already had a long history in Argentina. Both joined the Foto Club Buenos Aires in order to exhibit their work, participate in competitions, and exchange views with colleagues. They were mainly interested in being able to circulate in spaces where the artistic question of photography was discussed, beyond the document and the testimony. In addition, the creation of the La Azotea publishing house promoted contacts with foreign professionals, which led to Alicia D'Amico being invited as a speaker representing Argentina when the Mexican Council of Photography convened a regional meeting to discuss this art form. The First Latin American Photography Colloquium was fundamental for the continent, as it led to the formation of the Latin American Photography Council, which included Alicia D'Amico among its founding members. This organization, although short-lived, stimulated the creation of several councils in other countries, including Argentina. In October 1979, the Argentine Photography Council (CAF) was founded during the de facto government, stating: "(...) the reaffirmation of photography as a means of expression and the appreciation of the photographer's vision, free of commitments, in the face of their reality, their era, and their environment (...)" (CAF, 1979, s.n.), among other significant aspects that the CAF promoted for the organization of the profession. Its founding members were: Eduardo Comesaña, Alicia D'Amico, Sara Facio, Andy Goldstein, Annemarie Heinrich, María Cristina Orive, and Juan Travnik. In summary, we can point out that both Alicia D'Amico and Sara Facio were fundamental figures in the institutionalization, promotion, and development of Argentine photographic art.

María Laura Rosa
PhD in Contemporary Art. Alicia D'Amico Archive



Alicia D'Amico & Sara Facio
Autorretrato, año c.1960, copia de época, fotografía, gelatina de plata sobre papel fibra
Self-portrait, year c. 1960, vintage print, photography, gelatin silver print on fiber paper.



ROLF

Sobre **ROLF Art**

About **ROLF Art**

Statement

DEDICADA AL ARTE VISUAL CONTEMPORÁNEO LATINOAMERICANO

Rolf Art, localizada en Buenos Aires y fundada en 2009 por Florencia Giordana Braun, es la única galería de arte especializada en imagen técnica en Argentina. Enfocada en las artes visuales latinoamericanas, la galería representa e impulsa un selecto grupo de artistas y legados *(estates)* que exploran los límites de la imagen en sus diversas expresiones. El perfil curatorial de la galería indaga en la unión, siempre en tensión, entre las estrategias formales y la profundidad conceptual, desafiando la coyuntura y considerando el contexto político, social y económico de la producción artística como un factor determinante para la interpretación del arte.
Con el fin de promover la producción y apreciación del arte contemporáneo, Rolf Art desarrolla un sólido programa global que comprende trabajos de investigación y archivo, exhibiciones, proyectos editoriales y audiovisuales, participación sostenida en ferias de arte y fotografía, encuentros de formación, colaboraciones institucionales y gestión de adquisiciones públicas y privadas; posicionando internacionalmente la obra de artistas latinoamericanos y contribuyendo a la legitimación de las expresiones visuales de América Latina en el mundo.

DEVOTED TO CONTEMPORARY LATIN AMERICAN VISUAL ARTS

Rolf Art, located in Buenos Aires and founded in 2009 by Florencia Giordana Braun, is the only art gallery specialized in technical image in Argentina. Focused on contemporary Latin American visual arts, the gallery represents and promotes a selected group of artists & Estates that explores the limits of the image in its several expressions. The curatorial profile challenges the given conjuncture considering the social, political & economical background of artistic production as a determining factor for art's interpretation.
In order to promote the production and appreciation of contemporary art, Rolf Art develops a solid global program comprising research and archive work, exhibitions, sustained participation in leading international art & photo fairs, editorial and audiovisual projects, educational and training courses, institutional collaborations, and public & private acquisitions management; positioning the work of Latin American artists internationally and contributing to the legitimation of the visual expressions from the Latin American region worldwide.

Contacto Contact

ROLF

CONTACTO | CONTACT

Esmeralda 1353 - C1007ABS
Buenos Aires, Argentina.

t: +54 11 4326-3679
e: info@rolfart.com.ar
w: www.rolfart.com.ar

HORARIO | HOURS

De lunes a viernes de 11 am a 7 pm.
Sábado, domingo y feriados cerrado.
11 am - 7 pm, from Monday to Friday.
Closed on Saturday, Sunday and holidays.

Para agendar una visita fuera de este horario o ante cualquier inquietud por favor contactarse a info@rolfart.com.ar o por WhatsApp +549 11 51787629
To book your visit after hours or in case of any inquiry please contact info@rolfart.com.ar or by WhatsApp +549 11 51787629




ROLF
ROLF
STANDOX
MERIDIANO
ALAMOS