



Berni

y sus contemporáneos

CORRELATOS



malba  Colección Costantini

BERNI

y sus contemporáneos

HOMENAJE A 100 AÑOS DE SU NACIMIENTO

MALBA
FUNDACIÓN EDUARDO F. COSTANTINI

Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

CONSEJO

Presidente

Eduardo F. Costantini

Vicepresidente

Claudia Caraballo de Quentín

Vocales

Juan Cambiaso

Eduardo F. Costantini (h)

Soledad Costantini de Muniz Barreto

Ricardo Grüneisen

Alec Oxenford

Marcelo E. Pacheco

CONSEJO CONSULTIVO INTERNACIONAL

Nicholas Berggruen

Peggy Dulany

Carlos Slim

Milú Vilela

ASOCIACIÓN DE AMIGOS

Presidente

Alec Oxenford

Vicepresidente

Regina del Carril

Tesorero

Horacio Areco

Secretario

Miguel Menegazzo Cane

Pro secretaria

Florencia Valls

Vocales Titulares

Elena Nogal - Victoria de Carabassa

Vocales Suplentes

Margot Carlés - Sofía Gancedo

Comisión revisora de cuentas

Alejandro Estrada - Sofía Weil - Felicitas Castrillón -

Arturo Grimaldi - Sofía Aldao - Delfina Helguera

Colaboradores

Damiana Fernández Criado - Silvia Braun - Catalina Grether

S T A F F

Director Ejecutivo

Eduardo F. Costantini (h)

Curador en Jefe

Marcelo E. Pacheco

Coordinadora General

Ana Goldman

Curaduría

Inés Katzenstein

Asistente **Valeria Semilla**

Museografía y Diseño de Exposiciones

Gustavo Vásquez Ocampo

Montaje **Fernando Brizuela- Mariano Dal Verme**

Beto De Volder - José Luis Rial

Iluminación **Alejandro Vautier**

Coordinación de Exposiciones

Maraní González Del Solar

Registro y Documentación

Cintia Mezza

Educación y Acción Cultural

Ma. Lía Munilla Lacasa

Asistente **Eleonora Cardoso Cis**

Cine

Fernando Martín Peña

Asistentes **Manuel Ferrari - Lucas Alvarez Kovacic**

Literatura

Ana Quiroga / Sandra Bianchi

Asistente **Cristián Costantini**

Administración y Recursos Humanos

Marcelo Fontanella / Tomás Vengerow

Desarrollo

Luz Bonadeo / Alfredo Federico

Comunicación

Elizabeth Imas

Asistente **Guadalupe Requena**

Corrección

Mariana SándeZ

Diseño Gráfico

Fabián Muggeri / Adriana Manfredi

Intendencia

Andrés Recchini

Sistemas

Javier Seré

Asistencia de Dirección

María Costantini de Silva - María Del Carril - Victoria Giraudo

Visitas Guiadas

Florencia González De Langarica - Ma. Eva Llamazares

Programa Niños

Valeria Ayarragaray - Marcolina Dipierro - Natalia

Martín - Judith Meresman - Laura Scotti

Guardianes de Sala

Darío Aguilar - Gabriela Albornoz - Soledad Armendáriz

Jorge Cicero - Bárbara Monserrate Gutiérrez - Alejandra

Perez - Virginia Spinelli - Juan Valenzuela Cruzat

Auditorio

Leandro Listorti - Evangelina Loguercio - Georgina Tosi

Informes

Ma. Inés Alvarado - Alejandra Fernández - Camila

Gramajo - Mónica Lizzi - Nicolás López - Pía Rodríguez

Belén Silva - Andrea Viola

Tienda

Facundo De Falco - Arturo Grimaldi - Juliana Eguia -

Alejandro Gilligan - Lorena Massacane Drinot - Marcos

Montes De Oca - Martín Recchia - Rodrigo Vázquez

Maestranza

Hilaria Largo Torres - Pedro Coronel - Roque Llanos

HOMENAJE A 100 AÑOS DE SU NACIMIENTO

CORRELATOS

BERNI

y sus contemporáneos

DEL PRETE
FORNER
SPILIMBERGO
SIBELLINO
KEMBLE
PUCCIARELLI
GRECO
DE LA VEGA
DEIRA
MACCIÓ
NOÉ
HEREDIA
RENART
BADII
DISTÉFANO
GÓMEZ
BONY
SUÁREZ
SCHVARTZ

del 11 de marzo al 16 de mayo de 2005
Buenos Aires, Argentina

BERNI y sus contemporáneos. CORRELATOS

EXPOSICIÓN/ EXHIBITION

Curadora invitada/ Guest Curator

Adriana Lauria

Colaboradores externos/ External Collaborators

Enrique Llambías

(asistencia técnica / technical assistance)

Florencia Battiti

(asistencia de producción / production assistance)

CATÁLOGO/ CATALOGUE

Ensayos/ Essays

Adriana Lauria, Cecilia Rabossi, Marcelo E. Pacheco,

Julio Sánchez, Gustavo Buntinx

Traducciones/ Translations

Jane Brodie (textos Adriana Lauria, Cecilia Rabossi,

Marcelo E. Pacheco y Gustavo Buntinx); Patricia Haynes

(biografías); Tamara Stuby (texto Julio Sánchez).

Créditos fotográficos/ Photography Credits

Archivo del artista, propiedad Lily Berni: páginas 14, 17, 19, 26, 28 abajo, 39 a 43, 44 abajo, 52 a 56, 58, 68, 71 abajo y 138.

Oscar Balducci: páginas 20, 23, 25, 44 arriba, 79, 80 abajo, 81, 82, 84, 85 arriba, 86, 89, 91, 92, 93, 94 arriba, 95 abajo, 96 a 98, 99 arriba, 101, 102 derecha, 103 izquierda, 104 arriba, 105, 106 abajo, 107 izquierda, 108 a 111, 112 abajo, 113 a 120, 122 a 128, 129 derecha, 130, 131, 133 a 135.

Caldarella & Banchero: páginas 12, 28 arriba, 80 arriba, 83, 85 abajo, 87, 88, 90, 94 abajo, 99 abajo, 100, 102 izquierda, 103 derecha, 104 abajo, 129 izquierda y 132.

Quicho Fenizi: página 95 arriba.

Gustavo Sosa Pinilla: páginas 106 arriba, 107 derecha y 121.

Digitalización de documentos/ Documentary digitalization

Enrique Llambías

Agradecimientos/ Acknowledgments

Malba – Colección Costantini agradece a las siguientes instituciones y personas, sin cuya participación esta exposición y su catálogo no hubiesen sido posibles / Malba wishes to thank the following institutions and individuals, without whose collaboration this exhibition and catalogue would have been impossible:

Arq. Alberto Bellucci, Director, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires; Paula Casajus, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires; Patricio Lóizaga, Director, Salas Nacionales de Exposición, Palais de Glace, Buenos Aires; Laura González, Salas Nacionales de Exposición, Palais de Glace, Buenos Aires; Laura Buccellato, Directora, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires; Ana Hib y Florencia Malbrán, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires; Arq. Marcelo Olmos, Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”, Santa Fe; Hugo Trombert, Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”, Santa Fe; Arq. María Isabel Larrañaga, Directora, Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori”, Buenos Aires; Rosa María Ravera, Presidente, Academia Nacional de Bellas Artes; Fundación Federico Klemm, Buenos Aires; Sergio Domínguez Neira, Fundación Forner–Bigatti, Buenos Aires; Fundación Lino Enea Spilimbergo; Galería Alberto Sendrós, Buenos Aires; Ruth Benzacar Galería de Arte, Buenos Aires; Fundación Libero Badii, Buenos Aires; Fundación Espigas, Buenos Aires; Vera Silvani y Federica Brivio, Scala Group, Florencia, Italia.

Oscar Balducci, Miriam Basilio, Miriam Bendjuia, Orly Benzacar, Carlos Pedro Blaquier, Ferdinando Bocca, Hugo Bocciardo, Carola Bony, Mario Brodersohn, Nelly de Bronzini, Franco Bronzini, Caldarella & Banchero, Nelly Di Tella, Malena Castelo, Ricardo y Paula Coppa, Liliana Crenovich, Jorge Crisol, Lucila D’Andrea, Bernardo B. Debenedetti y María de los Dolores J. de Debenedetti, Andrea Distéfano, Juan Carlos Distéfano, Alfredo y Dolly De La Fuente, Héctor M. de Rosa, Silvia Dolinko, Marion Eppinger de Helft, Adrián Flores, Ana Gallardo, Olga Galperín de Deira, Cecilia Gola, Norberto Gómez, Dolores González Álzaga, Vanina Greco, Isabel Grüneisen, Eduardo Grüneisen, Jorge Helft, Mauro y Luz Herlitzka, Gabriela, Rosa María y Magdalena Hermitte, Enio Iommi, Aníbal Y. Jozami, María Rosa Jurado, Gabriel Kargieman, Julieta Kemble, Leonardo Kleinman, Adriana Carmen Lafitte Mazzini, Jorge Luis Lauria, Jorge López Anaya, María Elisa Mitre de Larreta, Ignacio Liprandi, Rómulo y Tristana Macció, Daniel y Patricia Maman, Fabio Miniotti, Joaquín Molina, Pino Monkes, Mónica Najmías, Luis Felipe Noé, Nelly Perazzo, María Cristina Pozzi, Roberto Pucciarelli, Patricio Rizzo, Cristina Rossi, Marcia Schwartz, Alberto Sendrós Juárez, Silvia y Hugo Sigman, Lino, Leandro, Leonardo, Fernando y Andrea Enea Spilimbergo, Lucia Raffaelli de Enea Spilimbergo, Pablo Suárez, Gustavo y Silvina Teller, Juan Vergez, Gabriel Werthein.

Y, muy especialmente a Lily Berni, Inés y José Antonio Berni

Obra de tapa Antonio Berni, *Desocupación o Desocupados*, 1934, Cat.13 [Unemployment or Unemployed] **Obra de contratapa** Antonio Berni, *Paisaje lunar con cabeza*, 1975, pintura acrílica y collage sobre tela, 30x40 cm. Colección particular, Buenos Aires [Moonlit Landscape with Head, acrylic and collage on canvas. Private collection]

© textos, los autores © de la edición, Malba – Colección Costantini, Buenos Aires, Argentina.

ÍNDICE

PRESENTACIONES

- 13 Eduardo F. Costantini
- 15 Marcelo E. Pacheco
- 17 Adriana Lauria. *Correlatos entre Berni y sus contemporáneos. Diálogos argentinos*

ENSAYOS

- 33 Cecilia Rabossi. *Antonio Berni: los periplos hacia la realidad*
- 45 Marcelo E. Pacheco. *Antonio Berni: un comentario rioplatense sobre el muralismo mejicano*
- 59 Julio Sánchez. *El peregrino y la diosa blanca*
- 65 Gustavo Buntinx. *El eslabón perdido. Avatares del Club Atlético Nueva Chicago*

77 OBRAS

BIOGRAFÍAS

- 139 Antonio Berni, Libero Badii, Oscar Bony, Jorge de la Vega, Ernesto Deira, Juan del Prete, Juan Carlos Distéfano, Raquel Forner, Norberto Gómez, Alberto Greco, Alberto Heredia, Kenneth Kemble, Rómulo Macció, Luis Felipe Noé, Mario Pucciarelli, Emilio Renart, Marcia Schvartz, Antonio Sibellino, Lino Enea Spilimbergo, Pablo Suárez.

145 BIBLIOGRAFÍA ANTONIO BERNI (SELECCIÓN)

151 LISTA DE OBRAS

159 ENGLISH TEXTS



Antonio Berni en el taller de
Lezica, Buenos Aires, 1978
[Antonio Berni in his workshop at
Lezica street]

ANTONIO BERNI Y SU TIEMPO

Malba – Colección Costantini, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, se propone como un espacio cultural abierto y dinámico, orientado a la colección, al estudio y a la difusión del arte latinoamericano desde principios del siglo XX hasta sus manifestaciones contemporáneas. A la colección permanente, constituida por unas trescientas obras de principales artistas de la Argentina, Brasil, Colombia, Costa Rica, Cuba, Chile, Ecuador, México, Uruguay y Venezuela, se suman numerosas exposiciones temporarias, un vasto programa educativo, encuentros con destacados escritores e intelectuales, y un importante programa cinematográfico centrado en la exhibición, el rescate y la preservación.

Es un motivo de enorme alegría presentar la exposición *Antonio Berni y sus contemporáneos. Correlatos*, organizada por Malba para conmemorar los cien años del nacimiento de uno de los artistas más célebres de la Argentina. Ha sido un verdadero honor que Lily Berni se acercara espontáneamente para ofrecernos realizar una exposición en homenaje a su padre.

Antonio Berni (1905-1981) fue pintor, dibujante, grabador, ilustrador y muralista. Su extensa trayectoria abarcó el surrealismo, el Nuevo Realismo, el pop y el hiperrealismo. En los años '60 realizó objetos, instalaciones y ambientaciones. Del reciclado de objetos cotidianos, restos industriales y desechos, surgieron sus *Monstruos*, animales fantásticos aunque verosímiles, productos de las pesadillas de la prostituta Ramona Montiel. Con Ramona Montiel y Juanito Laguna, dos personajes centrales dentro de su narrativa, Berni elaboró una visión crítica acerca de la sociedad actual, productora de una enorme carga de marginalidad y de miseria. Las transformaciones operadas por Berni sobre su lenguaje plástico hicieron de él un artista a la vez caleidoscópico y personal: tuvo la peculiaridad de mantener una fuerte identidad autoral en tanto su obra absorbía las corrientes que definían cada momento histórico.

La propuesta curatorial de Adriana Lauria para esta muestra abarca desde los años '30 hasta los '90, y pone al artista rosarino en diálogo con el contexto histórico del arte argentino, con el cual mantuvo una relación de intensa retroalimentación. En los años '30, Berni aparecerá en diálogo con Juan del Prete, por el espíritu vanguardista que los unía, y con Raquel Forner y Antonio Sibellino a través de los nuevos realismos. A su vez, tendrá una correlación intertextual con la obra de Lino Enea Spilimbergo en distintos momentos de su trayectoria. Durante los '60, su obra entrará en contacto tanto con los informalistas —entre ellos Kenneth Kember y Alberto Greco, por el trabajo co-

mún con la materia—, como con los representantes de la neofiguración (Luis Felipe Noé, Jorge de la Vega, Ernesto Deira y Rómulo Macció). En la muestra, la obra de Berni se cruzará también con la de creadores tan diversos como Alberto Heredia, Oscar Bony, Marcia Schwartz y Pablo Suárez, entre los años '70 y los '90.

El presente catálogo cuenta con un ensayo curatorial de Adriana Lauria, que analiza las relaciones de Berni con cada uno de los diecinueve artistas incluidos en la exposición, una síntesis biográfica de cada uno de ellos, y con textos de Marcelo E. Pacheco, Cecilia Rabossi, Julio Sánchez y Gustavo Buntinx, que estudian la obra de Berni desde distintas perspectivas. Se incluye también una selección bibliográfica de Berni.

Desde sus inicios, Malba ha contribuido profusamente a la difusión y al conocimiento de la obra de Berni a través de distintas propuestas curatoriales. El patrimonio de Malba cuenta con ocho obras fundamentales del artista, pertenecientes a sus diferentes etapas entre 1930 y 1978, que han sido exhibidas en diversas puestas de la colección, y entre las que se destacan: *Susana y el viejo*, 1931; *Manifestación*, 1934; *La mujer del sweater rojo*, 1935; *La gran tentación*, 1962 y *Chelsea Hotel*, 1977. Asimismo, en 2003, gracias a la generosidad de Inés y José Antonio Berni, se presentaron los famosos *Monstruos*, serie realizada entre 1964 y 1965, que permanece en el museo en préstamo por tres años. Además, entre noviembre de 2003 y febrero de 2004 se presentó *Berni / De la Vega. Monstruos*, exposición que puso en escena las diferencias y los contactos entre estos dos artistas con respecto a sus obras sobre el tema del monstruo y lo monstruoso.

Esta muestra es para Malba uno de los proyectos más importantes de 2005 y supone un paso más en nuestra tarea de difusión y estudio de la obra de Berni. Por su contundente propuesta curatorial, estoy seguro de que la muestra y el catálogo constituirán un aporte significativo a la historia del arte de nuestro país.

Quiero agradecer en primer lugar a Lily, a Inés y a José Antonio Berni por haber elegido a Malba como el lugar para conmemorar los cien años del nacimiento del artista; a los coleccionistas y a las instituciones que han prestado obras; a Adriana Lauria, curadora de la exposición, y a los autores de los ensayos que se publican en el presente catálogo.

Eduardo F. Costantini

Presidente

Fundación Eduardo F. Costantini



Antonio Berni restaurando los murales, Galerías Pacífico, Buenos Aires, 1978. [Antonio Berni restoring murals at Galerías Pacífico in Buenos Aires]

"[...] la obra literaria es un sistema semántico muy particular, cuya finalidad es poner 'sentido' en el mundo, pero no un 'sentido'; [...] la obra nunca es completamente insignificante (misteriosa o 'inspirada'), como nunca es completamente clara; por así decirlo, tiene un sentido *suspense*: se ofrece al lector como un sistema signifiante declarado, pero le rehuye como objeto significado. Esta especie de *de-cepción*, de desasnamiento del sentido, explica de una parte que la obra literaria tenga tanta fuerza para formular preguntas al mundo (haciendo tambalear los sentidos seguros que las creencias, ideologías y el sentido común parecían poseer), sin llegar nunca, sin embargo, a responder (no hay ninguna obra que sea 'dogmática'), y de otra parte que se preste a un desgarramiento infinito [...]" **Roland Barthes**, *Qué es la crítica*, 1963

Inicio de una nueva temporada. Marzo 2005: **Berni y sus contemporáneos. Correlatos**. Cada exposición es el resultado de un cruce particular de situaciones, relaciones y decisiones.

Situación 1. Antonio Berni es quizás el artista argentino más estudiado, exhibido y discutido de los últimos años, no sólo en la Argentina sino también en el marco de la nueva presencia que el arte local y regional han conseguido inscribir en el mapa internacional. Desde la retrospectiva presentada por el Museo Nacional de Bellas Artes en 1984, la obra, los estilos, los escritos, la fortuna crítica y también el mercado Berni han sido protagonistas decisivos en la escena cultural argentina. Para Malba, la presencia de un conjunto clave de sus trabajos en la Colección Costantini marcó, desde el principio, una relación natural y fuerte entre la institución y el artista. Además, desde su llegada al museo en diciembre de 2002, dentro del programa de comodatos, sus *Monstruos* de los años '60 se convirtieron en uno de los conjuntos más celebrados por el público visitante.

Situación 2. A fines del año 2003, Lily Berni ya pensaba en el aniversario que se acercaba, el centenario del nacimiento del artista era el momento para un nuevo homenaje. La voluntad, aún más el deseo de Malba y de la Fundación Costantini era claro: en la agenda institucional había aparecido con frecuencia la posibilidad de hacer una muestra Berni. También era claro el principal problema por resolver: otra exposición del rosarino debía aportar una mirada diferente, una lectura distinta. En los '90, múltiples exposiciones retrospectivas, temáticas, monográficas y de tesis, habían tenido a Berni como protagonista y habían dado cuenta de muchos aspectos de su extensa producción. El homenaje para 2005 fijó una fecha y aceleró una decisión. Qué exposición Berni era el próximo desafío.

Situación 3. La idea de presentar públicamente a Berni tramado y tramando con algunos de sus contemporáneos fue afirmándose como un camino posible, como un territorio que valía la pena explorar y transitar. Durante sesenta años Berni no sólo trabajó en contacto con varias generaciones de artistas, sino que mantuvo siempre ese extraño lugar de interlocutor, de provocador, de iniciador. Fue en los '30 impulsor clave del ciclo final de afirmación de las vanguardias regionales a través de su relación con el surrealismo y, rápidamente, se convirtió en actor principal

del debate sobre el eje arte y política con su propuesta del Nuevo Realismo y su disputa con el muralismo mexicano. En la década del '40 había alcanzado los premios, las becas y los encargos que el campo oficial del arte argentino utilizaba para consagrar artistas y tendencias, manteniendo en su producción una compleja tensión entre lo aceptado y lo rechazado, entre lo instituido y lo marginal, entre lo culto y lo popular. Desde fines de los '50 y hasta su muerte, sus exposiciones y premios, locales e internacionales, lo llevaron nuevamente a ser referencia y referente, mientras sus trabajos se ubicaban en el centro mismo del arte contemporáneo en una particular encrucijada entre el informalismo, el pop y el hiperrealismo, ensayando el arte de objetos, el ensamblado, la instalación, los recorridos multimedia, la renovación del grabado.

Situación 4. Berni fue contemporáneo durante sesenta años no sólo en términos temporales, sino en el ámbito de la práctica artística como hacedor constante y como crítico permanente de lenguajes y sistemas. Sus lugares de pertenencia, de amistades y de debate se mantuvieron durante décadas o fueron cambiando. **Berni y sus contemporáneos. Correlatos** no busca dar cuenta de relaciones personales, no es una exposición biográfica, sino que propone recorridos en los que Berni y diecinueve artistas se encadenan. Hay encuentros estilísticos y técnicos, hay diálogos formales y temáticos, hay correlatos conceptuales y simbólicos, hay convivencias y disputas que van tejiendo diferentes constelaciones dibujadas por los casi cien trabajos reunidos. Hay nombres naturalmente ligados a Berni y otros que tuvieron vínculos más porosos e inciertos. En esta narración visual cada pieza, cada conversación, cada eco, ensaya imágenes, palabras y percepciones sobre las obras, sobre la historia del arte, sobre sus signos y sentidos, sobre la modernidad y la postmodernidad. Más que una lectura sobre Berni y sus contemporáneos, esta exposición es un comentario, un mosaico de citas recortadas que asume el tono de una nueva escritura que tiene a Antonio Berni como personaje central, como objeto crítico.

Marcelo E. Pacheco
Curador en Jefe

Adriana Lauria

Curadora y crítica de arte. Docente e investigadora de Historia del Arte Argentino moderno y contemporáneo de la Universidad de Buenos Aires. Profesora titular de la Universidad del Museo Social Argentino. Miembro de la Asociación Argentina de Críticos de Arte y de la Asociación Internacional de Críticos de Arte. Entre 1983 y 2000 fue investigadora y curadora del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Ha pronunciado conferencias, participado en congresos, jurados y mesas redondas. Son numerosas sus publicaciones en libros, catálogos de exposiciones y otras ediciones especializadas. Es co-responsable del Centro Virtual de Arte Argentino (CVAA), página web de la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (www.arteargentino.buenosaires.gov.ar).

Correlatos entre Berni y sus contemporáneos. Diálogos argentinos

“El arte auténtico se mantiene intacto. [...] El arte nunca será una técnica. Es algo más, infinitamente mucho más que eso. [...] El arte es una respuesta a la vida y ser artista es emprender una manera riesgosa de vivir, es adoptar una de las mayores formas de libertad, es no hacer concesiones”.

Antonio Berni, Buenos Aires, 1981 ¹

La expresión “Berni y sus contemporáneos” como parte del título de esta exposición, crea expectativas que se verán irremediablemente defraudadas, ya que ésta es simplemente una selección, entre otras posibles, que pone en situación de diálogo algunas de sus obras con otras de artistas argentinos que coincidieron con él en el tiempo y en ciertas ideas sobre el arte.

De los encuentros que la muestra formula, quedan al margen algunos artistas, muchos de los cuales compartieron con Berni —a quien se homenajea en el centenario de su nacimiento— luchas, amistad y convicciones estéticas². También se omiten otros que lo reconocieron como maestro, lo admiraron y concordaron con él

en proyectos y en búsquedas expresivas, que actualizaron perspectivas e instrumentos con los que sería posible acometer nuevos análisis de la realidad³.

El término “correlatos” pone en el tapete una cierta amplitud del guión curatorial. “Relatar con” abre el juego dialógico a diferentes aspectos de las obras confrontadas. En ocasiones el tema funciona como nexo; otras, el vínculo se centra en el recurso técnico lingüístico. Sin embargo, podrá apreciarse cómo, más de una vez, ambos se conjugan, haciendo patentes distintos puntos de vista e idiosincrasias. Al cabo, los denominadores comunes se encontrarán en una misma actitud vital y ética frente al arte que, sostenida a lo largo de décadas, las obras hacen ostensible.

› DOS TEMPERAMENTOS VANGUARDISTAS

Hacia mediados del siglo XX, cuando la abstracción se expandía, se planteó una erizada polémica en el arte argentino⁴. Desde *Arturo* y otras publicaciones se discutía la modalidad ilusionista y se negaba al “Nuevo Realismo” —impulsado por Berni desde 1934— la capacidad de ser consecuente con el mundo y con la sensibilidad modernos. En el otro extremo, los realistas veían la abstracción como una críptica manifestación de elite, inadecuada para



Antonio Berni, *La Torre Eiffel en la pampa*, 1930, *témpera y collage sobre papel montado sobre hardboard*, 50 x 67 cm. Colección particular.
[*The Eiffel Tower on the Pampas*, *tempera and collage on paper mounted on hardboard panel*. Private collection]

1. Entrevista de Roberto Alifano, “El Apocalipsis según Berni”, en *Clarín*, Buenos Aires, 30 de abril de 1981. / 2. Pienso sobre todo en artistas como Ramón Gómez Cornet, Juan Carlos Castagnino, Demetrio Urruchúa, Enrique Policastro, Anselmo Piccoli, Juan Grela, entre otros. / 3. Me refiero por ejemplo a Carlos Alonso, Antonio Seguí, Juan Pablo Renzi, Rubén Santantonín, Edgardo Giménez, Carlos Squirru, Dalila Puzzovio, Marta Minujín, etcétera. / 4. Al respecto, cfr. el exhaustivo trabajo de María Cristina Rossi, “En el fuego cruzado entre el realismo y la abstracción”, en *Arte argentino y latinoamericano del siglo XX. Sus interrelaciones*, Buenos Aires, Fundación Telefónica - FIAAR, 2004.

sostener y difundir un arte de contenido revolucionario y hacer explícitas las luchas de los sectores populares.

Las obras que componen este núcleo representan un momento anterior, precisamente cuando el surrealismo, introducido por Berni, y el lenguaje abstracto, cultivado en forma extensa y variada por Juan Del Prete, eran unánimemente rechazados o, en el mejor de los casos, desdeñados.

Aparte de compartir esta desfavorable recepción, se constituyeron como hitos solitarios pero fundamentales en la instalación de las vanguardias en nuestro medio. Cuando, en 1932, Berni expuso sus obras surrealistas en Amigos del Arte, dejó de ser aquel promisorio joven que, en la década anterior –manejando con habilidad figuras, naturalezas muertas o paisajes–, respondía a una pintura de “buen tono”. Se convirtió en un decepcionante y molesto individuo, dispuesto a escandalizar con sus absurdas y amenazantes escenas oníricas, a las que sumaba procedimientos espurios como el collage⁵.

Un año después, también en las salas de Amigos del Arte, Del Prete con un “contrabando” que, como el de Berni, procedía directamente desde París, hizo una muestra íntegramente abstracta⁶. Presentó pinturas y collages con formas libres y orgánicas –bajo la clara influencia de Arp⁷–, y algunas piezas construidas dentro de los límites de una geometría que era rebasada por un cromatismo brillante y vigorosas texturas.

Con estos acontecimientos fundacionales, la historia del arte argentino trazaba su errático pero firme derrotero hacia la modernización, asimilando, a través de estos dos artistas, movimientos de vanguardia, que aún hoy –en ese momento era imposible vislumbrar derivaciones– proyectan sombra sobre el presente.

Ambos artistas se atrevieron a cambios radicales, incluso a costa de perder incipientes, pero bien ganados prestigios. Sus producciones fueron las más audaces de la década del '30, en momentos en que tanto el ambiente político como el cultural cedían a las presiones conservadoras. Ambos desplegaron un fuerte vigor expresivo: Berni atravesando, violento y desconcertante, insólitas imágenes figurativas; Del Prete estructurando y multiplicando técnicas y osadías formales.

A lo largo de sus respectivas y largas trayectorias, se mantuvieron dinámicos y permeables, incorporando los nuevos recursos a sus producciones. Incansables, hiperactivos, prolíficos, comprendieron y atendieron los ímpetus del arte joven de las distintas etapas del siglo. Lejos de toda obediencia a cualquier dogma, siempre supieron adecuar las novedades estilísticas a su particular manera de pensar y hacer arte.

Del Prete, indagando la forma y el color, mantuvo sus periodos abstractos y figurativos en perfecta armonía. No encontró contradicción al expresarse en cualquiera de los dos modos y rechazó de plano cualquier ortodoxia que pusiera límites a su autonomía⁸. Berni, investigador de la condición humana, supo resignificar su crítica sirviéndose de recursos formales y técnicos diversos, cambiantes, remozados, que a su turno impusieron giros a su trabajo. De esta manera hizo más eficaz y densa la representación de los personajes y su entorno.

› NUEVOS REALISMOS

Pero la aventura vanguardista, la experimentación con inusuales asociaciones –producto de la indagación del inconsciente– cedieron ante la inminencia y fuerza de los acontecimientos cuando, de vuelta en la Argentina, Berni se insertó en otro contexto.

Las urgencias económicas, sociales y políticas desatadas por la crisis internacional y por el golpe autoritario de Uriburu en 1930 requerían de imágenes que los volvieran palpables y que, al mismo tiempo, alentarán a la rebelión. Era necesario replantear la violencia y la amenaza presentes ya en obras surrealistas como *La muerte acecha en cada*

5. José León Pagano, cuyas críticas a las muestras anteriores del artista habían sido favorables, señala en esta oportunidad que “Berni se coloca unas veces fuera de la pintura y otras fuera del arte. En uno y otro caso exige del contemplador que descifre las charadas expuestas en forma de cuadros”, en *La Nación*, Buenos Aires, 4 de julio de 1932. / 6. Se deben a Emilio Pettoruti las primeras obras abstractas realizadas por un artista argentino, que datan de 1914, así como los primeros collages que, junto con cuadros cubistas y otros de talante figurativo más clásico, fueron mostrados a su regreso de Europa en 1924, en la ruidosa exposición llevada a cabo en la Galería Witcomb. Sobre el tema, cfr. Adriana Lauria, “Arte abstracto en la Argentina. Intermitencia e instauración”, en Marcelo Pacheco (cur.), *Arte Abstracto argentino*, Buenos Aires, Fundación Proa, 2003, pp. 23 y sig., o *El arte concreto en la Argentina* (exposición en la Web), Centro Virtual de Arte Argentino www.arteargentino.buenosaires.gov.ar (desde 2002). / 7. Juan Del Prete se incorpora, en París, a la asociación Abstraction-Création en 1932 y dos de sus collages son reproducidos en el N° 2 de la revista *Abstraction création art non figuratif* de 1933. Integraban esta agrupación artistas como Arp, Barbara Hepworth, Delaunay, Nicholson, Gleizes, Herbin, Pranzolini, Schwitters, Max Bill, Calder, Domela, Gabo, Hélon, Kupka, Kobra, Mondrian, Moholy-Nagy, Pevsner, Van Doesburg, Vantongerloo, Sophie Tauber-Arp, Vordemberge-Gildewart, entre otros. / 8. Adriana Lauria, *Op. cit.*, pp. 29 y 30.

esquina o *Susana y el viejo*. Violencia y amenaza debían volverse explícita conciencia; ciertas sugerencias debían aparecer como presencias; ciertas sospechas, como certezas.

El compromiso con el pensamiento marxista y la lucha proletaria indujo a Berni a realizar, a partir de 1934, las grandes composiciones que materializaron el Nuevo Realismo. Estas obras, que fueron ejecutadas luego de la prédica de Siqueiros en la Argentina durante 1933 –de la que Berni participó activamente–, son también una respuesta polémica al *modus operandi* planteado como excluyente por el artista mexicano. A falta de muros, grandes superficies, armadas uniendo pacientemente bolsas de arpiller. Para acercarse a la luminosidad opaca del fresco, el temple. Para dar énfasis expresivo y dinamismo, efectos cinematográficos de *close-up* y deformaciones de gran angular⁹.

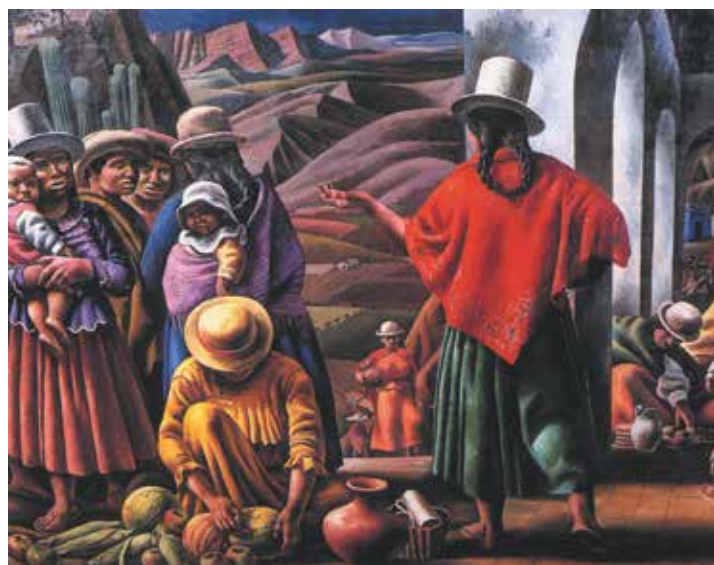
Precisamente la “veracidad” de muchos de los personajes de estas composiciones proviene de documentación fotográfica, aún conservada en el archivo del artista. *Manifestación, Desocupados, Chacareros y Medianoche en el mundo* –las dos últimas pintadas al óleo– son murales portátiles, que mostraron y siguen mostrando, con espíritu crítico, las demandas y la desolación de un pueblo que sufre y que en ocasiones reúne fuerzas para reclamar “Pan y trabajo”, sinónimos de justicia y dignidad humana.

Este realismo de nuevo cuño, se mostró idóneo para que tanto Berni como Raquel Forner y Antonio Sibellino trataran el tema de la Guerra Civil Española, que había sido fatídico campo de pruebas para la expansión de los totalitarismos y preámbulo del conflicto bélico internacional.

Aunque contenido, el dramatismo está presente en las obras de Sibellino que corresponden a ese periodo. Ese mismo dramatismo se desata en *Mujeres del mundo* y en las otras composiciones de la Serie de España de Forner, además de la ya mencionada *Medianoche en el mundo*¹⁰. Todas ellas están recorridas por gestos de dolor, piedad, impotencia, resignación y desafío que ponen en escena el clima sombrío que se cernía sobre la humanidad, explícito en los cielos tormentosos y los escenarios desolados de las pinturas, presentado en el aislamiento de las figuras esculpidas.

La modernidad de este realismo no sólo se manifiesta en la contemporaneidad del tema tratado, sino que también radica en la geometría que estructura tanto las figuras como los conjuntos. La lección cezanniana y cubista difundida por el taller de André Lhote, avalada por el Trecento y el Cuatrocento italianos, dota a lo representado de una presencia corpórea, hace protagonista a la masa mediante la simplificación esquemática de los volúmenes definidos en planos y aristas, y vuelve monumentales las figuras.

Tanto Berni como Forner se sirvieron de la iconografía cristiana. En *La victoria*, como en gran parte de su producción, Forner adopta el esquema del retablo para sus obras. En *Destinos* sigue los lineamientos de las “lamentaciones sobre el Cristo muerto” y lo mismo hace Berni en *Medianoche en el mundo*. Este tipo de trasposiciones, que ya habían sido empleadas en el siglo XIX por artistas ligados a la crítica social como Honoré Daumier, corresponde al “proceso de asimilación y préstamo” de los “temas de encuadre” que analiza Jan Bialostocki¹¹. Es una manera de



Antonio Berni, *Jujuy*, (detalle), 1937, óleo sobre arpiller, 190 x 285 cm. Colección Museo de la Patagonia Francisco P. Moreno, Bariloche. [Antonio Berni, *Jujuy*, (detail), oil on burlap]

9. Para ampliar información sobre este periodo de la obra de Berni, cfr. en este mismo catálogo los ensayos de Marcelo Pacheco y de Cecilia Rabossi. / 10. Esta obra presenta distintas fechas de realización según la fuente que se consulte. En la ficha de catalogación de la colección a la que pertenece, figura como de 1937. En la primera reproducción conocida, publicada en la revista *Ars dedicado a Berni* (Buenos Aires, noviembre de 1941), en el epígrafe figura como de 1940. En la monografía de Roger Plá (Buenos Aires, Losada, 1945) se la fecha en 1938. La crítica la comenta y reproduce a partir de 1941, año en que se exhibe en el Salón de Otoño de la SAAP. / 11. Jan Bialostocki, “Los ‘temas de encuadre’ y las imágenes arquetipo”, en *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona, Barral, 1973, pp. 111 a 124.

parangonar a los mártires de la lucha proletaria con el Cristo de la Pasión, paralelismo que se verifica tanto por su vulnerabilidad como por su disposición al sacrificio.

El empleo de elementos iconográficos tomados de la tradición artística, observa Jorge López Anaya, va a ser una constante en las obras de Berni. De hecho, *Chacareros* encierra imágenes que se corresponden con las representaciones clásicas de la Virgen y el niño y del retrato ecuestre¹².

Recursos temáticos y formales, ciertos énfasis provenientes del expresionismo de entreguerra, elementos de la pintura metafísica que perduran como bajo continuo –sobresalientes como clima y ordenamiento espacial en el *Autorretrato* de Berni del '34–, constituyen el Nuevo Realismo que, en la tercera década del siglo XX, apareció en nuestro medio como versión comprometida del “retorno al orden”; reacción a la “anarquía” provocada por las audacias vanguardistas, cuya impronta, sin embargo, no puede ignorar¹³.



Antonio Berni, *La dama sentada o Cecilia o La dama de la flor*, 1942, óleo sobre tela, 132 x 104 cm. Colección particular.
[Antonio Berni, *The Seated Lady or Cecilia or The Lady of the Flower*, oil on canvas. Private collection]

› ESPLENDOR Y MELANCOLÍA: LA FIGURA HUMANA

La amistad entre Berni y Spilimbergo se inició en Europa, cuando ambos formaron parte de ese entusiasta grupo de artistas argentinos conocidos como “los muchachos de París”. Los unió la formación en el taller de Lhote, la admiración por las pinturas murales del primer renacimiento italiano, las ideas de izquierda y su respectivas parejas francesas, Paule y Germaine, que muchas veces fueron modelos de retratos y composiciones de entorno doméstico. De vuelta en el país, su amistad prosiguió a través de una comunidad de intereses ideológicos, gremiales y estéticos.

El realismo de tema social que Berni enarbolaba como bandera artística, fue para Spilimbergo una opción temática privilegiada, incluso antes de ir a Europa a perfeccionarse. En sus figuras desamparadas, habitantes de regiones paupérrimas del país, puede apreciarse ya su extraordinaria habilidad y dominio de los medios técnicos, entonces deudores del naturalismo académico.

En Europa ambos dominaron la síntesis formal, la claridad de la geometría y el análisis de las formas que facilita la depuración y la concentración expresiva. También abrevaron en el insomnio metafísico de de Chirico, en sus atmósferas sugerentes, que les proporcionaron un acercamiento nuevo al mundo de los objetos y la facultad de estructurar un espacio grávido de significados.

Estas características sumergen a sus personajes en un silencio ensimismado. Cierta pasividad en las posturas, la expresión melancólica de los rostros, acentuada por profundas miradas de grandes ojos, detienen a estas potentes figuras, por un instante, en la constatación de su propia existencia. Aún aquellas que están en actividad, como la costurera de *Primeros pasos* y *La planchadora*, parecen suspender su monótono trajín, para asumir ese momento introspectivo. Incluso la niña que ensaya su danza en *Primeros pasos* congela su gesto, en una actitud que tiene algo de asombrada invocación.

Los espacios acotados en que se desenvuelven los retratos acentúan la monumentalidad de las figuras, de por sí elaboradas con vigorosas soluciones volumétricas. Las vestimentas, así como otras zonas de estos trabajos, pueden estar tratadas con minuciosa atención y revelar la riqueza de las texturas –*La mujer del sweater rojo* de Berni– o, por

12. Jorge López Anaya, *Antonio Berni*, Buenos Aires, Banco Velox, 1997. / 13. Sobre este tema, cfr. Jorge López Anaya, *Historia del arte argentino*, Buenos Aires, Emecé, 1997, sobre todo los capítulos 13, 14 y 15. Hay que tener en cuenta que este autor venía aplicando el concepto de “llamada al orden” al arte argentino, desde 1987, en sus clases teóricas de la cátedra de Historia del Arte Argentino II, de la Carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Buenos Aires.

el contrario, ser manejadas sintéticamente como en *Figura o Retrato de Pablo Díaz de Spilimbergo*. Esta circunstancia no impide encontrar entre ellos una comunidad perceptible de soluciones pictóricas y de impalpables sugerencias.

› VIDA DIFÍCIL: EMMA Y RAMONA

La monocopia fue un procedimiento frecuentemente empleado por Spilimbergo desde el comienzo de su actividad artística. Con esta técnica, en 1935, inició una serie titulada *Breve historia de Emma*, en la que despliega la espantosa degradación que sufre una humilde niña de suburbio, impelida a la prostitución, la droga y el suicidio¹⁴. Aguda y sintéticamente, Leopoldo Hurtado señala que “el tema se va entenebreciendo paulatinamente, desde las plácidas escenas del jardín hogareño o de los dulces episodios de la infancia, hasta la descripción fría, despiadada, de los más repugnantes actos de la prostitución y el vicio, donde se desarrollan escenas de crudeza inenarrable”¹⁵.

El destino de Emma parece preanunciado ya en la expresión de resignada tristeza que aparece en su rostro infantil. La “oscuridad” del contenido encuentra su correlato plástico en la técnica, que apenas sustrae del entintado negro incisivas líneas blancas que dibujan los contornos de las figuras. Contrastadas y violentas zonas de luz modelan aquí y allá parte de un cuerpo, texturas o un objeto, y eligen destacar, en cada caso, aquel detalle que pone mayor énfasis visual a la descripción dramática.

Si bien el destino editorial pensado por Spilimbergo para estos trabajos —una carpeta que además contendría un poema de Rafael Alberti y un estudio de Julio Payró¹⁶— nunca llegó a concretarse y la exhibición pública de las piezas fue muy restringida, su leyenda y su influencia hicieron mella en el imaginario artístico local.

Sin lugar a dudas, la Ramona Montiel de Antonio Berni se modela sobre el personaje de Emma. No en vano la mayor cantidad de obras que la involucran se desarrollan en el blanco y negro de las xilografías, cuyos tacos se vieron enriquecidos desde el comienzo con collages de objetos elegidos a propósito para construir un contexto adecuado: sensual, recargado y *kitsch*. Pero la actitud de su autor frente a su criatura es muy diferente de la que Spilimbergo había tenido frente a Emma.

Mientras ésta es el producto de la presentación casi positivista de un conflicto social, con algo de la metodología de los escritores naturalistas del siglo XIX, Ramona acusa el cambio de época —nace casi treinta años después— y su constitución incluye la ironía, el humor y hasta la perplejidad, poniendo a veces a la heroína en la situación de estar de alguna forma acomodada a las circunstancias y, en la medida de lo posible, disfrutando de ciertos momentos y ventajas de su “oficio”.

Si bien la solidaridad no está excluida de la mirada de Spilimbergo, el relato lineal y pesimista hace presentir desde el comienzo el fatal destino del personaje. En cambio Ramona parece tener mayores oportunidades de elección. Cuenta en general con la simpatía y la complicidad de su autor, quien no puede evitar construirla desde su mirada varonil —a veces de *voyeur*— y gozar con la voluptuosidad de su criatura¹⁷.

Aunque los rasgos estilísticos que dan vida a ambos personajes son tributarios del expresionismo, en las imágenes de los xilo-collages de Ramona —sobre todo en los de la década del '60— aparecen ciertos rasgos caricaturescos,



Antonio Berni, *Ramona costurera*, (detalle), 1963, xilo-collage-relieve sobre papel, 142 x 55 cm. Colección particular.
[*Ramona, the Seamstress*, (detail), xilo-collage-relief on paper. Private collection]

14. Este trágico final no aparece ilustrado en ninguna de las 36 monocopias que integran la serie pero sí está en los escritos del artista en los que describe su proyecto. Al respecto, cfr. Mabel Mayol, “Lino Enea Spilimbergo. ‘Breve historia de la vida de Emma’”, en Alfredo Benavides Bedoya (cur.), *El grabado social y político*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1992, pp. 43 a 47. / 15. Leopoldo Hurtado, *Lino Spilimbergo*, Buenos Aires, Losada, 1941, p.18. / 16. Mabel Mayol, *Op. cit.*, p. 43. / 17. Hay que exceptuar de esta caracterización el momento del nacimiento de Ramona en collages realizados en 1962 como en *Estudio para bacanal de Ramona Montiel y Sin título*, en donde aparece con aspecto casi inhumano. Cfr. Adriana Lauria, “Antonio Berni: Cronología de los Monstruos”, en Elena Oliveras (cur.), *Los Monstruos de Antonio Berni. Construcciones Polimáticas 1965 – 1971*, Buenos Aires, Centro Cultural Borges, 2001, pp. 58 y 59.



Antonio Berni, *La casa del sastre*, 1957, óleo, papel y materiales varios sobre tela, 195 x 148 cm. Colección particular.
[Antonio Berni, *The Taylor's House*, oil, paper, and miscellaneous materials on canvas. Private collection]

propios del dibujo humorístico, que distienden el contenido de algunas escenas.

No obstante, el drama de la marginalidad queda enfáticamente planteado por ambos artistas, y la mujer como objeto de consumo sexual sigue siendo un tema que, con distintas modalidades, recorre la historia de la humanidad.

› ACEPTACIONES DE LA MATERIA: BERNI Y EL INFORMALISMO

A pesar de que el movimiento informalista oficializó su empleo de la materia y el gesto en las exposiciones que el grupo –integrado por Alberto Greco, Kenneth Kemble, Mario Pucciarelli, Luis Alberto Wells, Towas, Olga López, Fernando Maza, Enrique Barilari y Jorge Roiger– hizo en 1959, la actitud irreverente frente a las técnicas tradicionales de la pintura, encuentra, en nuestro medio, un antecedente público en la muestra titulada *Qué cosa es el coso*, realizada en la Asociación Estímulo de Bellas Artes en 1957. Telas, plumas, alquitrán, arena y otros elementos no incluidos en la nobleza del repertorio considerado tradicionalmente artístico conformaban una serie de absurdas configuraciones, cercanas al *art brut*, llevadas a cabo por un grupo de jóvenes artistas¹⁸. Esta situación ya se venía prefigurando desde 1956 con los collages que Kemble había realizado en su taller de Martínez y con las experiencias de Alberto

Greco en París y Brasil, que eclosionaron en las exposiciones de 1957 y 1958.

Atento a las novedades artísticas nacionales e internacionales, Berni vio en el engrosamiento de la pasta pictural, en la incorporación de elementos de deshecho de toda índole y en la acusada gestualidad –características sobresalientes del quehacer informalista– posibilidades expresivas que renovaron sus opciones materiales y técnicas y, al hacerlo, le otorgaron renovada fuerza significativa a su arte.

Por otra parte, conocía la eficacia del collage y, en general, de los procedimientos de montaje, que había puesto en práctica en su obra surrealista y que, de un modo u otro, estaba reintroduciendo en sus obras de los años '50, hecho que se volvió frecuente y estructural a partir de la década del '60.

En 1958 hizo una serie de pinturas que plasmaban las precarias viviendas de las villas miseria. *Blanca y negra*, *La casa del sastre*, *Villa Piolín*, *Villa Cartón*, entre otras, están construidas sobre un esquema compositivo de enclenque cuadrícula, donde un horizonte muy alto deja ver superpuestos y abigarrados rectángulos pintados de diferentes colores, que disminuyen de tamaño a medida que ascienden, dando sensación de lejanía. Están tratados con espesas y grumosas capas de óleo, cuya textura se ve enriquecida por las huellas –evidentes– de los instrumentos que las han aplicado. Aquellas construcciones, recorridas y documentadas por el artista una y otra vez, deben haberle hecho más de una sugerencia y casi con seguridad, al realizar las obras, ha tenido presentes la heterogeneidad de sus materiales, las precarias impermeabilizaciones de untuosa brea, la espontánea y elemental conformación arquitectónica. Y mientras composiciones y técnicas pictóricas semejantes se daban cita en obras abstractas de informalistas como Pucciarelli, que ponía énfasis en estos recursos como testimonio fenoménico del propio hacer, en Berni, estas prácticas constituyeron una perturbadora adjetivación que subrayaba el sentido de tosca fealdad de lo marginal.

18. Ellos eran Jorge López Anaya, Jorge Martín y Mario Valencia, más el aporte de los objetos dadaístas de Nicolás Rubiö y las experiencias automáticas de Vera Zilzer. Para más datos sobre este tema y sobre el Informalismo argentino en general, cfr. Jorge López Anaya, *La Vanguardia Informalista. Buenos Aires 1957-1965*, Buenos Aires, Alberto Sendrós, 2004; o del mismo autor *El informalismo en la Argentina*, en Centro Virtual de Arte Argentino, www.arteargentino.buenosaires.gov.ar, (desde 2003). / 19. Expuso por primera vez dos de estos trabajos en la 5ª Exposición Anual de Arte Nuevo, en 1959. Cfr. Adriana Lauria, "Confrontación y tradición pictórica", en Marcelo Pacheco (cur.), Kenneth Kemble. *La gran ruptura 1956-1963*, Buenos Aires, Ed. Julieta Kemble, 2000, p. 118.

Otro tanto ocurrió con las chapas oxidadas, los desechos de la industria metalúrgica, las maderas viejas, cartones, telas y papeles que integran el escenario y la sustancia de los grandes collages protagonizados por Juanito Laguna a partir de 1960. El empleo de estos materiales señala un significativo encuentro con otro informalista —Kenneth Kemble— que en 1958, ensamblando residuos metálicos, maderas viejas, lonas desgastadas, etc., dio inicio a una serie que tituló *Paisajes suburbanos*¹⁹, inspirada en las precarias viviendas que el desarrollo industrial había originado en el linde de las grandes ciudades. La coincidencia con Berni es doble: en el tema y en el uso de las cualidades parlantes del material. Pero mientras Kemble lo utiliza por su capacidad evocadora y, además, como elemento cuyas calidades táctiles y cromáticas se integran en composiciones abstractas, Berni nunca se permite, ni desea, abandonar la figuración. Es el viejo realismo crítico el que se encuentra en el fondo de esta decisión.

En el plano de la gestualidad, el signo —producto de la espontaneidad azarosa del hacer— es para Alberto Greco huella, a veces desesperada, que da cuenta, precariamente, de una no menos provisional existencia. Por el contrario, en las tintas y temples de la serie *Pampa y cielo*, Berni se sirve del gesto para producir arabescos barrocos que acrecientan la dramática inmensidad de un paisaje al que presenta salvaje, inhóspito y amenazador.

› NEOFIGURACIONES

En la década del '60 aparecieron tendencias y expresiones conexas que, aprovechando la deslimitación disciplinar operada por los informalistas, dio, sin embargo, un giro a sus búsquedas. Es en este escenario que nace la Neofiguración. Constituidos como grupo, Noé, de la Vega, Macció y Deira exponen por primera vez en agosto de 1961 en la Galería Peuser bajo el rótulo de *Otra figuración*. Meses antes, en forma individual, Noé presentaba en la Galería Bonino la *Serie Federal*, indudablemente un conjunto fundamental en la definición del lenguaje neofigurativo, muy apropiado para reflejar la violencia del contenido propuesto, recurrente en la obra de este artista, dedicada, muchas veces, a interpretar los conflictos políticos y sociales característicos de la historia argentina²⁰.

Herederas del *arte brut* de Dubuffet, de los aportes de De Kooning y del grupo internacional CoBrA, la Neofiguración quería recuperar la figura del hombre, haciéndola emerger del magma informe de la materia caótica. Era un intento por superar la indiferenciación entre sujeto y objeto planteada por la abstracción informalista, donde el hombre apenas aparecía por medio de sus gestos. En este contexto, el propósito de los artistas neofigurativos no era una vuelta a la representación tradicional, sino que, al reconocer la existencia como caótica y disuelta en el mundo fenoménico, pretendían hacerla presente, aunque fuera de manera fantasmal, escurridiza, fragmentada.



Antonio Berni, *La gran tentación o La gran ilusión*, 1962, óleo y materiales varios sobre dos paneles de madera, 245 x 241 cm. Malba-Colección Costantini [Antonio Berni, *The Great Temptation or The Great Illusion*, oil and several materials on two wooden panels]

20. Cfr. Mercedes Casanegra, *Noé*, Buenos Aires, Alba, 1988

Y mientras el cuarteto neofigurativo hacía su irrupción enarbolando una visión quebrada del hombre, Berni se proponía reencontrar a uno de esos changuitos, tantas veces pintados en el monte santiagueño o en los caminos de la trashumancia de los agricultores golondrina, en el caos material de los suburbios y de las pesadillas. Ese niño ahora requería un nombre y un apellido para no perderse en la inmensidad multitudinaria del paisaje urbano al que había sido de golpe trasplantado por las migraciones internas, que en los años '40 y '50 se habían producido en el país. Como muchos, en busca de mejores posibilidades laborales, la familia de Juanito Laguna se trasladaba del campo a la periferia de la ciudad industrial. Se producía entonces una eclosión poblacional con asentamientos precarios llamados eufemísticamente “villas de emergencia”. Su escenario era, y es, el basural y las posibilidades que ofrece, sobre todo cuando se parte de cero. El cartón, la madera, la lata, los envases y embalajes descartados por la sociedad de consumo eran, y aún son, mercancías para aquellos que en los márgenes –de la ciudad, de la sociedad, de la subsistencia–, pelean el día a día.

En sueños y pesadillas –que se iban a extender por más de una generación– todo era posible. Era posible formar parte de una amenazante comparsa en *El carnaval de Juanito Laguna* (1960) y conspirar contra la injusticia de “lo establecido”, desatando la *Pesadilla de los injustos* (1961). En estas grandes composiciones, exhibidas en abril de este último año, también era posible pecatarse de que Berni ya era neofigurativo.

➤ MONSTRUOSIDADES

Aparentemente, la aventura empezó con el collage, con los fragmentos insertados por Picasso y Braque en sus cuadros cubistas de 1912. Desde entonces comenzó para el arte –Duchamp mediante– un confuso juego entre representación y presentación, donde lo presentado deslizaba sus cualidades originarias hacia nuevos significados, que dependían del contexto y de la nueva configuración que integraban. El “principio collage”, tal como lo denomina el teórico español Simón Marchán Fiz²¹, tiene para el arte del siglo XX una importancia decisiva y se encuentra en el comienzo de una genealogía que deriva de lo pegado a lo ensamblado, de lo ensamblado a lo construido; esto es, del collage propiamente dicho al relieve polimaterico todavía dependiente del plano, al objeto (*object trouvé*, *ready-made* puro o asistido)²² desplegándose en las tres dimensiones, a las ambientaciones e instalaciones.

La tendencia iniciada por los ensamblados con relieves expuestos por Kemble y Wells en 1959, por los objetos de Santantonín, Renart y el mismo Wells, exhibidos a lo largo de 1961, se afianza en noviembre de ese año en la ambientación colectiva de Arte Destructivo que, más allá de las implicancias temáticas, inauguraba el género de los recorridos polisensoriales²³.

Berni comenzó los relieves dedicados a Ramona en 1962 y en estas obras se encuentran ya sus primeros “monstruos”²⁴. En *Estudio para bacanal de Ramona Montiel* –que corresponde a este ciclo inicial–, se presenta una sexualidad explícita, bestial, cuya focalización y aislamiento vuelven emblemática. Ramona, en una complicada torsión, exhibe no sólo su genitalidad, sino partes del cuerpo que involucran sentidos, fluidos, erotismo, pero también origen (ombbligo) y posibilidad de reproducción (vagina). *Dos víboras* se inscribe en el mismo contexto. Allí las serpientes simbolizan el principio femenino y masculino, el Yin y Yang de la filosofía china y, en general, la energía cósmica para el oriente²⁵. En esta obra aparecen replicadas en genitales humanos y, desde un punto de vista alquímico, su actitud de devorarse mutuamente, señala la capacidad para superar su propia naturaleza y transformarse en un elemento más noble, razón por la que se encuentran enlazadas en el caduceo de Hermes²⁶.

Al igual que en Berni, la obra de Alberto Heredia desdeña aquellas morales restrictivas que impiden ejercer libremente aspectos de la vida tan elementales como la sexualidad. En los años '70 elaboró su *Serie de las lenguas*,

21. Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 1997 [ed. original 1972], pp. 159 y sig. / 22. Tales como *La rueda de bicicleta* (1913) o *El urinal* –presentado a una exposición como *Fuente* (1917)– de Marcel Duchamp, o el tronco de árbol quemado hallado en una plaza y los trapos de piso enmarcados, expuestos por Alberto Greco en 1960, en el 6° Salón Anual de Arte Nuevo, realizado en el Museo Sívori de Buenos Aires. Cfr. Kenneth Kemble, “Un enmarcador de trapos de piso encuentra un árbol”, en Marcelo Pacheco (cur.), *Op. cit.*, 2000, p. 179. / 23. *Ibidem*, pp. 13 y 131 a 135. Además de Jorge López Anaya, *Op. cit.*, 2004. / 24. Adriana Lauria, “Antonio Berni: Cronología de los Monstruos”, en *Op. cit.*, p. 59. / 25. Cfr. Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2003 [Ed. original 1958, 1969], pp. 405 y sig. / 26. Cfr. Alexander Roob, *El museo hermético. Alquimia y mística*, Köln, Taschen, 1997, pp. 171, 406 y 407. Respecto a otros principios simbólicos utilizados en la obra de Berni, cfr. en este catálogo el ensayo de Julio Sánchez “El peregrino y la diosa blanca”. / 27. En los años '50 fue discípulo de Enio Iommi, con el que desde entonces mantuvo una estrecha amistad.

con claras alusiones eróticas. El rojo de *Eva Lengua* y *Adán Lengua*, sus genitales explícitos y la agresividad de su configuración, aluden a la pasión, la violencia, la sangre y el peligro, además de referirse al vínculo entre sexo y pecado, donde el rojo también se conecta con lo satánico.

Tras un breve paso por la abstracción concreta²⁷, desde 1962, año en que elaboró en París sus *Cajas de Camembert*, Heredia optó por la indagación de los más oscuros vericuetos humanos, tratando siempre de mostrar con frágiles materiales la labilidad del hombre, sin reparar en intensidades que recorren, con la misma penetración, el horror, el sarcasmo y la escandalosa osadía.

Una vertiente del objetualismo, menos crítica, más relacionada con utopías ligadas a la ciencia ficción, a los viajes espaciales y a las esperanzas cifradas en la exploración de otros mundos²⁸, fue desarrollada por Emilio Renart. Sus *Introversiones cósmicas* de 1961 son relieves con ondulaciones y cráteres que remiten a oscuros y desolados paisajes lunares. En 1962 hizo surgir de estas superficies, como si de uno de aquellos cráteres hubiera eclosionado un personaje de la serie televisiva *Star Trek*, voluminosos objetos contruidos con un procedimiento semejante: estructuras de metal recubiertas por telas tensadas, con texturas arenosas. Fueron los *Integralismo Bio-cosmos* N° 1 y N° 2 (este último de 1963, actualmente destruido)²⁹ y tanto ellos como los relieves que los precedieron se relacionan con las poéticas informales, por ciertas características exteriores (colores oscuros, ricas texturas) y por el subjetivismo que se ancla en los títulos y en una presencia insondable que avanza sobre el espacio del espectador. Por otra parte, lanzan un puente hacia el mundo del pop, que se nutre principalmente del imaginario ofrecido por la sociedad de masas³⁰.

La temática que tratan estas obras presenta concomitancias con los Monstruos que Berni dio a conocer en 1965 en el Instituto Di Tella. Un grupo de ellos se nucleaba bajo el título *Monstruos cósmicos* y estaba integrado por *La sordidez*, *El pájaro amenazador*, *Conquistadores interplanetarios colonizan a los terráneos* y *El gusano triunfador*. Estas obras comparten con las de Renart las grandes dimensiones y una técnica no ortodoxa para la tradición escultórica. Sin embargo, los resultados arrojan ciertas diferencias. Las criaturas de Renart provocan una curiosa extrañeza y se asoman a un universo de oportunidades fantásticas. Berni postula figuraciones que provienen tanto del inconsciente como de los vicios sociales. Los desechos del mundo del consumo con que están contruidas hacen que las amenazas sean inmediatas y cotidianas, más aún cuando comparten con el público un mismo espacio.

De otra índole, la amenaza también se encuentra en *La Masacre de los inocentes*, presentada en París en 1971. *Los Robots*, lejos de ser representantes de la panacea técnica para la felicidad infinita del hombre, son máquinas de destrucción, represión y desocupación.

Si bien Libero Badii practicó la escultura en sus técnicas tradicionales durante largo tiempo, siempre realizó una decidida indagación de las formas modernas. En la década del '60 incorporó a su obra el concepto de lo "sinistro", una elaboración teórico-práctica que trataba de recuperar para la expresión artística las dimensiones que desbordan



Antonio Berni, *Sin título (Monstruo de la pesadilla de Ramona)*, ca. 1962, óleo y materiales varios sobre hardboard 44,5 x 63,3 cm. Colección Particular. En préstamo extendido a Malba por tres años, 2003.
[Antonio Berni, *Untitled (Monster of Ramona's Nightmare)*, oil and miscellaneous materials on hardboard panel. Private collection. On loan to Malba for three years, 2003]

²⁸. En este sentido es lícito vincular estas obras con el espíritu que animó por esa época la serie del espacio comenzada por Raquel Forner a fines de los años '50 (*Serie de Las Lunas*, 1957), a la que se dedicó hasta el final de su producción. Cfr. *Raquel Forner. Series Espaciales (1957-1988)*. Buenos Aires, Fundación Banco Patricios, 1993 (textos de Guillermo Whitelow, Elena Oliveras y Marcelo Pacheco). / ²⁹. De los cinco *Integralismos Bio-cosmos* realizados por Renart entre 1962 y 1965, sólo se conservan íntegramente el N° 1 en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, y en sus partes principales el N° 3 en el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata, provincia de Buenos Aires.

³⁰. De hecho Renart evidencia la influencia del arte Pop cuando incorpora a partir de su tercer *Bio-cosmos* resinas poliéster, superficies pulidas y colores brillantes, aunque mantiene su fantasía personal vinculada a los misterios de la generación vital.



Antonio Berni, *La Masacre de los inocentes*, ambientación realizada en Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1971. [*The Massacre of the Innocents*, environment executed at Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris]

el entendimiento y el orden armónico de la tradición clásica occidental. Nelly Perazzo señala que “Lo siniestro para Badii se alimenta de las razones oscuras y tenebrosas del espíritu”³¹. Estas consideraciones se materializan en obras como *Los Muñecos* (1967-1968), un conjunto de enormes piezas de madera policromada, conectadas por cuerdas e instaladas como un todo. Ésta, sumada a otras seis, integra la serie *Conocimientos siniestros*, desarrollada en la década del ‘70. *El poder*, que forma parte de dicha serie, es una alegoría sobre las tensiones entre las potencias generativas y destructivas acarreadas por toda fuerza. Una pieza de bronce denominada *Punto* corona la obra y parece ser su núcleo originario y centro de equilibrio. Las figuras humanas fragmentadas, superpuestas, tratadas esquemáticamente y en colores básicos –tríada de primarios más negro, blanco y gris–, y la organización totémica, presente en varios trabajos de la serie, contienen un alto grado de elaboración simbólica, muy relacionada con lo mágico, primitivo y vital³². En la obra de Badii prima el sentido lírico. Alguna vez afirmó que “El querer pintar el aire que respiro fue lo que me indujo a aplicar el color a la escultura”³³.

> EL TRIUNFO DE LA MUERTE

Elena Oliveras observa que los Monstruos de Berni transitan dos dimensiones: la interior, psíquica, que remite a lo oscuro y abyecto individual, y la exterior o social, que refleja las atrocidades que se ciernen sobre el conjunto de la humanidad³⁴. Como representaciones de inconscientes impulsos negativos, estas obras, al exteriorizarlos, en cierto modo los conjuran y, como figuraciones de males colectivos que recorren sin cesar el mundo, los denuncian. La inclusión de *El gusano triunfador* en el grupo de Monstruos cósmicos quizá se deba a una contrautópica ironía respecto de la ciencia ficción. La obra recrea el tópico clásico de los Triunfos de la muerte³⁵. Berni reemplaza la figura tradicional del esqueleto velado portando una guadaña por una bestia que abre su enorme y escatológica boca, devorándolo todo. La figura del gusano remite a la degradación y tira de un carruaje fúnebre que transporta cabezas y calaveras tocadas con gorras militares y galeras burguesas. De esta manera introduce el elemento crítico –político y social–, por medio de otra imagen clásica, que muestra a la muerte imponiendo su rigor, aún a los poderosos.

De anclaje decididamente histórico, en *La guerra*, con una máscara popular de una calavera cubierta por telas blancas que componen el cuerpo, Berni encarna la figura de la muerte. Realizada en 1976, esta obra parece referirse tanto a los acontecimientos que se cernían sobre el mundo como, fatalmente, sobre la Argentina. La obra se ubica entre los relieves acusados de la época y es evidente su relación de estilo con *La difunta Correa*, tanto en la resolución de la pintura del paisaje de fondo –igualmente desolado–, como en la fijación de objetos corpóreos. El carro que transporta una carga de restos mortales plantea otro tema de larga tradición artística: la muerte como viaje o tránsito. Esta idea recorre tanto la obra de Berni como la de Distéfano y la de Gómez. El medio de transporte hace palpable ese devenir, en el que al cuerpo sólo le resta ser conducido.

31. Nelly Perazzo, “La escultura de Badii en década del 70”, en *Libero Badii*, Museo de Arte Moderno de Mendoza, s/d. / 32. Cfr. Federico Martino, *Libero Badii. Vida = Arte*, Buenos Aires, Van Riel, 1975, pp. 171 y sig. / 33. Libero Badii, *La pintura*, Buenos Aires, Emecé, 1991, p. 20. / 34. Elena Oliveras, *Op. cit.*, pp. 7-15. / 35. Según Panofsky los “Triunfos de la muerte” se originan en las representaciones del Padre Tiempo. Esta imagen es una *pseudomorfis* delineada en el Renacimiento, producto de la adaptación de figuras de origen clásico, que reciben nuevos atributos y significados, sobre todo por influencia del cristianismo y del medioevo. Su representación en un carro, con la cabeza tapada por un velo, la guadaña u otros atributos referidos a la siega de la vida y a la decrepitud, a veces presidiendo un cortejo que transita por paisajes ruinosos y desolados, comienza con las ilustraciones dedicadas a los *Triunfos* de Petrarca, a fines del siglo XIV. Cfr. Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1980, 4ª edición [Ed. original New York, 1962], pp. 93 a 128.

El camioncito de Dock Sud de Distéfano es una versión localizada y autorreferencial de ese tránsito y lleva a bordo a “la muerte” que va segando vidas –incluida la del autor– mientras, como barca de Caronte que atraviesa la laguna Estigia, cruza el Riachuelo, probablemente por el puente Nicolás Avellaneda, hacia la marginalidad de un Hades porteño, ubicado en el confín sur de Buenos Aires.

En *La nave*, aparte de establecer el ataúd como último medio de transporte, Gómez redonda sobre la degradación de la materia, que ataca a la misma muerte, descomponiendo cuerpo y féretro por igual. Los tres artistas no ahorran esfuerzos para conmover al espectador. La potencia de la expresión y lo descarnado del tratamiento identifican un tema, frecuente desde los comienzos de la historia del arte, que requiere actualizaciones para superar los esteticismos que pueden volverlo inocuo.

› BAJO EL MISMO CIELO

En los cielos de los años ‘70, Oscar Bony se refugia en “la paz del oficio y el silencio”. Prefiere ceñirse a una temática donde lo inalcanzable reviste el carácter de sublime, en lugar de tratar la realidad del miedo y la violencia con la que se convivía. Aparentemente insólita en un artista de posiciones y obras comprometidas, la maniobra no es evasiva. En el camino de los cielos, también están todos los derroteros; no son sólo paraísos perceptivos, sino que se transforman en escenario donde la imaginación y el pensamiento pueden “volar” más allá de la contingencia.

Y si la crudeza de esa contingencia es extrema, es también en el cielo donde se traza la ruta del exilio.

La probidad de la obra bien hecha fue para Bony, como para Berni, una actitud ética a la que el arte obligaba. Frente a la posible inactividad, frente a una realidad inaceptable, los cielos le abrieron una ventana para conjeturar la libertad. Berni también pintó majestuosos cielos para la serie de Juanitos realizada en torno a 1973. Resueltos con enfático verismo, contrastan en su calidad material con los heterogéneos y coloridos collages. Esta suerte de *trompe l'oeil* con el que trabaja distintos estados atmosféricos acompaña con su realismo a los objetos, que se presentan a sí mismos en tanto lata, caja de cartón, plástico, chapa, trompo, barrilete, ropa, gorra o zapatilla. Es el mundo poblado de desperdicios que Juanito trajina y tiene a la mano, del que todavía hoy, como muchos otros Juanitos de la Argentina y del mundo, toma sus medios de vida. Sería deseable que su destino pudiera tener, como en estas obras, un horizonte abierto a los sueños y a la promesa de esplendorosos cielos, tan accesibles, como los que aún ofrece, democráticamente, la naturaleza.

› CALVARIOS CONTEMPORÁNEOS

En el prólogo del folleto que presentó los estudios previos y los paneles de *La crucifixión* y *El apocalipsis*, que Berni había realizado para la capilla del Colegio San Luis Gonzaga de Las Heras, Rafael Squirru señala parentescos con los Cristos de Matthias Grünewald³⁶. Ambos destacan la dramaticidad del cuerpo escarnecido, pero el artista argentino acentúa aún más la delgadez y los efectos de la estigmatización y la tortura. Sobre el *Cristo en el departamento* y el *Cristo en el garage* Roberto Alifano comenta: “Estos Cristos son cotidianos, los sentimos cercanos, los reconocemos porque son los mismos que se encuentran a la vuelta de cualquier esquina. La metáfora plástica berniana los representa crucificados en un depósito o en el interior de un departamento. Esos Cristos son los sometidos de todos los



Antonio Berni, *Juanito con dos perros*, 1973, pintura acrílica y collage sobre madera, 195 x 102 cm. Colección particular. [Juanito with two dogs, acrylic painting and collage on wood. Private Collection]

36. Rafael Squirru, “Berni y los grandes temas de la tradición religiosa”, en Berni. *Exposición paneles y estudios para la Capilla del Colegio San Luis Gonzaga de la ciudad de Las Heras*, Buenos Aires, Galería Velázquez, abril – mayo de 1981.



Antonio Berni *Enigma doloroso*, 1981,
pintura acrílica sobre tela,
189,3 x 142,7 cm. Colección particular
[Painful Enigma, acrylic on canvas. Private collection]

manos con púas— van a “cercar” y cercenar la libertad en todos los tiempos. Los *Anverso-Reverso* de Emilio Renart siempre van a hablar de cuerpos atrapados, de apariencias exhibidas y dolorosas realidades ocultas. Y la que más directamente se refiere a uno de los métodos de “desaparición” practicados por la represión militar, que convirtió en tumbas colectivas ríos y mares del país, *Flotante II* de Juan Carlos Distéfano siempre va a conmover nuestra conciencia existencial.

› CUERPO, SEXO Y MARGINALIDAD



Antonio Berni, *El mundo de Ramona*,
ambientación multimedia, Expo-Show,
Buenos Aires, 1970.
[Ramona's World, multimedia environ-
ment, Expo-Show, Buenos Aires, 1970]

tiempos, los desamparados, aquellos seres que la sociedad se encarga de crucificar constantemente”³⁷.

Sin embargo, por el momento en que fue realizado el conjunto, también es posible relacionar estas crucifixiones con la desaparición de personas ocurrida durante la dictadura militar. A los escenarios familiares, desde cuyos interiores se distinguen construcciones típicas de barriadas antiguas, se suman elementos de otras obras: en *Enigma doloroso*, una puerta que se abre a un patio, y más allá, a una calle silenciosa, muestra en negativo la efigie del ausente; en *Magdalena*, al pie de la figura situada delante de la cruz vacía, se extiende un charco de sangre y ropas abandonadas.

El *Ángel de la corona* de Heredia parece preanunciar estos calvarios contemporáneos enarbolando la corona del martirio que introduce con infalible efectividad el tema. Pone en el tapete la apariencia de inocente justicia de ciertas acciones, que luego se develan como verdaderas atrocidades, y desliza, como en casi toda su obra, los aspectos violentos en que algunas tradiciones culturales nos tienen fijados.

Las referencias más directas a lo ocurrido en los años de plomo, hechas en las obras de Distéfano, Renart y Gómez, no impide extender los reiterados agravios a la dignidad y a la vida más allá de su anclaje histórico específico. Los *Alambres* de Norberto Gómez —que funden

La mujer voluptuosa, eróticamente disponible, deseable, sobre todo si se la puede espiar/acosar/mirar desde el ojo de la cerradura, ha constituido un importante tema en la obra de Berni. Tema que se extiende desde el período surrealista —*Susana y el viejo*—, florece en la saga de Ramona Montiel y pasa, en los años '70, a integrar otras composiciones, sobre todo en las obras expuestas en la sucursal de Nueva York de la Galería Bonino. En este ciclo desarrolla un nuevo capítulo del realismo: produce menos deformaciones, es más rico cromáticamente e incorpora algunos elementos del hiperrealismo. En adelante aparecerán otros modelos de cuerpo femenino: las rubias protagonistas de *Chelsea Hotel* y *Promesa de castidad* tienen pechos voluminosos y menos centrimetrage en las caderas, quizás adecuándose al gusto sajón.

Mientras Berni se regodea con el cuerpo de la mujer y transpara su libido, Pablo Suárez pone en el centro de la escena, delgado, fibroso y bien dotado, pero nunca un Adonis, al desnudo mas-

37. Roberto Alifano, “Antonio Berni: el Apocalipsis y la Crucifixión cotidiana”, en *Búsqueda*, Buenos Aires, julio de 1981, N° 3, pp. 53 y 54.

culino preocupado, en ocasiones, por su ascenso social o por no desmoronarse de la posición trabajosamente conquistada. Lejos de toda idealización, sus muchachos, aunque se exhiban en un estuche, como *El Perla*, siempre representan al prototipo de los barrios bajos, de facciones toscas, acentuadas por la caricaturización, de la que *El Narciso de Mataderos* (1984) es un claro ejemplo. Recurre al sarcasmo y también al dramatismo, y en la mayoría de los casos, como Berni, los combina para desembocar en el grotesco, adecuado recurso para presentar personajes marginales o de extracción popular, cuya tragedia consiste en asumir preocupaciones y actitudes tal vez ingenuas, tal vez mezquinas, para perseguir una gloria vana.

En esta línea, con implacable y aguda observación, Marcia Schwartz representa a conocidos emergentes de la cultura *underground* porteña, en los que conjuga pretendido *glamour* con patetismo. A través de estos personajes travestidos y de otros ambiguos retratos de mujeres, pone en tela de juicio ciertos preconceptos sobre la femineidad ³⁸.

Berni inauguró una dinastía de imagineros de la Argentina contemporánea, que con el correr del tiempo ha continuado sus agudas observaciones cargadas de ironía, de humor cáustico y de cierta solidaridad. Estos artistas se han implicado tanto como él con sus personajes, aportando otras percepciones, necesariamente viradas por los respectivos puntos de vista y los cambios generacionales.

38. Cfr. Carlos Basualdo, "Entre la mimesis y el cadáver. Arte contemporáneo en la Argentina", en David Elliott (ed.), *Art from Argentina*, London, Museum of Modern Art Oxford, 1994, p. 118.



ENSAYOS •

Cecilia Rabossi

Licenciada en Artes (Universidad de Buenos Aires). Investigadora del Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, (FFyL-UBA) y miembro de la Asociación Argentina de Críticos de Arte (AACA). Coordinó el área de Programación General del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (1997-2000). En 2000 realizó trabajos de investigación en la Coleção João Sattamini del Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Estado de Río de Janeiro, Brasil. Co-curadora de las exposiciones: *Los paisajes de Berni. ¿Sólo paisajes?* (2004); *Arte Brasileño en Colecciones Argentinas* (2004); *Antonio Berni. Obras Gráficas* (1999-2001); *Bajo la línea del horizonte* (2000-2001); *Exposición Retrospectiva de Alberto Heredia* (1998-1999) y curadora de la Exposición *Juan Carlos Romero. Violencia* (2000). Obtuvo el premio Eleonora Traficante al Ensayo del Año por su ensayo "Antonio Berni cuenta la historia de Juanito Laguna", en los Premios de la AACA, edición 2002.

Marcelo E. Pacheco

Profesor y Licenciado en Historia del Arte (Universidad de Buenos Aires). Curador en Jefe de Malba – Colección Costantini desde 2002, director de Fundación Espigas entre 1993 y 2002. Trabajó en el Museo Nacional de Bellas Artes entre 1986 y 1993. Ex docente de la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Buenos Aires), del Colegio Nacional de Buenos Aires y de la Universidad del Cine. Entre sus últimos trabajos curatoriales figuran *Arte Astratta Argentina*, en GAMeC, Bergamo; la retrospectiva de Víctor Grippo, en Malba y el envío argentino para la 26° Bienal de San Pablo. Entre sus publicaciones se destacan *Jorge de la Vega un artista contemporáneo*, *Kenneth Kemble. La gran ruptura* y *Antonio Berni, escritos y papeles privados*. Integra el Consejo de Administración de Fundación Espigas y el Board editorial del proyecto *Recovering the Critical Sources of Latin American and Latino Art* organizado por el International Center for the Arts of the Americas (ICAA) del Museum of Fine Arts de Houston.

Julio Sánchez

Licenciado en Historia del Arte (Universidad de Buenos Aires), Máster en Gestión y Políticas Culturales (PEN). Se especializa en arte del siglo XX y en arte contemporáneo. Dicta seminarios abordando la creación artística desde una perspectiva junguiana. Fue docente en la Universidad de Buenos Aires y en la New York University. Actualmente dicta clases en la Fundación Universidad del Cine (FUC) y en la Universidad Tres de Febrero. Ha actuado como jurado de varios premios y es curador del Pop Hotel Boquitas Pintadas y de Tono Rojo, Wine & Art, donde organizó muestras como *Geometría Sagrada: Mandalas de artistas* y *Altares populares: El Gauchito Gil*.

Gustavo Buntinx

Graduado en la Universidad de Harvard, se desempeña en tareas de curaduría, historia del arte y activismo cultural, sobre todo en Perú y en los Estados Unidos. Ha enseñado en la Universidad de San Marcos, Perú, en postgrados de la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad de Sao Paulo, Brasil. Aunque principalmente ha investigado sobre temas contemporáneos, entre sus publicaciones se cuentan significativos aportes sobre la plástica colonial y republicana. Sus trabajos más conocidos exploran las relaciones entre arte y violencia, arte y política, arte y religión. Sobre esos y otros temas ha realizado exposiciones y divulgado publicaciones en diversos países. Entre sus muestras peruanas, de corte más histórico, se encuentran las retrospectivas de Mario Urteaga y el taller E.P.S. Huayco. En Lima, dirige el Centro Cultural de San Marcos y conduce el Micromuseo, un proyecto museológico alternativo. Es miembro fundador del Colectivo Sociedad Civil en Perú.

Antonio Berni: los periplos hacia la realidad

Recorrer las primeras décadas de la vida y de la producción artística de Antonio Berni es una tarea compleja. No basta este breve ensayo para dar cuenta de lo realizado en esos años. Por eso, sólo me detendré en aquellos aspectos de su vida que marcan su obra posterior. Exploraré el período de formación, su viaje a Europa, sus elecciones en el campo artístico y sus planteos teóricos.

SU FORMACIÓN, SUS PRIMERAS MUESTRAS Y EUROPA.

“Mi padre le había alquilado un local sobre la calle Catamarca a un italiano inmigrante, amigo de él... este hombre se la pasaba todo el día dibujando; yo, viéndolo dibujar, me puse a hacer lo mismo... le dijo a mi padre que yo “tenía un don natural para el dibujo” y le aconsejó que me mandara a estudiar...”¹.

A través de los recuerdos de Antonio Berni, podemos identificar cómo se produce su primer contacto con el dibujo. Siendo muy pequeño, un inmigrante italiano, de quien no recuerda el nombre, le abre las puertas al mundo del arte. En ese mítico local alquilado, Berni comienza a copiar tanto las grandes obras del arte italiano como las del ignoto comerciante.

Hacia 1914, Berni ingresa como aprendiz en el taller de vitrales Buxadera y más tarde participa en las clases dictadas en el Centro Catalá por los pintores catalanes, Eugenio Fornells y Enrique Munné. Berni no los reconoce como maestros sino sólo como “educadores, guías”² en su formación artística.

En 1920, alentado por Eugenio Fornells, realiza su primera exposición en el Salón Mary y Cía. Con sólo 15 años expone óleos y dibujos altamente valorados por

la crítica local, que en sus titulares predice un futuro promisorio al joven artista o lo califica de “niño prodigio”³. Luego de esa primera experiencia expositiva, Berni se presenta reiteradamente en el Salón Witcomb de Rosario y, en 1923, realiza su primera muestra en Buenos Aires en el mismo Salón. Recibe de la crítica y del público la misma profusión de elogios. El crítico José León Pagano advierte que “hay en Antonio Berni un pintor, y un pintor de retina sensible a los efectos de la luz y la atmósfera”⁴ y, si bien señala que no es pareja la producción presentada, pronostica “un bello porvenir” al niño pintor.

Con la participación en el Salón Nacional de 1924, Berni comienza a ocupar un lugar de importancia en el panorama artístico rosarino. En el breve prólogo del catálogo de su muestra en el Salón Witcomb, ese mismo año, se señala:

“Está en la iniciación de su carrera de artista y ya figura una obra suya en nuestro Museo; en el Salón Nacional se destacan sus dos paisajes serranos y ahora cuelga su tercera exposición... No es ya una esperanza, es hoy un valor real, un paisajista de primera línea y un artista de fuerte y sana personalidad”⁵.

Es así que, en 1925, el Jockey Club de su ciudad natal le otorga una beca para estudiar en Europa:

“Gente importante, que se reunía en el Jockey Club – los Vila Ortiz, los Ortiz Grognet, los Lejarza–, decidió por fin otorgarme una beca... me dieron una suma de dinero, saqué un pasaje para Europa... en tercera clase, y me largué a España”⁶.

El viaje a Europa le ofrece la posibilidad de sumergir-

1. Viñals, José, *Berni. Palabra e Imagen*, Buenos Aires, Imagen Galería de Arte, 1976, p. 14. / 2. *Ibidem*, p. 15. / 3. “Un niño prodigio”, en *Sui Generis*, Buenos Aires, 6 de junio de 1920. / 4. “Exposición de Antonio Berni”, en *La Nación*, Buenos Aires, 4 de noviembre de 1923. / 5. *Exposición Antonio Berni*, en Salón Witcomb, Rosario, 6 al 15 de octubre 1924. / 6. “Berni: Cómo desollar la realidad”, en *Primera Plana*, Buenos Aires, 13 de abril de 1965, pp. 40-41.

se en un mundo de nuevas ideas y de nuevos lenguajes artísticos, además de conocer otras ciudades, otros mundos culturales.

Su primer destino es España. Llega a la ciudad de Vigo pero rápidamente se traslada a Madrid, donde frecuenta el Museo del Prado. Ese primer contacto con los artistas clásicos lo emociona profundamente. Pero lo que sacude realmente al artista es la conferencia pronunciada por Filippo Marinetti en El Ateneo, que significa su primer contacto con el futurismo y cuyas palabras lo ‘trastornan’; como también la exposición de la Sociedad de los Artistas Ibéricos en el Palacio del Retiro, “una versión atenuada de la vanguardia artística”⁷, como bien plantea Diana Weschler, pero que lo impacta por la naturaleza de las obras allí expuestas.

“Los meses que llevo en esta España moderna y clásica sirvieron para recoger muchos conceptos buenos de arte; conceptos a mi manera de ver y pensar, porque en este terreno los hay tan variados como individuos o grupos de individuos que a él se dediquen...”⁸.

Así escribe Berni al Sr. Luis Vila en abril de 1926, dando cuenta de sus vivencias en España, de las ciudades recorridas y de sus descubrimientos en el campo artístico. Pero esa España, ‘moderna y clásica’, no le alcanza; Berni necesita aproximarse a la vanguardia y parte hacia París.

En la ciudad luz, se relaciona con artistas y con escritores de diversas partes del mundo. Lino Enea Spilimbergo, Horacio Butler y Héctor Basaldúa son los primeros artistas argentinos que conoce. Con ellos frecuenta los cursos de Othon Friesz y André Lhote. Berni necesita ponerse al día en lo que respecta al arte moderno, necesita experimentar con los nuevos lenguajes, por eso transita por el fauvismo, indaga en el cubismo, la escuela metafísica italiana y se involucra con el surrealismo.

El gobierno de Santa Fe le otorga una nueva beca que le permite extender su estadía de estudios en Europa. Es así que emprende su viaje a Italia⁹, donde descubre a Giotto, Signorelli, Piero de la Francesca. Descubre la pintura mural realizada al fresco. Escribe nuevamente al

Sr. Vila¹⁰ sobre el impacto que le produce el arte italiano y, sobre todo, la forma sólidamente construida de sus figuras, que atribuye a la condición de arquitectos de los grandes maestros. Motivado por este descubrimiento, expresa su intención de tomar cursos de composición y arquitectura tras su regreso a París.

Pareciera que se anticipa, con estas reflexiones vertidas en 1926, al arte sólidamente construido que desarrollará a partir de la década del '30.

Durante su estadía europea, Berni expone tanto en Europa como en la Argentina¹¹. En 1928, participa en la muestra Primer Salón de Pintura Moderna Argentina, en Amigos del Arte de Buenos Aires, junto a Butler, Basaldúa, Spilimbergo y Badi. A pesar de las diferencias en los planteos plásticos, lo que los reúne es un “concepto ligado a la idea de militar en el frente del arte moderno”¹². Berni recuerda la importancia de esa muestra en el panorama artístico de Buenos Aires y la compara, varias décadas después, a la muestra que Pettoruti había realizado en 1924; de esta manera se establece como uno de los hitos del arte de vanguardia en la Argentina.

Berni realiza un breve viaje a la Argentina, en 1929, para exponer en Amigos del Arte de Buenos Aires y en el Museo Municipal de Bellas Artes de Rosario. Presenta su obra europea, incluyendo paisajes, naturalezas muertas y retratos. Alfredo Chiabra Acosta, en su crítica sobre la muestra, augura el interés de Berni por la decoración monumental¹³.

EL SURREALISMO Y LA VUELTA AL PAÍS

En París, el surrealismo significó para Antonio Berni sumergirse en un ámbito propicio para la experimentación. Es su primera búsqueda como artista que será constitutiva de su producción posterior. Berni reconoce que con el surrealismo “ya no se trataba de ir descubriendo un mundo de fenómenos estéticos, para ponerme al día, sino de encontrarme conmigo mismo...”¹⁴.

Desde 1928 hasta 1932 pinta obras en las que se entremezclan elementos provenientes del surrealismo y

7. Diana Weschler, “Pettoruti, Spilimbergo, Berni: Italia en el iniciático viaje a Europa”, en Diana Weschler (coord.), *Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina, siglos XIX y XX*, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, 2000, p. 178. / 8. Carta de Antonio Berni para el Sr. Luis Vila, Segovia, 23 de abril de 1926, publicada en el diario *La Capital*, Rosario, 27 de mayo de 1926. / 9. En el año 1926 viaja a Asís, Orvieto, Florencia, Arezzo. / 10. Carta de Antonio Berni para el Sr. Luis Vila, Florencia, 7 de septiembre de 1926. Archivo Familia Berni. / 11. Exposiciones individuales: Casa Nancy de Madrid (1928); Amigos del Arte de Buenos Aires (mayo de 1929); Museo Municipal de Bellas Artes de Rosario (julio de 1929). Exposiciones colectivas: Salón Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires (1927); Amigos del Arte de Buenos Aires (1928); Salón Nacional de Madrid (1926); Salón de los Independientes de París (1930). / 12. Diana Weschler, *Op.cit.*, p. 187. / 13. “[...] peculiaridad de su temperamento, que quizás lo conduzca a la decoración monumental; lo que tal vez ha de ser lo más adecuado a sus facultades no comunes (...)”, en Chiabra Acosta, Alfredo (Atalaya), 1920 – 1932. *Críticas de Arte Argentino*, Buenos Aires, Gleizer, 1934, pp. 312–313. / 14. *Primera Plana*, *Op.cit.*, p. 13. /

de la Scuola Metafísica Italiana. El retorno al tema, a un contenido fantástico, llevará a Berni a comprometerse definitivamente con la realidad; aunque quizá sea más adecuado decir que Berni se introduce en la realidad a través del surrealismo. El factor detonante para que se produzca ese compromiso con la realidad inmediata, que refleje los problemas políticos y sociales, será su regreso a la Argentina en 1931. Su preocupación humanista y su compromiso social y político se trasladan entonces a la obra.

Para Berni el surrealismo significaba “toda una visión nueva del arte y del mundo; era la corriente que representaba a toda una juventud (...). Era un movimiento dinámico y realmente representativo”¹⁵.

Dentro del surrealismo, Berni opta por la posición sustentada por Louis Aragón¹⁶, que enjuiciaba el surrealismo “ortodoxo y apolítico” y defendía el compromiso del arte con la política, “con la revolución y con las luchas de liberación de los pueblos”¹⁷.

Antonio Berni regresa a la Argentina en 1931, momento en el que el país atraviesa una crítica situación política, económica y social. Como él mismo lo relata, su regreso “era, al mismo tiempo, como pasar del plano especulativo y abstracto, al plano concreto y real”¹⁸; ir de una “etapa intelectual pura” a una etapa de compromiso político.

Se instala en la ciudad de Rosario y se inserta en el movimiento artístico local, al que moviliza con sus planteos plásticos. Postula, hacia 1933, el Nuevo Realismo, una concepción estética que busca que el arte interprete y refleje la realidad social. Esta postura “era para nosotros un paso más allá (o más acá), hacia lo inmediato y concreto. No estábamos recusando los aportes innegables del surrealismo; estábamos, en todo caso, rechazando solamente los aspectos meramente psicológicos e individualistas en que se había quedado cierta parte del surrealismo”¹⁹.

Pero antes de introducirse en el Nuevo Realismo, tanto en el plano pictórico como en el de la formulación teórica, Berni realiza en 1932 una exposición donde presenta por primera vez sus obras surrealistas. Expone pinturas, dibujos, collages y fotomontajes en la Sala III de Amigos del Arte de Buenos Aires. Allí exhibe *Napoleón III*, *Susana y el viejo*, *La tranquilidad de los barrios*

aristocráticos, entre otras. En estas últimas emplea, por primera vez, el collage, incorporando recortes de revistas, postales, fotografías, recurso que no dejará de utilizar a lo largo de su producción artística.

La muestra, que obtiene de la crítica un profundo silencio, constituye el primer acercamiento del público local a las obras de esa tendencia. Así lo entienden todos los que con posterioridad comentaron esa muestra y el mismo Berni. Pero alguien quiebra ese mutismo y lo hace crudamente. Desde las páginas del diario *La Nación*, el crítico José L. Pagano denosta al artista y a sus obras, al considerarlas meros acertijos o adivinanzas pasatistas:

“Estas obras de Berni abarcan un período de cuatro años –1928-1931. ¿Qué pensar de ello? Berni se coloca algunas veces fuera de la pintura y otras fuera del arte. En uno y otro caso exige del contemplador que descifre las charadas expuestas en forma de cuadros. En una de las paredes de esta sala se ven los números 4, 12 y 13, indicadores de obras ausentes, de cuadros que se juzgó oportuno no exhibir al público. Es un indicio. Las autoridades encargadas de tarea tan penosa debieron auspicarle con mayor largueza y reducir a muy pocos cuadros esta “muestra”, que ni favorece al pintor ni beneficia a los Amigos del Arte”²⁰.

Estas ausencias, estos indicios de los que habla Pagano, son evocadas también por el poeta Julio Llinás, quien centra las razones de esas faltas en la carga política que las imágenes poseen.

Para Berni, ni la crítica local ni el público estaban preparados para recibir y admitir sus obras, porque implican un quiebre con los lenguajes tradicionales, al introducir, entre otras cosas, el recurso del collage. Berni compara su muestra con “un aerolito caído sorpresivamente”²¹ en el contexto artístico porteño, impidiéndole que su obra sea comprendida.

El surrealismo de Berni, como plantea Guillermo Fantoni, “fecundará una de las experiencias estéticas más tensionadas políticamente... ‘nuevo realismo’, en la que confluyen los valores de la experiencia moderna con las utopías de la revolución”²².

15. Viñals, José, *Op.cit.*, pp. 40-41. / 16. Una vez instalado en la Argentina, Berni mantiene una fluida comunicación epistolar con Aragón y se lamenta, en la entrevista publicada por Viñals en 1976, por la pérdida de las cartas de Aragón, donde discutían temas referidos a la política y a la cultura. / 17. Viñals, José, *Op. cit.*, p. 50. / 18. *Ibidem*, p. 44. / 19. *Ibidem*, p. 59. / 20. “Otras Exposiciones”, en *La Nación*, Buenos Aires, 4 de julio de 1932, p.7. Archivo José León Pagano (MAMBA), sobre 57, N° 14. / 21. Viñals, José, *Op. cit.*, pp. 55-56. / 22. Fantoni, Guillermo A., “Una reevaluación de los años 30 a partir de la obra de Antonio Berni. De la experiencia surrealista a la formulación del nuevo realismo”, en *Estudios Sociales*, Santa Fe, N° 4, Primer Semestre de 1993, pp. 175-185.

EL NUEVO REALISMO

Si bien es cierto que el propio Berni se aleja del surrealismo a partir de 1932, con el propósito de involucrarse con la realidad social, de la que toma los elementos para la construcción de sus nuevas obras, continúa utilizando cierta atmósfera surrealista para presentar sus grandes conjuntos de desocupados y obreros.

En esos años se aboca a la formulación programática del Nuevo Realismo, a la participación activa en el desarrollo de un arte mural, a la creación de centros de enseñanza artística, así como a involucrarse desde el campo artístico en la militancia política.

Aunque formula su teoría del Nuevo Realismo en 1933, habrá que esperar la aparición del primer número de la Revista *Forma*, publicada por la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos en 1936, para leer sus posicionamientos realistas. Berni se interroga por las causas del extrañamiento entre el público y el arte, y reconoce al artista como uno de los responsables de este profundo distanciamiento:

“Desde fines del siglo pasado, el pintor se va encastillando en su propio arte, apartándose, deliberadamente, de todos los problemas sociales y psicológicos del momento. [...] La vida en la torre de la pura estética resulta incómoda e insostenible (...)”²³.

Berni establece que el Nuevo Realismo, lenguaje nuevo conectado “con la psicología colectiva y social del momento”, puede modificar el estado en que se encuentra el arte. Y, si bien proclama desde las páginas de *Forma* la conquista de la realidad social de su “derecho en el arte”, señala que es imposible “anteponer ni establecer la supremacía del sujeto o el drama sobre la técnica y la plástica, porque ambas cosas forman una unidad indivisible”.

Años más tarde, Berni reconoce en otro texto que, en América Latina, tanto el muralismo mexicano como la vanguardia artística brasileña fueron movimientos de “esencia nueva realista”²⁴ y denuncia a la crítica en la Argentina que no supo ver la importancia y la universalidad del Nuevo Realismo.

Es importante, para la formulación de su planteos

teóricos, el contacto con el muralista mexicano David A. Siqueiros, quien llega a Buenos Aires en 1933 para dictar una serie de conferencias en torno a las experiencias del movimiento muralista mexicano. Berni participa, junto a este artista, Lino Enea Spilimbergo, Juan Carlos Castagnino y Enrique Lázaro, en la realización del mural en la quinta de Don Torcuato (provincia de Buenos Aires) de Natalio Botana, dueño del diario *Crítica*, y en la elaboración del *Ejercicio Plástico*, un documento donde establecen qué es y cómo fue ejecutado dicho mural. En enero de 1935, Berni marca su posicionamiento frente a los planteos sostenidos por Siqueiros. En un polémico artículo publicado en *Nueva Revista*²⁵, sostiene que la pintura mural no puede ser considerada como única expresión del arte popular ya que, en una sociedad que no experimentó un proceso revolucionario, estaría destinada a la ‘pasividad’ debido a la falta de muros donde pintar o al ‘oportunismo’ de una pintura condicionada; y señala que en una sociedad capitalista las expresiones del ‘arte proletario’ son muchas: el cuadro de caballete, el afiche, el grabado, los medios de comunicación y el arte mural.

“En aquellos años éramos pocos los que, como Siqueiros, habíamos superado la etapa de los cambios formalistas y teníamos una visión suficientemente amplia, desde el ángulo americanista y político, para analizarle y discutir su ortodoxia muralista propia de una revolución popular de gran empuje inicial, pero finalmente fracasada en lo económico y político”²⁶.

LA MUTUALIDAD Y EL MAESTRO BERNI

En 1933, aparecen en Rosario los gérmenes de una nueva forma de organización de un grupo de jóvenes artistas. En el prólogo del catálogo de la muestra *Plásticos de Vanguardia*, de ese año, Emilio Pizarro Crespo, haciendo clara alusión a la vinculación arte y vida, señala que esos jóvenes de vanguardia:

“No se nutren de la fraseología estéril ni respiran tampoco el humo denso del esteticismo teorizante, sino

23. “El nuevo realismo”, en *Forma. Órgano de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos*, Buenos Aires, N° 1, agosto de 1936, pp. 8 y 14. / 24. “De lo abstracto a lo real”, en *Forma. Órgano de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos*, Buenos Aires, N° 25, enero de 1951, pp. 5-6. 25. Berni, Antonio, “Siqueiros y el arte de masas”, en *Nueva Revista*, Buenos Aires, enero de 1935, p.14. / 26. “Evocación de Antonio Berni. Siqueiros Aquí”, en *Clarín*, Buenos Aires, 31 de enero de 1974. [Nota del editor. Para una ampliación de la postura de Berni frente al muralismo de Siqueiros, cfr. el ensayo de Marcelo Pacheco incluido en este libro, “Antonio Berni: un comentario rioplatense sobre el muralismo mejicano”].

que se oxigenan a pleno pulmón con la luminosidad serena de la experiencia diaria. [...] ¡No cultivan la literatura de su etiqueta sino el colorido de la acción!”²⁷.

En ese ambiente movilizado, faltaba una institución que se dedicara a una enseñanza artística nueva. El 30 de abril de 1934, Berni funda la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos junto a un grupo de plásticos rosarinos: L. Gambartes, J. Berlingieri, M. Pantoja, D. Garrone, A. Piccoli, R. Sivori, J. Grela, entre otros. Cristina Rossi sostiene que esa escuela-taller establece sus lineamientos tomando en cuenta los planteos sustentados por Berni en su artículo “Siqueiros y el arte de masas”, ya que se proponen “además del aprendizaje y práctica de la pintura de caballete, la enseñanza y labor colectiva de pintura mural al fresco y sobre cemento”²⁸.

Berni es nombrado su primer director. Imparte las clases de Historia del Arte e introduce a sus alumnos en el uso del collage y la fotografía, nuevos medios para trabajar sobre la realidad.

Ese nuevo espacio se constituye como un centro de capacitación integral, donde se discuten, además de los lenguajes del arte, los problemas propios de la formación artística y la situación socio-política. La escuela-taller tuvo distintas sedes: la Mutualidad de Rosario, Barrio Arroyito, Villa Constitución. En ocasión del Primer Salón de Alumnos de la Escuela Taller organizado por la Mutualidad, en noviembre del 1935, Berni establece los motivos del surgimiento y el papel que cumplieron esas escuelas-taller en una ciudad que carecía de centros de estudios artísticos; señala los problemas que sufre la provincia de Santa Fe por la falta de cuadros de profesores formados y las necesidades del campo artístico santafesino de crear una gran academia, una biblioteca especializada y un buen museo de reproducciones de obras clásicas y modernas²⁹. Ese mismo año, Berni impulsa, junto a la Mutualidad, la creación de una Academia de Bellas Artes en Rosario, justificando la oficialización de la enseñanza artística, que parece contradictorio con los planteos de la Mutualidad, como la única forma posible de brindar capacitación artística y técnica a los jóvenes, ante la falta de recursos de las entidades privadas de estudiantes y artistas.

Paralelamente a la Mutualidad, realiza sus obras *Desocupados*, *Manifestación*, *Chacareros*, obras dentro de la nueva concepción estética, donde presenta las grandes figuras, impregnadas de un ‘nuevo humanismo’. Las concibe a partir de registros fotográficos tomados por el propio artista en los barrios periféricos rosarinos.

En los últimos años de la década del '30, Berni participa activamente tanto en el campo artístico como en el político. Interviene en el Primer Salón organizado por AIAPE (Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores), en el Consejo Deliberante de Buenos Aires, con la consigna de ‘Defensa de las libertades públicas y la lucha contra el fascismo’, donde presenta su obra *Desocupados*, rechazada en el Salón Nacional. Integra la sección de artistas plásticos de la agrupación, cuestionando a los jurados, a la crítica y a las autoridades académicas. Expone en la muestra *7 pintores argentinos*, realizada junto a A. Badi, H. Basaldúa, H. Butler, R. Gómez Cornet, E. Pettoruti y L. Spilimbergo, en Amigos del Arte de Buenos Aires, en agosto de ese año, donde manifiestan, en un escrito conjunto, un duro planteo a la crítica local y se proponen “aclarar el juicio de un público desorientado por una crítica incapaz de establecer jerarquías y que adjudica una frívola condición de moda pasajera al drama de una generación que trata de expresarse”.

Participa activamente en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, cumpliendo, en distintos momentos, cargos directivos de la misma. Rossi plantea que Berni “aprovechó el espacio del gremio tanto para difundir su posición estética como para luchar por la defensa del trabajo colectivo, reclamando concursos y jurados integrados por artistas para las decoraciones y monumentos oficiales”³⁰.

Berni se instala en Buenos Aires en 1936. Un año después es nombrado profesor en la Escuela de Bellas Artes Preparatoria ‘Manuel Belgrano’, donde enseña dibujo hasta 1951, al ser declarado cesante por las autoridades peronistas³¹.

Durante los años '40, su preocupación artística y teórica se centra en la pintura mural y en ofrecer un sinnúmero de conferencias sobre el tema, luchando en su defensa y en la necesidad de destacar la importancia del arte latinoamericano.

27. *Exposición Plásticos de Vanguardia*, Rosario, diciembre de 1933. Escribe Emilio Pissarro Crespo. Participan: Berni, Cartegni, Calabrese, Garrone, García, Gambartes, Gionzone, Maldonado, Pantoja, Paule de Berni. / 28. Rossi, Cristina, “En el fuego cruzado entre el realismo y la abstracción”, en *Arte Argentino y Latinoamericano del siglo XX, sus interrelaciones*, Buenos Aires, Fundación Telefónica - FIAAR, 2004. / 29. Berni, Antonio, “Mutualidad popular de Estudiantes y Artistas Plásticos, 1er Salón de Alumnos de la Escuela Taller”, Rosario, noviembre de 1935. Archivo Antonio Berni, Fundación Espigas / 30. Rossi, Cristina, *Op. cit.* / 31. Carta de M. Enrique Forsolloza (Director General de Personal, Ministerio de Educación) a Antonio Berni, Buenos Aires, 26 de febrero de 1951. En ella se le informa que por orden del decreto N° 3919 lo declaran cesante de la cátedra de dibujo de la Escuela Nacional de Bellas Artes Preparatoria “Manuel Belgrano” (3° año, 1° división, turno noche).

BERNI Y AMÉRICA DEL SUR

En 1941, la Comisión Nacional de Cultura³² otorga a Berni una beca en el extranjero para estudiar el arte precolombino y colonial en Bolivia, Perú, Ecuador y Colombia, con el propósito de que colabore en la realización de futuras obras sobre temas americanos. El objetivo de Berni es llegar hasta México y los Estados Unidos, intención que no se concreta. Su beca se inicia el 15 de diciembre del mismo año.

Durante este recorrido, el artista puede constatar la importancia y el desarrollo que el arte mural tuvo en estos países desde la época colonial hasta nuestros días. Berni especifica el carácter ‘decorativo’ de estas obras monumentales, entendiendo por ‘decorativo’ aquello que cumple una función pública, destinada a la educación popular. Berni concluye que la verdadera tradición de la pintura americana no es otra que la pintura mural decorativa. Tema que trabajará posteriormente en diversas conferencias en el país y en el extranjero.

Otra de las tareas a cumplir por el artista en el curso de su viaje por América del Sur, en calidad de representante de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, es lograr un acercamiento entre los artistas latinoamericanos y promover la intención de plasmar un Congreso Latinoamericano de Artes Plásticas, que sería el primer certamen de relevancia en el continente. La SAAP efectúa gestiones durante el año 1942 ante la Comisión Nacional de Bellas Artes para que se cree, en Buenos Aires, un Salón Continental de Artes Plásticas, encuentro bienal que sería un anexo al Salón Nacional³³ y que cumpliría con la misión de acercar la producción artística de toda Latinoamérica. Este Salón Bienal Continental de Bellas Artes, que nunca llegó a realizarse, hubiera constituido la primera bienal en el continente. La SAAP proponía también la creación de becas para que artistas latinoamericanos pudieran estudiar en la Escuela Superior de Bellas Artes; la propuesta establecía a Buenos Aires como centro cultural de América del Sur y como centro de estudios, atribuyéndole el papel que tuvo París para nuestros artistas.

Berni dicta, en el salón del Departamento de Cooperación Intelectual dependiente del Ministerio de Relaciones Exteriores de La Paz, la conferencia “Las diversas técnicas de la pintura moderna”. Habla de la

importancia de la fusión de la forma con el contenido que debe existir en el arte, rescata la figura del pintor peruano Melchor Pérez de Holguín, señalando “semejanzas constructivas” en relación a obras vanguardistas y proclama que el arte americano debe localizarse en una temática nacional y tender a la gran pintura mural decorativa. En dicha ocasión, Berni presenta fotografías de sus obras, una forma de divulgar su posicionamiento artístico.

Durante su viaje, envía artículos al diario *La Prensa* de Buenos Aires y a *La Capital* de Rosario sobre el arte colonial y sus artistas, así como el relato sobre ciudades y el arte contemporáneo³⁴, temas sobre los que seguirá escribiendo años más tarde. Desde las páginas de diferentes medios, como en entrevistas, Berni rescata lo precolombino y señala la importancia de incluirlo en el patrimonio de los museos de Bellas Artes o de Arte Decorativo y dejar de confinarlo a museos arqueológicos, ya que “rebasan los límites del común fenómeno arqueológico para entrar, con todos los honores, en el vasto conjunto de las grandes creaciones artísticas de la Humanidad”³⁵.

Berni vuelca, en cuadernos, una gran cantidad de dibujos, croquis, anotaciones sobre el arte y la arquitectura precolombina y colonial, sobre la ciudad, sus habitantes, sus costumbres, así como un registro detallado de los diferentes paisajes. Alternando con sus dibujos, escribe sobre la realidad social de los habitantes de la región, las formas de trabajo y de comercio. Describe las desigualdades y las formas de explotación vivida por los pueblos. También reflexiona sobre el estado de conservación de las obras y la necesidad de constituir un Comité de defensa del patrimonio americano. Este tema es consignado en el informe presentado ante la Comisión de Cultura.

Entre las obras que realiza sobre temas americanistas cabe mencionar *Mercado indígena*, con la que participa en el Salón Nacional de 1942.

Los viajes por Latinoamérica le dan a Berni la dimensión del arte sudamericano y la necesidad de un estudio profundo sobre sus distintas manifestaciones. Berni considera que el arte pre-colonial, colonial y moderno de América Latina, a pesar de encontrarse “en la etapa de la exhumación científica y estética”, será el material de cultura sobre el que debería basarse todo arte.

32. Dicha Comisión congregaba a representantes del Senado y de Diputados del Congreso Nacional, además de representantes de diferentes organismos nacionales y agrupaciones societarias (escritores, autores teatrales, autores y compositores musicales). La Comisión seleccionaba a los candidatos para las becas y contaba con comisiones en las diversas áreas. La Comisión Asesora en Artes Plásticas estaba integrada por Fernán Félix de Amador, Gregorio López Naguil, Jorge Soto Acebal. / 33. “Una Gestión sin respuesta”, en *Forma. Órgano de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos*, Buenos Aires, N° 22, octubre de 1942, Sección Noticias, p. 11, y en “Buenos Aires, meridiano del arte”, en *Forma. Órgano de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos*, Buenos Aires, N° 23, noviembre de 1942, pp. 15-16. / 34. “El pintor colonial Melchor Pérez de Holguín”, en *La Prensa*, Buenos Aires, 15 de febrero de 1942; “Cuatro pintores modernos peruanos”, en *La Prensa*, Ibídem; “La ciudad de La Paz”, en *La Capital*, Rosario, 29 de marzo de 1942; “El arte de la Época Colonial. Gorívar, un pintor quiteño”, en *La Hora*, Buenos Aires, 31 de mayo de 1942; “Sacsahuaman”, *Camuati*, Buenos Aires, Año 12, N° 130, 1942; “La Escultura quiteña de la Época Colonial”, en *La Prensa*, Buenos Aires, 25 de abril de 1943; “Sin título”, en *Forma*, Buenos Aires, N° 27, junio de 1943, p.13; “Pancho Fierro”, en *Correo Literario*, abril de 1944; “Consideraciones sobre el Arte Colonial en América”, en *Saber Vivir*, Buenos Aires, marzo de 1950, pp. 33-36. / 35. “Sin título”, *Forma*, Ibídem.

Antonio Berni, *Alamos*, 1922,
 óleo sobre tela, 58,8 x 47 cm.
 Colección particular.
 [Poplars, oil on canvas. Private
 collection]



Fotografía tomada en 1925 en el Mu-
 seo de Bellas Artes de Rosario. Entre
 los retratados se encuentran Lucio
 Fontana y Antonio Berni.
 [Photograph taken in 1925 at the
 Museum of Fine Arts in Rosario.
 Lucio Fontana and Antonio Berni are
 among those in the picture]

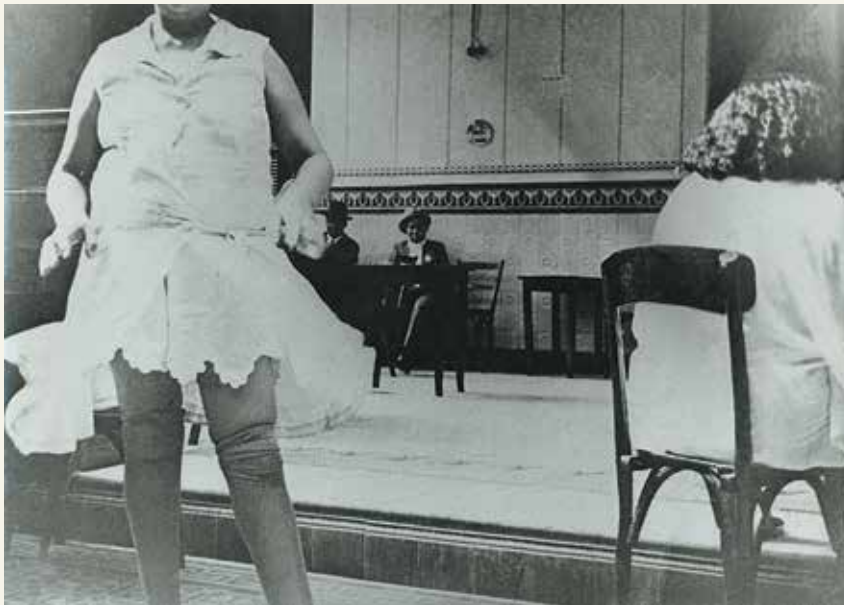


Antonio Berni, *Paisaje de Marcesine*, 1927, óleo sobre tela, 103,2 x 90 cm. Colección particular. [Marcesine Landscape, oil on canvas. Private collection]



Antonio Berni y Paule Cazenave, fotografía, París, 1929. [Antonio Berni and Paule Cazenave, photograph, Paris]

Fotografía en los Jardines de Luxemburgo, París, 1928. [Photograph taken in the Gardens of Luxembourg, Paris]. Entre los retratados [among those in the picture]: Lino Enea Spilimbergo, Horacio Butler, Héctor Basaldúa, Aquiles Badi, Antonio Berni, Víctor Pissarro.



Fotografía tomada por Berni en los prostíbulos de la calle Pichincha, Rosario, 1932.
[Photograph taken by Berni in the brothels on Pichincha street in Rosario]



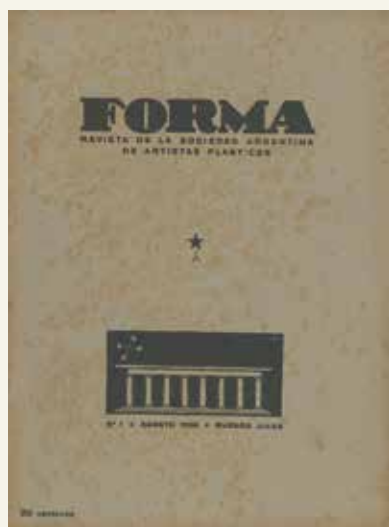
Documentación fotográfica empleada para *Desocupados*. Archivo del artista, 1934.
[Photographic documentation used for *Unemployed*. Artist's archive]



Fotografía del mural *Ejercicio Plástico*, realizado en la quinta de Natalio Botana. Fotografía gentileza Eduardo Grossman de Archivo *Clarín*.
[Photograph of the mural *Visual Exercise*, executed at Natalio Botana's country house. Photograph courtesy of Eduardo Grossman at the *Clarín* Archive]



Fotografía del mural *Ejercicio Plástico*, (detalle) tomada por Annemarie Henrich en 1933 [Photograph of the mural *Visual Exercise*, (detail) taken by Annemarie Henrich in 1933]



Forma, Revista de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, Buenos Aires, n°1, agosto de 1936. Viñeta de Eduardo Eiriz Maglione. [*Form*, published in the journal of the Argentine Association of Plastic Artists in Buenos Aires. Vignette by Eduardo Eiriz Maglione]



Antonio Berni, panel decorativo (fragmento), realizado en colaboración con Spilimbergo para el Pabellón Argentino de la Exposición Internacional de Nueva York, 1939. Publicado en *ARS Revista de arte*, Buenos Aires, 1941. Conocido como *Agricultura y Ganadería*. Obra destruida. [Decorative panel (fragment), executed together with Spilimbergo for the Argentine Pavilion in the International Exhibition of New York. Published by *ARS Revista de arte*, Buenos Aires, 1941. Known as *Agriculture and Livestock*. The work was destroyed]



Berni y equipo del Taller de Arte Mural trabajando en 1944, Buenos Aires. [Berni and the team of the Taller de Arte Mural, working]



Paule y Lily. Documento fotográfico empleado para la realización de la obra homónima, 1940. Archivo del artista. [Paule and Lily. Photographic document used for the execution of homonym piece. Artist's archive]



Antonio Berni, *Paule y Lily*, 1941, óleo sobre tela, 130,5 x 98 cm. Colección particular. [Paule and Lily, oil on canvas. Private collection]



Antonio Berni, *El amor o Germinación de la tierra*, 1946. Mural en la cúpula central de las Galerías Pacífico, Buenos Aires. Fotografía, enero de 2005. [Antonio Berni, *Love or The Sprouting of the Earth*. Mural in the central dome of Galerías Pacífico, Buenos Aires. Photograph, January 2005]



Antonio Berni, *El amor o Germinación de la tierra*, 1946. Mural en la cúpula central de las Galerías Pacífico, Buenos Aires. [Antonio Berni, *Love or The Sprouting of the Earth*. Mural in the central dome of Galerías Pacífico]

Antonio Berni: un comentario rioplatense sobre el muralismo mejicano¹

A principios de los años '30 la situación del campo artístico argentino muestra síntomas de cambio, al mismo tiempo que se anuncia una nueva problemática. Los artistas modernos van logrando un espacio propio, paralelo al espacio oficial. El problema de la "vanguardia" ha comenzado a desplazarse con la inserción del llamado Grupo de París que encarna una modernidad posible para la Argentina en sus discursos eclécticos. La asunción de algunas cátedras, los premios en los salones, algunos cargos oficiales, la aparición de una crítica que reconoce el valor de los "artistas de avanzada" y la afirmación de un nuevo coleccionismo son algunas de las pautas de transformación. Simultáneamente, aparece una nueva radicalidad en el discurso sobre la capacidad política de la pintura. Antonio Berni será el protagonista de la nueva polémica: el arte y su función social, la pintura y el Nuevo Realismo².

En este contexto llega a Buenos Aires David Alfaro Siqueiros, precedido de su fama como pintor y cofundador del muralismo mejicano³. "México nos envía otra vez a un gran embajador. No vendrá ciertamente con los falsos oropeles y el fasto del oficialismo, sino con las efectivas credenciales que le ha conferido su genio auténtico de gran pintor. David Alfaro Siqueiros es el nombre de este embajador del arte mejicano que se ha dado la altísima misión de venir a nuestro país a servir de puente entre dos intelectualidades y entre dos estéticas, la mejicana y la sudamericana, para que su comprensión mutua sirva de vigorizante al desenvolvimiento artístico de toda la América"⁴.

Durante más de un año, la Sociedad de Amigos del Arte, a través de Victoria Ocampo, estuvo en comunica-

ción con el pintor mejicano, estudiando la posibilidad de su viaje a Buenos Aires. La invitación incluía un ciclo de tres conferencias y una exposición individual.

Desde su creación en 1924, Amigos del Arte se constituyó en uno de los principales centros artísticos de la ciudad. Cada temporada, sus conciertos, conferencias, publicaciones y exposiciones entremezclaban los más diversos aspectos de la cultura local e internacional. Las relaciones de Amigos del Arte con los intelectuales "pitucos" eran claras y su programación era el reflejo del eclecticismo cosmopolita y nacional de las clases dirigentes argentinas. Se veía el gusto por lo europeo, especialmente por lo francés; se mostraba un interés permanente por la iconografía regional del siglo XIX; lo nacional se cruzaba con el entusiasmo por lo precolombino y por lo latinoamericano, con exposiciones de artistas chilenos, mejicanos, uruguayos, brasileños y peruanos. Algunas de las principales muestras que contribuyeron a transformar el campo local tuvieron como escenario a Amigos del Arte (Del Prete y sus obras no-figurativas en 1933 y 1934; Berni y sus lienzos surrealistas en 1932); la mayoría de los artistas modernos, al regresar al país, hacían su presentación pública en las mismas salas.

En este marco de referencia, la invitación a Siqueiros puede considerarse una de las actividades internacionales y latinoamericanas preparadas para 1933. La combinación de exposición-conferencias era una modalidad habitual para Amigos del Arte. El nombre Siqueiros despertaba interés: un artista protagonista del llamado "renacimiento mejicano" y cofundador de su escuela de muralismo. El deslumbramiento por la actualización de su pasado precolombino, el sabor de una tradición nacionalista, el pres-

1. El siguiente texto se publica por pedido de la curadora de la presente exposición. Se trata de una versión editada por el autor en 2004, por cuestiones de extensión, sobre una ponencia presentada en 1996 en el Simposio Internacional "Otras Rutas hacia Siqueiros", realizado en el Museo Nacional de Arte, México DF, abril, organizado por CURARE Espacio Crítico para las Artes y auspiciado por el Patronato del Museo Nacional de Arte, CURARE e Instituto Nacional de Bellas Artes, y publicada en *Otras rutas hacia Siqueiros*, México DF, CURARE e Instituto Nacional de Bellas Artes, 1996. Dada la antigüedad del trabajo y los aportes realizados con posterioridad por diferentes investigadores sobre los mismos temas, es fundamental dejar consignadas las fechas de escritura y de publicación originales del texto. / 2. Una parte importante de la documentación periodística citada para Berni pertenece al archivo de Lily, Inés y José Antonio Berni, quienes facilitaron generosamente su consulta. / 3. La mayor parte del material periodístico correspondiente a la estadía de Siqueiros en Buenos Aires fue gentilmente cedido por Héctor Mendizábal de Sevilla S.A. Lamentablemente, la mayoría de los artículos en cuestión no tienen sus datos de publicación completos, por eso la omisión de una correcta cita bibliográfica en los casos que no pudieron ser verificados. / 4. "Las Telas de Siqueiros Revelan un Espíritu Innovador Dentro del Renacimiento Mejicano", en *Crítica*, Buenos Aires, 28 de enero de 1933.

tigio conferido por ciertos críticos europeos, la curiosidad de sus murales en los Estados Unidos y cierto folklorismo americanista, son elementos que alientan las expectativas. Además, en Buenos Aires, la construcción de Méjico como un eje alternativo para la cultura latinoamericana era un ingrediente fuerte en aquellos años.

Unos meses antes de la llegada de Siqueiros, una campaña periodística anunciaba su arribo. En *La Prensa*, el arquitecto y crítico rosarino Ángel Guido firmaba un extenso artículo dedicado al mejicano. Guido trabajaba sobre el concepto de arte nuevo y su “sentido ‘colectivista’ —y, por consiguiente, crisis del arte ‘individualista’— y crisis de la pintura de caballete, en homenaje al resurgimiento del ‘fresco’ y de la gran decoración”⁵. Aludía a las vanguardias de principios de siglo como “aventuras imaginativas, espiritualmente ególatras, narcisistas”, sin sintonía con el espíritu nuevo, y destacaba entre los tópicos colectivistas, capaces de alimentar un arte de grandes proyecciones, “el llamado americano, el criollismo o el regionalismo americano”. Guido era representante del neocolonialismo sostenido, entre otros, por Ricardo Rojas, que no se identificaba con el nacionalismo de los grupos ultraconservadores, sino que su raíz política estaba en el radicalismo: un nacionalismo democrático que buscaba en la tradición hispana y en la herencia americana la afirmación de una expresión artística propia. En su planteo general de la historia del arte moderno, los mejicanos habían contribuido a una rehumanización del arte después de la deshumanización provocada por las corrientes de las primeras décadas del siglo XX⁶. En Buenos Aires, este nacionalismo de raíz americanista era uno de los meridianos de lectura para Siqueiros pero manifestando los reparos ideológicos necesarios con respecto al artista revolucionario. “Pues bien; se podrá disentir ideológicamente con Siqueiros; pero hay en Siqueiros-artista y en Siqueiros-hombre una consanguinidad tan franca y casi mística, que el investigador de arte debe respetar”⁷.

La exposición que Siqueiros inaugura el 1 de junio en Amigos del Arte cuenta con catorce pinturas, cuatro litografías y la reproducción fotográfica de tres de sus cuadros monumentales⁸. Es una muestra que reúne, en un solo conjunto, varias de sus líneas de trabajo: junto a los retratos se cuelga la imagen de Emiliano Zapata y la *Víctima proletaria* en la China contemporánea; cabezas de

hombres, mujeres y niños, un paisaje y un desnudo junto a las reproducciones de *Accidente en la mina* y la *Madre proletaria*. Algunos de los principales diarios publican en sus ediciones dominicales el anuncio de la muestra inaugurada y reproducen algunas obras.

La polémica llega pronto. Sus dos primeras conferencias —“El renacimiento mejicano” y “La pintura monumental moderna”— y sus declaraciones periodísticas provocan una rápida reacción en ciertos críticos y artistas y en los integrantes de Amigos del Arte. “Pintaremos en los muros más visibles de los costados descubiertos de los altos edificios modernos, en los lugares plásticamente más estratégicos de los barrios obreros, en las casas sindicales frente a las plazas públicas y en los estudios deportivos y teatros al aire libre”, declara Siqueiros desde el diario *Crítica* al día siguiente de su inauguración⁹.

Los medios más nacionalistas cargan rápidamente contra el mejicano. Alfredo Tarruella firma, en *Bandera Argentina*, una nota titulada “Los monigotes de alfarero siqueiros y su valor plástico”:

“Estamos frente a un mistificador, a un hábil mistificador que posee gran facilidad para relatar sus aventuras ante una sociedad de Snobs como los Amigos del Arte, cuya calificación es ya toda una paradoja. [...] Siqueiros no es un artista, es un comunista, un hombre en cuyas manos el arte es un pretexto y un medio de propaganda, que logran manifestarse gracias a la pusilanimidad de cierta gente y al apoyo de un gobierno tiránico y disolvente como el de Méjico actual. Siqueiros no puede ser un artista porque es un servidor de los destructores de la civilización cristiana, del soviético ruso, y un cómplice confesado de aberraciones soviéticas que quieren destruir todas las artes, eliminar la pintura de caballete, reemplazar el espíritu por la materia y el noble pincel por la brocha mecánica”¹⁰.

Amigos del Arte suspende su tercera charla que tenía como tema la plástica dentro de la futura sociedad. “Los Enemigos del Arte Han Prohibido la Tercera Conferencia del Profesor Siqueiros” es el título de *Crítica*, que concluye: “De todas maneras, la ‘distinguida’ tribuna de Amigos del Arte sirvió ya lo suficientemente para que los conceptos de Siqueiros tuvieran una amplia resonancia. Sirvió también para que los plásticos ‘ffís’ escucharan en su propio templo las verdades que temían más que a la muerte y las

5. Ángel Guido, “David Alfaro Siqueiros Un Gran Pintor Mexicano”, en *La Prensa*, Segunda Sección, Buenos Aires, 26 de marzo de 1933. / 6. Con respecto a la posición de Guido, cfr. Ángel Guido, *Concepto Moderno de la Historia del Arte*, Buenos Aires, Ángel Guido, 1936; y la recopilación de artículos y conferencias *Redescubrimiento de América en el Arte*, Buenos Aires, El Ateneo, 1944. / 7. *La Prensa*, ibídem. / 8. *Exposición David Alfaro Siqueiros*, Buenos Aires, Amigos del Arte, 1933. / 9. Citado en Raquel Tibol, *Siqueiros*, México, Universidad Autónoma de México, UNAM, p. 58. / 10. *Bandera Argentina*, Buenos Aires, 11 de junio de 1933.

cuales no son en realidad más que leyes inmutables que han servido a la obra de arte de todos los tiempos. Los pintores de ‘naturalezas muertas’ tuvieron que saber que la pintura tiene que desempeñar un papel social de trascendencia. Todas sus elucubraciones artepuristas fueron destruidas por el irrefutable argumento de que la plástica, como el arte en general, no puede eludir la influencia del medio social en que se produce [...]”.

La tercera conferencia se transforma en una charla abierta con el público reunido en Signo, agrupación de artistas dirigida por el crítico Leonardo Estarico y que funcionaba en el subsuelo del Hotel Castelar¹¹. Casi doscientas personas asisten al acontecimiento. Las preguntas giran sobre problemas centrales como la función del arte, los modelos de producción, el mercado, el arte puro y el arte en la futura sociedad sin clases. “Los Reaccionarios Perdieron Anoche Una Batalla Verbal Frente a Siqueiros. Los Fascistas Vencidos, Aplaudieron a Rabiar al Delegado Trotzquista”, fue el titular de *Crítica* en su edición matutina¹².

La discusión alrededor del arte purismo y el arte social reedita el enfrentamiento entre los “modernos” de los ‘20 y los Artistas del Pueblo. Sin embargo, las líneas de argumentación adquieren una urgencia diferente al articularse en un contexto político más extremo –los gobiernos conservadores y el claro avance del fascismo local– y con artistas que elaboran estrategias de producción más eficaces, visibles, sobre todo, en el caso de Berni. En los ‘30, la Argentina se precipita en una densidad nueva, todos los actores radicalizan sus posturas y la presencia de Siqueiros es una provocación directa en una situación dada.

Siqueiros también despliega sus ideas en los medios gráficos. Por ejemplo, en la revista *Contra*, de Raúl González Tuñón, en el mes de julio, publica su artículo “Plástica Dialéctico-Subversiva”, donde teoriza sobre la forma plástica en la sociedad del futuro. En el diario *Crítica*, de Natalio Botana, firma una serie de notas sobre el Salón Nacional inaugurado en septiembre donde plantea con crudeza el carácter colonialista y anacrónico de los artistas, de los jurados y de las instituciones argentinas.

“Son los más débiles de los pintores argentinos quienes tienen la sartén por el mango, en sus manos está moralmente el presupuesto dedicado al desarrollo de los sentimientos sartiísticos (sic) del país y es lógico su-

poner lo que resultará inevitablemente de esta realidad. [...] Para la mayoría de los compañeros expositores nada parece significar la existencia de 50.000.000 desocupados hambrientos en el mundo entero. Nada significa para ellos la heroica lucha que libra actualmente la clase trabajadora contra la opresión y la tiranía del sistema capitalista”¹³. “La XXIII Sala es una Sala típicamente colonial. Así son todos los Salones Oficiales de la América Latina y de todos los países que no son íntegramente dueños de sus propios destinos nacionales. [...]”¹⁴.

Declaraciones como éstas generan el rechazo desde varios sectores. Mario Canale, grabador de la vieja generación, escribe: “[...] Siqueiros ha quebrado los más elementales deberes de la cortesía tratando de inmiscuirse de inmediato en la vida artística argentina, intentando provocar un desorden societario, al efectuar su propaganda en el momento mismo que se le agasajaba”¹⁵. Mientras tanto, González Tuñón celebraba:

“Un pintor mejicano está provocando animados comentarios con su obra y su palabra. Nada más oportuno que la llegada de ese hombre a nuestra ciudad atrasada, mal informada y mojigata. Un hombre que llega y dice, dirigiéndose a nuestros pintores, anquilosados embaudunadores los unos, y los otros –los mejor dotados, desgraciadamente– jugando todavía a un ‘modernismo’ que tiene un cuarto de siglo de edad: *Compañeros salgamos a la calle, veamos los mástiles, las chimeneas, las usinas, el puerto, los elevadores de granos, los altos muros de la ciudad que trabaja y sufre. Salgamos a buscar esos muros, abandonemos la inútil y egoísta obra individual, entreguemos al pueblo, al pueblo de la calle, nuestra obra, una obra que tenga relación con la realidad social, que interprete el anhelo de los trabajadores, que son los que construyen el mundo y que son los que más derecho tienen a disponer del mundo*”¹⁶.

La acción de Siqueiros en la Argentina tuvo consecuencias directas. El impulso de su prédica lleva a Spilimbergo y a los escultores Falcini y Sibellino a crear el Sindicato de Artistas Plásticos; su visita a Rosario compromete a Berni y un grupo de jóvenes para fundar, en 1934, la escuela-taller Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos¹⁷; una movilización de los alumnos de las escuelas de Bellas Artes “presiona” al jurado del Salón Nacional para otorgar el Primer Premio a Spilimbergo¹⁸, según Siqueiros “el más grande pintor argentino de todos los tiempos”;

11. En su cuaderno quincenal N° 6 del mes de junio, *Signo* había publicado una columna sobre Siqueiros con el extracto de un juicio publicado en París por la revista *Transition* firmado por E. Jolas. / 12. *Crítica*, Buenos Aires, 22 de junio de 1933. / 13. *Crítica*, 20 de septiembre de 1933. / 14. *Crítica*, 21 de septiembre de 1933. / 15. *La Prensa*, Buenos Aires, 22 de octubre de 1933. / 16. Raúl González Tuñón, “D. Alfaro Siqueiros y los ‘Próximos-Pasados’”, en *Contra*, Buenos Aires, julio de 1933. / 17. Con respecto a los años rosarinos de Berni y la Mutualidad, cfr. Rafael Sendra, *El joven Berni y la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos de Rosario*, Rosario, UNR Editora, 1993. / 18. Cfr. David Alfaro Siqueiros, “El XXIII Salón Como Expresión Social”, en *Crítica*, Buenos Aires, 20 de septiembre de 1933.

sus charlas y declaraciones ubican en el centro de discusión el tema de la relación arte-sociedad/ lenguaje-contenido/ arte-técnica; su exposición y la difusión de sus ideas instalan la problemática de la pintura mural —anticipada en otra línea por artistas como Guttero— y las técnicas multiejemplares —punto ya planteado por los Artistas del Pueblo; la realización del *Ejercicio Plástico* en la quinta de Natalio Botana con el equipo polígrafo deja la experiencia de técnicas contemporáneas aplicadas en el campo del muralismo, una metodología colectiva de trabajo y una concepción nueva de la relación obra-espacio-contenido.

BERNI Y SU VARIANTE DEL MURALISMO

Al regresar de Europa en 1930, Berni se instala en Rosario y en 1932 presenta, en las salas de Amigos del Arte de Buenos Aires, sus telas surrealistas. Su experiencia del surrealismo, su interés por la pintura metafísica de de Chirico, sus contactos con el Novecento italiano y el “retorno al orden”, junto con la lectura de Freud, habían calado en su pintura, abriendo un terreno de expresión que Berni no abandona nunca. De los ismos “disponibles” en París el argentino había optado por una reelaboración del surrealismo, el movimiento más narrativo, un estilo que crece desde su capacidad de poner en escena un texto.

Desde esta primera adaptación de un *estilo* dado, Berni muestra una estrategia que es el espín sobre el cual tensa su larga carrera. El estilo se transforma en un espacio constante de citas y apropiaciones, campo de reflexión y afirmaciones. Cada sistema de representación adquiere la movilidad de ser siempre un soporte de ideas. Frente a cada cambio en la historia del arte contemporáneo, Berni responde exacerbando la propuesta y creando la parodia de lo dado. Pintor de extremos, decide tomar cada variante y modificarla desde adentro, descubriendo sus debilidades y poniendo en evidencia los dogmatismos. Surrealista contestatario, realista inquietante, informalista figurativo, pop paródico, el artista no descansa en su absorción constante y cáustica. Roger Plá, en su monografía sobre el artista, insiste en términos por demás

sugerentes, al constatar un “nihilismo sustancial que le hace incurrir en deliberadas herejías plásticas, y que crea en su obra una especie de antiplástica paralela, de agria formulación antiartística”¹⁹. En esta línea de interpretación, la obra de Berni adquiere una dimensión adicional. Al discurso propuesto en imagen y a la forma narrativa que actúa de continente, se agrega un intertexto: la cita paródica del estilo en boga o del ismo predominante. La extremosidad en la cita arremete contra lo instituido pero desde dentro mismo de los estilos. Una variante popular del arte culto, una táctica de subversión que no altera, sino que desplaza el código.

El impacto de la realidad político-social de la Argentina de la Década Infame lleva a Berni hacia otras rutas, abandonando rápidamente su “comentario” sobre el surrealismo. Su archivo fotográfico crece constantemente, su acción sindical y política en Rosario es permanente, sus contactos con Spilimbergo y Siqueiros aceleran las discusiones. En 1934 está preparado para mostrar otra propuesta.

Esta vez sus “comentarios” se dirigen sobre el renacimiento mejicano y pinta sus dos monumentales temples sobre arpillera: *Manifestación*²⁰ y *Desocupados* [*Desocupación*]²¹. Pintura de caballete a la manera —en dimensiones, imagen y acabado— de la pintura mural. Temática social con una fuerte conjunción entre formas, contenido y técnica; una experiencia diferente para el espectador y un producto distinto para el circuito artístico. El gran formato, los materiales, la utilización de la fotografía, los encuadres cinematográficos, “el retorno al orden” subvertido, la cita histórica, la aceleración espacial y la tensión entre espacio y figuras, la luz blanca, la narración fragmentada e integrada, la sobreexposición de cuerpos y posiciones, lo heroico en la modalidad del relato, la ambigüedad entre el retrato y la presencia indiferenciada, la afirmación de una doble temporalidad —el tiempo actual y el pasado histórico—, todos son recursos que el artista afila con cuidado al dar su respuesta a la propuesta revolucionaria del muralismo mejicano.

En el caso de *Manifestación*, la inscripción de la pancarta “Pan y Trabajo” remite directamente a la clásica *Sin pan y sin trabajo* de Ernesto de la Cárcova, uno de los cua-

19. Roger Plá, *Antonio Berni*, Buenos Aires, Losada, 1945, p. 24. / 20. Algunos artículos periodísticos de 1935 citan una obra titulada *Mitín* que Berni habría presentado en el Salón Nacional de 1934; sin embargo, el artista no figura en el catálogo ilustrado de dicho Salón ni se hace mención de su presencia en los principales medios gráficos que reseñan el certamen. Independientemente de que haya sido expuesta en ese marco, es importante dejar sentada la posibilidad de que *Mitín* sea el título original de *Manifestación*. / 21. El título original de la obra es *Desocupación*. Una tradición posterior, sostenida hasta la actualidad, iniciada en 1938 en medios gráficos uruguayos durante una muestra personal de Berni en Amigos del Arte de Montevideo, y registrada en los medios periodísticos argentinos desde 1941, transforma *Desocupación* en *Desocupados*, con su consecuente desplazamiento gramatical de un sustantivo a un adjetivo y su deslizamiento semántico de lo general a lo particular.

dros emblemáticos del realismo social local. La familia obrera en el cuadro de de la Cárcova se transforma en Berni en la manifestación popular; el carácter dramático funciona en ambos trabajos pero de manera diferente: para de la Cárcova hay teatralidad en la puesta en escena, en la iluminación y en la gestualidad; en Berni, los rostros son fotográficos; los encuadres, *close-up* y la iluminación, toques blancos; el padre desocupado, en la imagen del siglo XIX, es ahora la presencia real de la clase proletaria; la impotencia del personaje del primer cuadro se convierte en la lucha activa en el segundo; el marco rural de de la Cárcova es la ciudad para Berni. “Pan y trabajo” es el anclaje que abre las analogías y explora las diferencias y persistencias entre 1890 y 1930.

En 1935, *Desocupación* fue rechazada por el jurado del Salón Nacional. En octubre, la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (A.I.A.P.E) organiza en el subsuelo del Concejo Deliberante una exposición que incluye muchas de las obras recusadas en el Salón. Entre ellas, *Desocupación* es el trabajo más comentado. Un cronista explica desde el diario *Crítica*:

La pintura mural como influencia –y sobre todo la de un artista como Siqueiros–, se observa en esta actual muestra.

No cabe duda que muchas de estas telas no pueden admitirse bajo el concepto clásico de cuadro. Hay más bien una intención panfletaria y son a menudo alegatos contra la intención burguesa de adocenarlo todo, hasta el alma de los hombres. Motivo de estas obras es la realidad brutal de todos los días: la prostitución, el hambre, la fábrica, la desocupación, el suburbio.

Para mencionar la filiación Siqueiros la crítica crea el neologismo “neomexicanismo siqueirano”.

Simultáneamente a los grandes templos, Berni ensaya en el campo del retrato una resolución particular como su *Mujer del sweater rojo*. El artista se apropia de uno de los géneros de más larga tradición en occidente. Se afirma sobre lo real de un retrato y subvierte el modelo despojando a la imagen de cualquier concesión escenográfica, psicológica, temporal, descriptiva y social: sólo quedan lo real real y lo real del oficio. Como complemento del ensayo de las arpilleras, el retrato y el formato cuadro le permiten a Berni adentrarse en un realismo de tono diferente que va a entremezclarse con las deformaciones extremas de *Desocupados* y *Manifestación*, para trocarse en *Chacareros* (1935), el óleo que completa la tríada de sus cuadros monumentales.

Chacareros está más cerca de *La mujer del sweater rojo* y resulta de varios giros: vuelta al óleo y pérdida del efecto óptico conceptual de la témpera; alteración de la densa relación espacio-figuras con una resolución de friso teatral

paralelo con la expansión ilusionista del espacio real; desaparición de los escorzos y de los *close-up*; adopción del esquema tradicional protagonistas-comparsa para las composiciones multitudinarias; en las formas, solidez y cromatismo escultórico, en lugar de la resolución pictórica de los templos; tiempo suspendido y clima metafísico cercano al “retorno al orden” y al Novecento, contrapuesto a la acción alegórica de *Manifestación* y a la inmovilidad alegórica de *Desocupación*; el proletariado rural está en posturas corporales heroicas consagradas por el repertorio formal desde el Renacimiento italiano en adelante, en lugar de cuerpos deformados como definición propia de su marginalidad o su posición de lucha; los chacareros se agrupan sobre un mismo escenario pero el conjunto es el resultado de una sumatoria de partes independientes entre sí, diferencia con respecto a la muchedumbre de los otros dos trabajos, donde no hay individualidades sino en la noción de pueblo, son retratos pero que se integran en la masa. La relación con el espectador también se modifica: los chacareros están expuestos hacia quien mira, en lugar de mostrar acción propia en el abandono o la militancia callejera. Finalmente, *Chacareros* introduce una variante de lectura fundamental: la cita religiosa de la Virgen con el Niño ressignifica el conjunto. El trabajo con temas de encuadre religioso es una constante del Berni de los ‘30 y los ‘40. La significancia se mueve en su provocación social al aquietar a los insurrectos alrededor de la Madre de Jesús y transformar el relato en una *Sacra Conversazione* contemporánea.

Todos los cambios enunciados explican el destino de *Chacareros* que obtiene en el Salón Nacional de 1936 el Segundo Premio Municipal y pasa a integrar el patrimonio del Museo Municipal de Bellas Artes, en claro contraste con el rechazo de *Desocupación* un año antes.

En mayo de 1935, Berni envía al XIV Salón de Otoño de Rosario el panel de 320 x 200 titulado *Hombre herido. Documentos fotográficos*, realizado con soplete de aire en colaboración con Anselmo Piccoli. Se trata de la imagen de Berni más cercana al muralismo mejicano. El título señala la utilización de la fotografía y la asimilación de la pintura al documento. El tema de origen proletario cruza la imagen del obrero con el encuadre temático del Cristo muerto, en uno de los ejemplos más claros de las latencias de las iconografías religiosas en sus trabajos. La crítica reacciona adversa. “Diremos por tanto: que la gigantomanía, la deformación sistemática, la negación del color, y la prescindencia emocional del artista ‘engendran monstruos’, como diría el glorioso autor de los “caprichos”. Es el caso de preguntarse ¿por qué los pintores rosarinos como Berni, Sívori y Pedro Hermenegildo contemplan la vida con ojos desmesurados trasladando además al ambiente optimista de su rica

provincia, conflictos sociales y antagonismos de raza, que sólo tienen lugar en la estepa rusa o la selva mexicana? El truco puramente visual que Alfaro Siqueiro (sic) trajera en mala hora a Buenos Aires ha tenido alcance negativo para el asombro inocente de las nuevas generaciones artísticas del país”²².

Entre 1936 y 1943, la carrera de Berni comienza a estar marcada por su presencia constante en las diferentes ediciones del Salón Nacional, donde se suceden los premios. En 1937, su óleo *Jujuy* obtiene el Premio Composición. En 1940, *Figura* es laureada con el Primer Premio y *Primeros pasos* es adquirida por el Museo Nacional de Bellas Artes. En 1943 *Lily* le permite acceder al Gran Premio Adquisición.

Las diferencias que separan a los temples de 1934 de sus obras posteriores son evidentes. Hay una paulatina adopción de un estilo de relato objetivo en su realismo y ligeramente expresivo en su materialidad que reemplaza la sequedad de aquellos, lo real real ocupa su lugar y la “heredía plástica” se mueve entre la permanencia del objeto y la parodia como instrumento “formal productivo”²³. Cada obra es una cita que se modifica y a su vez modifica el problema de los realismos en el arte de los ‘30, y que se mueve con ironía en el contexto del gusto artístico argentino. Berni parodia géneros, estilos y el discurso ideológico dominante. “Los elementos de la realidad se van reconstituyendo en su presencialidad, y este presencialismo, que envuelve en la ‘cosa’ al objeto plástico como lenguaje significativo y social, encuentra en su apego a la realidad ‘vulgar’, cotidiana y concreta, su nexo por donde empalmar con la comunidad la voz del artista [...]”²⁴.

Paralelo a esta carrera “oficial”, el artista está ocupado en la teorización y la difusión de sus ideas sobre el Nuevo Realismo, cuyo manifiesto inicial publica en la revista *Forma* de la Asociación Argentina de Artistas Plásticos²⁵. En 1936 viaja al norte argentino y, en 1941-1942, está viajando por América Latina, becado por la Comisión Nacional de Bellas Artes. En 1939 realiza con Spilimbergo los paneles decorativos para la Feria Internacional de Nueva York; en 1941 inaugura sus murales en el Teatro del Pueblo; en 1943 realiza el mural de la Sociedad Hebrea y, en 1944, integra el Taller de Arte Mural; en 1946 trabaja en los murales de las Galerías Pacífico.

BERNI Y SU POLEMICA

CON SIQUEIROS

A principios de 1935, Berni publica en *Nueva Revista* su artículo “Siqueiros y el arte de masas”. Una breve descripción de los conceptos sostenidos por Siqueiros en su primera conferencia en Amigos del Arte y un repaso del programa del Sindicato Revolucionario de Artistas Plásticos de México sirven de introducción al texto:

“El sindicato se ocupó principalmente de la revolución técnica, su lucha se limitó a imponer la pintura mural al fresco dando a entender que en ella reside el mayor interés revolucionario de las masas. A esto se debe que del Sindicato no surgiera un movimiento orgánico de grupos intelectuales sino que diera origen a nuevas personalidades individualistas preocupadas del movimiento mural del cual hacían la base exclusiva del arte de clase. La pintura mural no puede ser más que una de las tantas formas de expresión del arte popular. Querer hacer del movimiento muralista el caballo de batalla del arte de masas en la sociedad burguesa, es condenar el movimiento en la pasividad o el oportunismo. La burguesía en su progresiva fascitización no cederá hoy sus muros monopolizados para fines proletarios, ni las contradicciones del mismo régimen llegará al punto que la burguesía por propia voluntad ponga las armas en manos del enemigo de clase para que lo derroten.

[...] La actuación por equipos de muralistas revolucionarios en el terreno del arte de clase, reduce la labor a un grupo conspirativo sin grandes posibilidades de desarrollo ni ampliación concreta y efectiva de las ideologías sustentadas, siendo condenados a la larga, a la labor puramente política o al oportunismo demagógico”²⁶.

El argentino insiste sobre la ineficacia del proyecto. La tendencia del sindicato a la perfección de una técnica y a la marcación de un camino único elude uno de los temas principales para Berni, que es la formación de artistas proletarios. Los argumentos utilizados y el esqueleto de las ideas expuestas están en directa relación con la acción del rosarino, en esos mismos años, como director de la escuela-taller Mutualidad y con su participación en la formación de brigadas de artistas para colaborar con sindicatos y organizaciones partidarias.

“La formación de una escuela taller de plásticos que surge apoyando a las masas laboriosas en sus luchas,

22. “El XIV Salón de Otoño de Rosario”, en *La Prensa*, Buenos Aires, mayo de 1935, sección Pintura y Escultura, p. 14. / 23. Noé Jitrik, “La rehabilitación de la parodia” en *La parodia en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1993, pp. 11-29. / 24. Plá, *Op. cit.*, pp. 38-39. / 25. Antonio Berni, “El Nuevo Realismo”, en *Forma*, Buenos Aires, N° 1, agosto de 1936 / 26. Antonio Berni, “Siqueiros y el arte de masas”, en *Nueva Revista Política. Arte. Economía*, Buenos Aires, Año 1, N° 3, enero de 1935, p. 14.

debe ser el centro de formación de cuadros capacitados en todas las formas de manifestaciones gráficas, el cuadro, el dibujo, el periódico, el muro, el afiche, el agua-fuerte, cuadros para salones individuales y colectivos, foto, cine, etc., medios por los cuales se hace llegar a las grandes masas conceptos aplicados a la estética”²⁷.

Como ejemplo de su línea argumental, Berni escribe sobre lo que él considera el fracaso de la experiencia del mural Botana en Don Torcuato:

“La prueba más palpable la tenemos en Buenos Aires con Siqueiros. Durante el tiempo que pasó en Buenos Aires, a pesar de su éxito entre las capas de intelectuales ese pintor no pudo obtener un solo lugar donde hacer una verdadera experiencia práctica de su posición teórica. El pretexto de hacer una experiencia técnica no puede justificar el vacío de contenido. Siqueiros para realizar una pintura mural tuvo que aferrarse a la primera tabla que le ofreció la burguesía sólo así pudo evitar que se ahogara en la nada toda su labor de divulgación teórica. [...] En ese folleto [Ejercicio Plástico firmado por el equipo executor] Siqueiros pretende hacer toda una justificación teórica de ese trabajo, se vale de reflexiones sobre complicados problemas técnicos, de conclusiones tiradas de los cabellos, como de que “Ejercicio Plástico es el producto de una máquina superior de producción plástica, la única máquina posible dentro de la época actual... una demostración de la justeza de nuestra teoría general sobre la plástica moderna, etc”. Berni adopta una posición especialmente dura contra el *Ejercicio Plástico* que había suscripto en diciembre de 1933, e insiste sobre el carácter de claudicación que la obra encierra. Para él, el muralismo es la posibilidad artística en la sociedad futura, en la dictadura del proletariado y no en el contexto de las actuales burguesías.

En un texto publicado en 1942 agrega:

“Está demostrado que la pintura mural rebasa la voluntad individual del artista para ser además y, en última instancia, una posibilidad social y hasta política. La pintura de caballete no tiene límite para la libertad y la inteligencia creadora del pintor; en cambio, la pintura mural puede ser el camino donde se anule el genio a causa de los obstáculos que presentan ambientes pobres, mediocres o corrompidos, pues el muralista siempre está dependiendo de la honestidad y la inteligencia

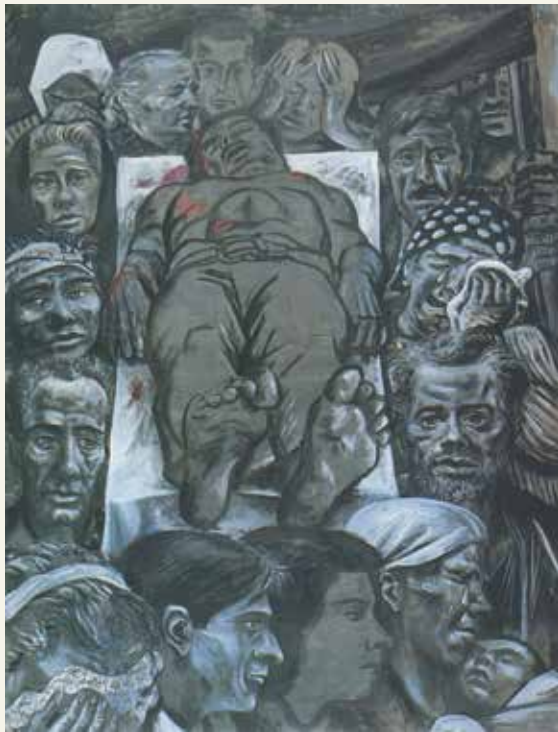
de los que adjudican espacios y materiales, imprescindibles a la ejecución de la obra monumental”²⁸. Este razonamiento encierra, sin embargo, un par de omisiones: la absoluta libertad de la pintura de caballete niega la relación que la misma guarda con los circuitos de promoción, consagración y consumo de dichas producciones y, a su vez, está obviando la restricción que existe en la producción pictórica tradicional con respecto a su valor estratégico de circulación y difusión, y el condicionamiento de sus contenidos ejercidos por los diferentes agentes del campo artístico.

El problema del arte proletario en sociedades conservadoras como la argentina impulsa al pintor a proponer un trazado de estrategias diferentes con la acción simultánea en varios terrenos. Hay que aprovechar las contradicciones de la misma burguesía como una manera de filtración paulatina y de operación desde los canales instituidos. Parte de la estrategia que él mismo utiliza en la variedad que adquiere su lenguaje formal y en la multiplicidad de sus elecciones temáticas.

Antonio Berni trabaja desde los ‘30 en una vertiente compleja. La cita, la intertextualidad y la doble dirección de la parodia que modifica la lectura de obras y altera la lectura del modelo utilizado se constituyen en su manera. Berni hace comentarios sobre la propia historia del arte forzando ismos y desplazando códigos. Su sentido de la parodia compromete contenidos, lenguajes, géneros, estilos, formas, gustos, relaciones con el espectador y con el mercado.

En esta línea, sus trabajos de los ‘30 operan como comentarios sobre la eficacia del modelo mejicano y, especialmente, sobre la obra de Siqueiros. Sus témperas de 1934 cristalizan en una propuesta que alude directamente a una variante rioplatense para el muralismo mejicano y sus posteriores transformaciones muestran una estrategia de inserción que busca corroer los moldes argentinos definidos desde el horizonte mesocrático dominante. Cerrados los canales de cambio y limitadas las posibilidades revolucionarias, Berni opta por un camino alternativo: decir desde adentro y afirmarse en las debilidades de los espacios instituidos para penetrar travestido en pintor complaciente.

27. *Ibidem.* / 28. Antonio Berni, “La pintura mural en la Argentina”, en *Forma*, Buenos Aires, noviembre de 1942, pp. 2-3.



Antonio Berni, *El obrero muerto o El velatorio*, 1949, pigmento al agua y albúmina sobre tela, 254 x 195 cm. Colección particular.
[Antonio Berni, *The Dead Worker or The Wake*, pigment ground with water and albumen on canvas. Private collection]



Antonio Berni en Santiago del Estero, 1954. Entre los retratados: Spilimbergo, Castagnino y C. Alonso.
[Antonio Berni in Province of Santiago del Estero. Spilimbergo, Castagnino and C. Alonso among those in the picture]



Antonio Berni, *Los hacheros*, 1953, pigmento al agua sobre tela, 200 x 300 cm. Colección particular.
[Antonio Berni, *The Loggers*, pigment ground with water on canvas. Private collection]



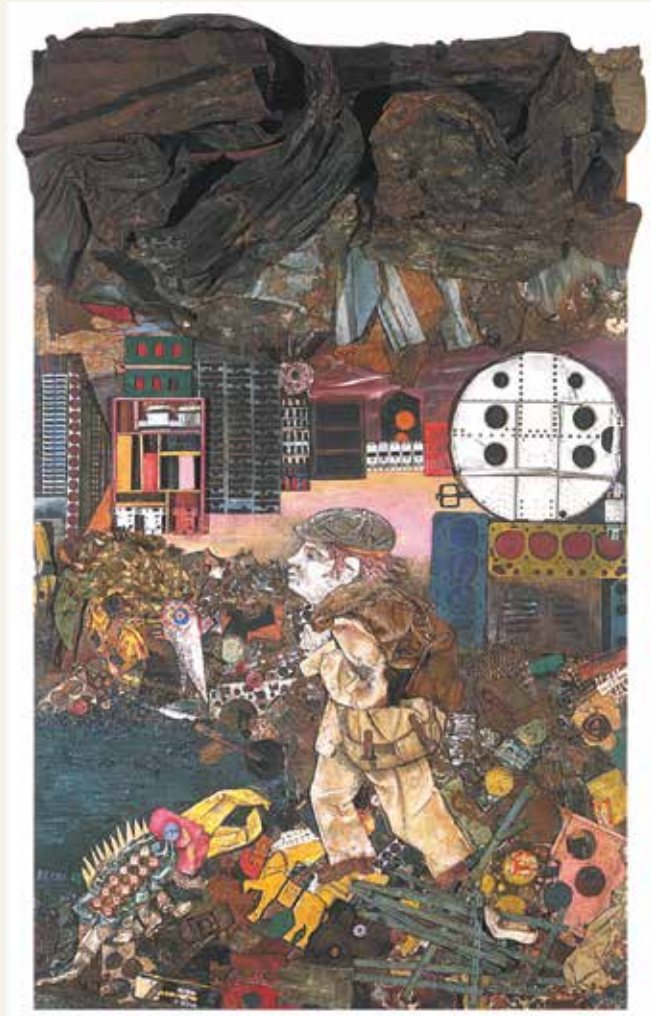
Hachero en el norte argentino, documento fotográfico, 1952. Archivo del artista.
[Logger in northern Argentina, documentary photographs. Artist's archive.]

Berni, Spilimbergo y Feldman en Termas de Río Hondo, Santiago del Estero, 1959.
[Berni, Spilimbergo y Feldman in Termas de Río Hondo, Province of Santiago del Estero]





Antonio Berni tomando apuntes, posiblemente para Juanito Laguna, 1961. Archivo del artista.
[Antonio Berni taking notes, possibly for Juanito Laguna. Artist's archive]



Antonio Berni, *Juanito Laguna va a la ciudad*, 1963, óleo y materiales varios sobre madera, 330 x 200 cm. Colección particular.
[Antonio Berni, *Juanito Laguna Goes to the City*, oil and several materials on wood. Private collection]



Antonio Berni, primer dibujo para Juanito Laguna, 1956.
[Antonio Berni, first drawing for Juanito Laguna]



Portada del catálogo de la exposición *Berni en el tema de Juanito Laguna*, Galería Witcomb, Buenos Aires, 1961. [Cover page of catalogue for the exhibition *Berni on the Subject of Juanito Laguna* at Witcomb Gallery]



Tarjeta de invitación para la exposición *Berni en el tema de Juanito Laguna*, Galería Witcomb, Buenos Aires, 1961. [Invitation card to exhibiton *Berni on the Subject of Juanito Laguna* at Witcomb Gallery]



Ceremonia de entrega del Gran Premio de Grabado y Dibujo, XXXI Bienal Internacional de Arte de Venecia, 1962. [Ceremony of the Grand Award of Engraving and Drawing, XXXI International Arts Biennial of Venice, 1962]



Fotografía obtenida durante la retrospectiva realizada en el Instituto Di Tella en 1965. [Photograph taken during the retrospective held at the Instituto Di Tella in 1965] Entre los retratados [among those in the picture]: Pablo Mesejean, Susana Salgado, Carlos Squirru, Marilú Marini, Samuel Paz, Antonio Berni, I. Alonso y Dalila Puzzovio.

Antonio Berni, *Ramona en la caverna*, ambientación realizada en la Galería Rubbers, Buenos Aires, 1967.

[*Ramona in the Cavern*, an environment executed by Antonio Berni at Galería Rubbers]



Invitación para *Ramona en la caverna*, ambientación realizada por Antonio Berni en la Galería Rubbers, Buenos Aires, 1967. [Invitation to *Ramona in the Cavern*, an environment executed by Antonio Berni at Galería Rubbers]



Antonio Berni y Eduardo Bergara Leumann, Buenos Aires, c. 1966. Fotografía archivo José Antonio Berni. [Photography José Antonio Berni archive]



Antonio Berni retratando a Ramón "Palito" Ortega, Buenos Aires, c. 1975. Fotografía archivo José Antonio Berni [Antonio Berni making a portrait of Ramón "Palito" Ortega. Photography José Antonio Berni archive]



Antonio Berni y Astor Piazzolla, c. 1970. Fotografía archivo José Antonio Berni. [Photography José Antonio Berni archive]



Antonio Berni, *La difunta Correa*, instalación en la exposición *Creencias y supersticiones de siempre*, Galería Carmen Waugh, Buenos Aires, 1976.
[*The Deceased Correa*, installation at the exhibition *Everlasting Beliefs and Superstitions*, at Carmen Waugh Gallery]



Tapa del catálogo de la exposición *The magic of everyday life* [*La magia de la vida cotidiana*] en la Galería Bonino, Nueva York, 1977. [Cover of the catalogue of the exhibition held at Galería Bonino in New York]



Antonio Berni, *La Madre Superiora cura la crisis neurótica de la novicia*, 1974, collage, témpera y fotomontaje sobre papel montado sobre cartón, 32 x 46 cm. Colección particular.
[*Mother Superior Cures the Novice's Neurotic Crisis*, collage, tempera and photomontage on paper mounted on cardboard. Private collection]

El peregrino y la diosa blanca

Ciertas imágenes atraviesan los miles de años que se acumulan en la historia de la humanidad. Emergen en el sueño, los relatos literarios y el arte cuando el individuo y la sociedad las necesitan para expresar o contrarrestar situaciones de crisis, para soportar cambios estructurales o para adentrarse en los misterios de la vida y la muerte. A veces son sepultadas por el intelecto; otras, recuperadas por la intuición. Dada su efectividad, en ocasiones son pautadas por el dogma religioso, pero su carácter universal hace que pueda variar entre lo sagrado o lo profano. Son recuperadas por las culturas más distantes y en los tiempos más disímiles. Antonio Berni no es ajeno al poder de estas imágenes. Se nutrió de ellas como cualquier hombre conectado con la memoria profunda de la humanidad y con la tradición simbólica. Prueba de ello es su temprano interés por los aspectos oníricos del surrealismo y la pasión por el inconsciente que profesaron sus militantes.

LOS ARQUETIPOS

“Si se pudiera personificar lo inconsciente tendríamos un ente colectivo colocado más allá de las particularidades genéricas, más allá de la juventud y de la vejez, del nacimiento y de la muerte (...). Este ente colectivo no parecería una persona, sino que semejaría un infinito río o quizá un mar de imágenes y formas que a veces nos presentamos en sueños o en situaciones espirituales anormales”¹.

De este mar de imágenes se nutren algunos de nuestros sueños y tantas obras de creadores como Antonio Berni. En ese inconsciente colectivo están sumergidos los arquetipos, es decir, tipos arcaicos o primitivos. Según Carl Gustav Jung esta idea tiene antecedentes en

el *eidós* platónico, o la expresión “*représentations collectives*” que Levy Bruhl usa para designar las figuras simbólicas de la cosmovisión primitiva. La escuela iconográfica de Aby Warburg y sus seguidores sostienen que existe una memoria colectiva de imágenes que se transmutan a lo largo de la historia, que en gran parte han sido absorbidas por el cristianismo y posteriormente se han mantenido luego de la secularización que sufren en el romanticismo. Una vez cristalizado el arquetipo, se conforman imágenes cuya fuerza de gravedad iconográfica las constituyen en una forma tradicional o “tema de encuadre” según la denominación de Jan Bialostocki². En pocas palabras, hay una imagen atávica que emerge del inconsciente colectivo en diferentes lugares y tiempos, y, detrás de las aparentes diferencias, yace un mismo arquetipo.

Berni también reinterpreta, como lo han hecho tantos otros, temas clásicos de la iconografía cristiana: *Cristo en el garage* (1981), *Cristo en el departamento* (1980), *Magdalena* (1980), *La crucifixión* (1981) son algunos ejemplos. En la historia del arte muchos de los tópicos cristianos fueron desacralizados a favor de la propaganda política, una práctica que se remonta al romanticismo y que se reaviva notoriamente en los artistas latinoamericanos. A modo de ejemplo, recordemos a Diego Rivera que, en los murales de la Secretaría de Educación Pública –*Salida de la mina* (1923)–, asimila el minero a Cristo y pinta los sombreros de los campesinos como halos, santificando así al proletariado. Nuestro artista también tradujo la iconografía cristiana al lenguaje de la denuncia: “cuando Berni pinta en 1948 *El obrero muerto*, hace algo más que inspirarse en el *Cristo muerto* de Mantegna con su violento escorzo; el muerto sobre la mesa no es el hijo de Dios, es un obrero argentino, pero lo que hay de común en ambos es el sentido de inmolación. Esta

1. Jung, Carl G., “El problema fundamental de la psicología contemporánea”, en *Realidad del alma*, Buenos Aires, Losada, 1940, pp. 20-21. / 2. Bialostocki, Jan, “Los “temas de encuadre” y las imágenes arquetipo”, en *Estilo e iconografía, contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona, Barral Editores, 1973.

sacralización tiene un antecedente en 1931, exactamente un año después del golpe de estado del General Uriburu, cuando Berni pinta *Susana y el viejo*, un tema del Antiguo Testamento donde el violador no es más que un general argentino³. En algunos casos, la cita es menos evidente: *Sol de domingo* (1941) puede ser paráfrasis de la “sagrada familia”; *Medianoche en el mundo* (1936-37) es una “lamentación sobre el Cristo muerto”, y *Domingo en la chacra* o *El almuerzo* (1945-71), una transformación laica de “la última cena”. No hay que olvidar que los temas fijados por la iconografía cristiana responden a arquetipos más arcaicos: el héroe muerto, el héroe que debe ser salvado, el héroe acechado por los demonios, el sacrificio del héroe, etcétera. A la luz de esta mirada revisaremos algunos de los arquetipos que aparecen en la obra de Berni. Gran parte de ellos son reactualizados y transformados con una mirada comprometida y teniendo en cuenta el contexto social.

EL HOMBRE QUE SUEÑA

Un tema de encuadre recurrente en la obra de Berni es el hombre que duerme. En la iconografía cristiana aparece como “el sueño de Job” y quizá el antecedente más ilustre sea el aguafuerte de Francisco de Goya y Lucientes, *El sueño de la razón produce monstruos*, perteneciente a la serie *Los caprichos*, # 43, (1797-98). En él, un hombre dormido sobre una mesa está rodeado de un gato y de animales nocturnos como búhos y murciélagos, referencia a aquello oscuro, donde la razón no puede penetrar. Un ejemplo análogo es *La pesadilla*⁴ que el suizo Johann Heinrich Füssli pintó en 1781, adonde una mujer dormida con ambos brazos caídos por sobre el lecho es espiada por un caballo semental mientras que un pequeño monstruo (incubo) se posa sobre su pecho. En ambos se comprueba que durante el sueño –alejados los controles de la razón y de la adaptación social– el hombre no está a salvo de los asaltos del inconsciente. Jung consideraba a los sueños como guías para atender y escuchar, tal como lo hacen tribus africanas⁵ y los pueblos originarios que suelen tomar decisiones importantes para la comunidad respetando la recomendación de un sueño.

Los personajes de *Desocupados* o *Desocupación*

(1934), particularmente el hombre de la izquierda y las tres figuras masculinas de la derecha, duermen. Véanse también la xilografía *Ensueño* (c. década 1970) y *Decamerón, Jornada 4, novela 2* (1975, lápiz, témpera y pastel). En 1974, Berni realiza el collage *Juanito dormido* (apoyado sobre un cajón, con dos perritos somnolientos); en 1978, *Juanito dormido* (con una revista y un avión de juguete) y, en 1977, *El sueño de Ramona*. Los protagonistas, Juanito y Ramona, también duermen; a diferencia de los europeos antes citados, no están acompañados de monstruos. La serie *Monstruos* que Berni realiza en 1962, con el subtítulo de “monstruos de la pesadilla de Ramona”, nos hace pensar que el sueño de Ramona no estaría nada alejado del que pintó Füssli. En una obra de 1943, *La siesta*, Berni pinta el interior de un rancho con un ambiguo clima metafísico: véase el arco de medio punto (más propio de Giorgio de Chirico que de un rancho criollo), la luz semicircular en el umbral de la puerta y la que cae a pico debajo de la ventana. Un hombre duerme recostado en su catre mientras una mujer, amamantando a un niño, lo mira con piedad desde la ventana; los batientes a modo de retablo, el manto blanco y la intensa luz evocan, sin dudas, una Madonna. El realismo de la escena es metafísico, ni siquiera el perro –que también duerme– se percata de la presencia santa. Sobre la cabecera del catre hay un sombrero y un lazo dispuesto en círculo, dos formas mandálicas clásicas. Las guías que pueden aparecer en los sueños son el ánima (figura femenina) en el soñante masculino y el *animus* (figura masculina) en el soñante femenino. La Virgen es, para Jung, la forma que tiene el ánima de elevar el amor (eros) a alturas de devoción espiritual; el soñante dispone una figura análoga a la Beatrice de Dante; un ánima que lo conduce a la luz.

La vitalidad del arquetipo del hombre que sueña se demuestra en obras contemporáneas como *Sleep* (1963) de Andy Warhol (que filmó durante seis horas a un hombre durmiendo), y en performances como *Durmientes* (1999), la acción del Grupo Fosa en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (hombres y mujeres durmiendo en tablas suspendidas en el aire); o *Slumber* (1993) de la estadounidense Janine Antoni (conectada a un máquina de electroencefalogramas, la artista duerme mientras el patrón de los movimientos rápidos de su ojo –REM– es bordado en la misma manta que la

3. Sánchez, Julio, “Berni y la pintura latinoamericana”, en *La Nueva Provincia*, Bahía Blanca, domingo 8 de julio de 1984. / 4. Cfr. las dos versiones: la de Detroit Institute of Arts, 1781, óleo sobre lienzo, 101 x 127 cm, y la de Goethes Elternhaus, Frankfurt, 1782, óleo sobre lienzo, 76 x 64. / 5. Comprobado personalmente por Jung en su viaje a las montañas Elgon de Kenia en 1926.

cubre). Y, más recientemente, el video-retrato que Sam Taylor-Wood presentó en 2004 en la National Portrait Gallery, mostrando a David Beckham –ícono del fútbol internacional– durmiendo después de haber entrenado en Madrid.

Como último comentario, recordemos los orígenes surrealistas de Berni y la importancia que este movimiento prodiga a la vida onírica.

LA INICIACIÓN

El arquetipo de iniciación es aquel que señala una transición; los jóvenes cuando son separados de sus padres, el casamiento, como así también los ritos fúnebres, son algunos de los más reconocidos. Naturalmente, muchos se cristalizan en el arte; Berni hace que Ramona cumpla con dos ritos cristianos, la comunión y el casamiento. *La comunión de Ramona* es un collage de 1962; la planimetría del vestido blanco evoca representaciones primitivas, y sobre él se resaltan tres símbolos sagrados: la cruz, una estampita con la imagen de un Niño Dios y el rosario corto (reafirmación de la doctrina de la oración como elemento crucial de salvación). Según Joseph Anderson “el ritual de la comunión es en todas partes el mismo, ya se exprese bebiendo de la copa de Dionisio o del sagrado cáliz cristiano”, y aclara que, en el ritual dionisiaco, el iniciado mira hacia el pasado, hacia el nacimiento terrible del Dios, mientras que los cristianos miran hacia la esperanza de una unión con el Dios trascendente. La inocencia de la niña, el color inmaculado y los símbolos descritos en la recepción del sacramento de la Eucaristía, la Primera Comunión (o la unión común con Dios) anuncian el carácter de Diosa Blanca de la que Ramona estará revestida en sus bodas.

Otro rito de iniciación, la unión entre un hombre y una mujer, es de data inmemorial, como testimonian las imágenes que fijan esta costumbre. En la historia del arte es casi inevitable evocar el *Matrimonio Arnolfini* (1434) de Van Eyck y hasta hoy perdura la costumbre de recordar en una fotografía el rito de unión, sea la ceremonia civil o religiosa. En dos oportunidades se refiere Berni al rito de la boda de Ramona; primero en 1959 (*La boda* o *El casamiento de Ramona*) y luego en 1976 (*La boda*). Lo que en términos civiles es la legalización de la

unión de un hombre y una mujer, se transpone en términos simbólicos a la boda alquímica, como la realización de la unidad del individuo, la unión de los opuestos, de la sombra con la luz, en fin, como una *coincidentia oppositorum*. En la primera obra, la figura de la mujer se impone por sobre la del novio mediante distintos procedimientos; ella se ubica más adelante, su vestido hecho en collage le da visos de mayor realidad, la importante mantilla se prolonga en la cola ocupando gran parte del cuadro, y entre las manos un ramo dispuesto en círculo evoca la forma tradicional de un mandala⁶. Frente a la potencia de la presencia femenina, la figura del novio se retrae a un plano más virtual: está pintado. La figura masculina se puede leer como el *animus*, como sombra, la parte oscura de la personalidad, en este caso presente, aunque muy disminuida. A su vez, la importancia de la figura femenina reverbera en los padrinos, la madrina con vestido amarillo, anteojos y tocado, se impone sobre el padrino, nimia figura en blanco y negro. Dos ángeles le confieren cierta sacralidad a la escena. En *La boda* de 1976, Berni vuelve a privilegiar a la novia; Ramona resplandece en su blanco, el vestido, los guantes, el ramo y el tocado son reales, mientras que el novio está pintado. Una vez más, la mujer es más consistente. Esta vez la escena parece tener lugar en un estudio fotográfico y un cortinado negro se cierne como fatídico amparo. La figura femenina dominante es simbólicamente la “Gran Diosa”, difundida en la forma egipcia de Isis, y la propia Virgen cristiana, como en la Shakti hindú; el poeta Robert Graves la denominó Diosa Blanca, aludiendo a la personificación femenina de la luz de Dios que ilumina las tinieblas del Caos.

EL DESTINO

De 1976 data *Ramona y la adivina* o *La adivina*. La escena está diseñada como un mandala cuaternario, esquema harto frecuente en la representación de Cristo Pantocrator encerrado en la mandorla y rodeado de los Tetramorfos (figuras de los Evangelistas). En la obra de Berni hay cuatro elementos: la adivina, Ramona, el mapa de la mano y la carta de tarot; todos rodean un centro, que es justamente la bola de cristal, un mandala esférico donde se vislumbra el destino. En la escena hay tres recursos

6. La palabra “mandala” es de origen sánscrito y significa “círculo sagrado”, es una figura geométrica arquetípica que se usa para meditaciones, iniciaciones y protección, entre otras cosas.

propios del arte de la adivinación: las cartas, las manos y la esfera de cristal, pero el conocimiento del destino se logra —a juzgar por el gesto de Ramona— mediante la lectura de la mano. Remarca Flacelière que “la adivinación supone ante todo la creencia en una Providencia que cuida del hombre y consiente en ayudarlo revelándole lo que ignora. En general, cuanto mayor era el espíritu religioso de los antiguos, mayor era la importancia que otorgaban a la adivinación”⁷. Reafirma la función de los actores la ubicación del mapa quiromántico sobre la adivina y de la carta *Le Diable* sobre Ramona.

Berni pinta una mano derecha (recordar la *dextera domini* —diestra del Señor— de la Edad Media), que aquí es un *pantaculum*, un “pequeño todo” que sintetiza las características físicas y espirituales del ser humano. Quiromancia es la disciplina que estudia la forma de las manos y las líneas de las palmas para conocerse a sí mismo y a la naturaleza humana; es una antigua práctica con antecedentes entre los caldeos, hebreos y egipcios que cayó en descrédito por la liviandad con que algunos trataron el tema. En cada dedo, Berni señala la influencia de los planetas, marca particularmente las líneas principales (de la cabeza, el corazón y la vida) y una secundaria (la del destino), faltan el resto de las secundarias; también subraya el monte de Venus debajo del pulgar, de Júpiter debajo del índice, de Saturno debajo del mayor, del Sol debajo del anular, y de Mercurio debajo del meñique. En otra obra, *Investigación* (1976), aparece una mano izquierda de quiromancia, junto a un esquema de huella digital, como el diálogo de dos tipos de pensamiento, el simbólico y el científico positivista.

La carta sobre Ramona es *Le Diable*, la número XV del tarot marsellés, que pertenece a los arcanos mayores y está situado entre La Templanza y La Torre. El diablo tiene alas de murciélago y a sus pies hay dos diablillos, macho y hembra; representa el deseo de saciar las pasiones a cualquier precio, la turbación, la sobreexcitación, el empleo de medios ilícitos. Su reverso es la Emperatriz. En vez del dominio de las fuerzas ordenadas, el diablo representa una regresión hacia el desorden y la disolución en el plano moral y el metafísico. No resulta difícil establecer una vinculación entre *Le Diable* y la mala vida de Ramona.

EL PEREGRINO

Juanito aprende a leer, toca la flauta, se salva de la inundación, juega con su trompo y remonta un barrilete; su trabajo silencioso es el cirujeo, es decir revolver basura y desperdicios, para encontrar objetos de reventa (hoy lo llamaríamos “cartonero”). Su vagabundeo implica un caminar constante por la ciudad, el movimiento se remarca en obras como *Juanito Laguna va a la ciudad* (1963), *Las vacaciones de Juanito Laguna*, (1972), *Juanito con la moto* (c. 1972), *Juanito con dos perros* (1973), *Juanito Laguna going to the factory* (1977); en otras obras el camino ha sido tema en sí mismo: *Camino bajo el cielo gris* (1975), *Camino bajo los faros* (1975). El hombre que se desplaza fue preocupación previa en temas de migración interna y externa, como por ejemplo en *La marcha de los cosecheros* (1953) y *Los emigrantes* (1956).

Se puede considerar a Juanito como una versión desacralizada del arquetipo de “el peregrino”. Durante la Edad Media éste era un tema moralizante, que le recordaba al hombre su tránsito por esta tierra, idea prefigurada en la etimología de la palabra (del latín *peregrinus*, “extranjero”). En la morada terrestre, el hombre deber recorrer un camino lleno de desvíos y acechanzas para retornar a la patria celestial de donde partió. El peregrino viaja con un equipaje liviano, viste pobremente, de acuerdo a la idea de desapego; también Juanito es pobre, no tanto por renuncia, sino obligado por condiciones sociales. Como todo peregrino debe soportar los peligros de la precariedad de la vida como una inundación o un incendio; dice Lurker: “El recorrido del “camino” es un “riesgo” (en alemán *Weg* y *Wagnis*, tiene la misma raíz)”⁸. El atuendo de Juanito (especialmente *Juanito Laguna va a la ciudad*, 1963) es asaz semejante al del peregrino, lleva morral, sombrero y una bolsa para recolectar (cirujeo aquí equivalente a limosna); es acechado por los peligros del camino: el monstruito de fauces amarillas y lomo de lagarto, y sobre todo el gran nubarrón de latas oxidadas que lo amenaza desde lo alto. Es notoria la analogía con los peregrinos pintados por Hieronymus Bosch (recuérdense los postigos del tríptico *El carro de Heno* en El Escorial y el tondo del Museo Boymans-van Beuningen en Rotterdam).

7. Flacelière, Robert, *Adivinos y oráculos griegos*, Buenos Aires, Eudeba, 1965. / 8. Lurker, Manfred, “La vida como peregrinación”, en *El mensaje de los símbolos: mitos culturales y religiones*, Barcelona, Herder, 1992, pp. 233-248.

LAS TENTACIONES

“Requisito para el viaje hacia Dios es el conocimiento de que el mundo de las apariencias no es más que un velo que oculta la realidad divina”, afirma Lurker⁹. Precisamente a las tentaciones vanas parece referirse otra obra de Berni, *La gran tentación* (1962). Aquí también hay un hombre con atributos de peregrino, sombrero (galera, más exactamente) y morral, y tal cantidad de acechanzas que —ayudados por el sustantivo del título— podemos acudir a la iconografía cristiana de “la tentación de San Antonio”, abordado por Hieronymus Bosch (c. 1490 y 1505-1506), Matthias Grünewald (c.1515), y reactualizado en el siglo XX por pintores como Max Ernst (1945), Salvador Dalí (1946) y Leonora Carrington (1946). En la tradición cristiana, San Antonio Abad, patriarca de los monjes de Egipto, nacido en 251, era invocado contra las tentaciones demoníacas; desde la Edad Media se lo suele representar como un anciano vestido con hábito, y sus atributos son un báculo en forma de tau, un cerdo, el libro, las llamas y una campanilla. La tau o cruz en forma de T fue considerada un símbolo contra los males del cuerpo y del alma; por su parte, el cerdo alude a las tentaciones carnales. Muchos artistas desplegaron su imaginación en los demonios híbridos, zoomorfos, que acosan y hasta atacan violentamente al santo. En la obra de Berni, el peregrino es acorralado por dos seres monstruosos, uno con boca abierta, cuatro dientes y lengua cónica; una mujer pintarrajeada con tocado de plumas en cuyo cuerpo perviven los rostros de los numerosos hombres que yacieron con ella y detrás, una figura masculina (¿el proxeneta?). Hay un importante arquetipo, el monstruo gigantesco (Goliath, el cíclope Polifemo, *El Coloso* de Goya —1808-1812, Godzilla y hasta el gigante del Chin Fú de César Aira¹⁰), pero no es feo sino excesivamente bello, tanto que no puede ser real; una mujer rubia de ojos celestes y boca pintada de rojo que sostiene un automóvil en una mano y jabón con burbujas en la otra (otra gigantesca mujer semidesnuda de cabellera revuelta aparece ofreciendo whisky desde una publicidad en *Juanito Laguna lleva la comida a su padre peón metalúrgico*, 1961). Aquí el monstruo es el engaño del capitalismo, la necesidad creada que seduce al hombre, el placer terrenal, banal y ficticio. El perro con orejas en punta, predominio de color rojo y cola corta, evoca

al cerdo que acompaña a San Antonio. El capitalismo y la sociedad de consumo son los nuevos demonios del hombre, los que estorban y bloquean el verdadero camino de ascenso espiritual.

LA TRADICIÓN SIMBÓLICA

El hombre que sueña quiere trascender los límites de su propia realidad, el peregrino transita por la vida sabiendo que llegará un momento de volver a un lugar sin espacio, a un tiempo sin tiempo. Ese mismo hombre tendrá claridad en su caminar, seguirá la senda luminosa, el faro distante, y otras veces se perderá en los vericuetos de la circunstancia, en falsos senderos, tentado por destinos fútiles y banales. Angustiado por la incertidumbre del porvenir solicitará la ayuda de fuerzas superiores para tomar decisiones correctas. Las etapas de la vida le exigirán nuevos conocimientos, cada año deberá aprender un arte de vivir y, más tarde, un arte de morir; deberá asimilar todo cambio y restaurar el equilibrio perdido en cada crisis. El mayor desafío del hombre no es conquistar el espacio o dominar las leyes de la genética, sino conocer su verdadera naturaleza humana. Si logra entender ese cosmos diminuto, quizá pueda llegar a percibir los misterios del universo. El intelecto es insuficiente, hace falta algo más. La memoria de la primera humanidad, aquella más cercana al comienzo del tiempo, acude en su ayuda. El arte es una de las llaves maestras que posee el hombre para sobrellevar la carga de la existencia.

Berni fue un artista comprometido con su realidad social y también un vehículo de aquella memoria arcaica. En su obra están sus sueños, sus tentaciones, sus temores y sus aspiraciones, que son los nuestros, que son los de todos los hombres. Quizá allí resida el secreto de su trascendencia.

9. Ibídem. p. 236. / 10. Aira, César, *La guerra de los gimnasios*, Buenos Aires, Emecé, 1993.

Antonio Berni, *Club Atlético Nueva Chicago*, versión original de la obra según su publicación en el catálogo del Salón Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1938. [*New Chicago Athletic Club*, original version of the work as in its publication in the catalogue of the Salón Nacional de Bellas Artes]



Antonio Berni, *Club Atlético Nueva Chicago*, 1937, óleo sobre tela, 184,8 x 300,4 cm. Colección Museo de Arte Moderno (MoMA), Nueva York.
©2004 digital image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence.
[*New Chicago Athletic Club*, 1937, oil on canvas, The Museum of Modern Art Collection, New York]

El eslabón perdido Avatares del *Club Atlético Nueva Chicago*¹

Realizada entre 1937 y posiblemente 1942, *Club Atlético Nueva Chicago* es una de las pinturas más complejas y determinantes de Antonio Berni. También, sin embargo, una de las más maltratadas e incomprensidas. Denigrada inicialmente en sus aspectos decisivos, modificada por el propio artista sin que la crítica o la historia lo registrara, adquirida tardíamente por un museo norteamericano que al poco tiempo optó por postergarla y virtualmente desaparecerla, ignorada casi por completo durante seis décadas, esta gran composición reúne en su historia de vida varias de las circunstancias mayores que tan gravemente afectarían a los procesos de la cultura Argentina durante aquellos cargados años.

Desentrañar la elaboración cifrada de sus múltiples sentidos implica reconstruir las afinidades y antagonismos que afectaron la legibilidad e incluso la visibilidad de una obra que así se nos revela como capital: el vínculo olvidado pero decisivo entre el monumentalismo de corte social ensayado por Berni en la década de 1930 y –veinte años después– su tan celebrada serie de Juanito Laguna. También, de modo más sutil, la cristalización fugaz de un utópico arte panamericano.

Un doble juego de articulaciones –y de frustraciones– que hace del *Club Atlético Nueva Chicago* un crucial eslabón perdido para la historia crítica del arte rioplatense en sus proyecciones más amplias. E incisivas.

LA ESCENA PRIMARIA

Mucho se ha elaborado sobre los diversos esquemas para la “colección ideal” del Museum of Modern Art de Nueva York (MoMA), elocuentemente dibujados por Alfred H. Barr (su primer director) en la forma de sucesivos torpedos². Notable en ellos ha sido la destacada y permanente presencia de la pintura mexicana, compartiendo la cabeza detonante del proyectil con la Escuela de París y el arte norteamericano. Iniciada en 1933, sin embargo, esta secuencia se vio interrumpida en 1941 por aquellas otras explosiones cuyo excesivo efecto de realidad en Pearl Harbor remeció toda fantasía idealista del arte, explicitando una agresiva agenda política. La parte más visible de ésta implicó la violenta apertura del concepto mismo de lo

“mexicano” para incorporar la totalidad de una América Latina cuyo reclutamiento a la lucha antifascista se volvió una prioridad vital en la política exterior de los Estados Unidos.

El frente cultural era de grave importancia para esa campaña y a ella contribuyó decisivamente el MoMA –en estrecha alianza con Nelson Rockefeller, quien en 1940 había dejado la presidencia de esa institución para asumir el cargo de Coordinador de la Oficina de Asuntos Interamericanos (*Office of Inter-American Affairs*), a la que convertiría en instrumento esencial de la llamada Política del Buen Vecino. Fue de su fortuna personal que salieron los dineros para la creación del Fondo Inter-Americano (*Inter-American Fund*), invertido a partir de 1942 en la rápida adquisición de cientos de obras por parte de Lincoln Kirstein en países sobre todo de Sudamérica, en tanto Barr hacía lo propio en Cuba y en México. Tras las evaluaciones y expurgaciones del caso, más de doscientas de esas piezas y otras cuarenta y una incorporadas con anticipación fueron ostentadamente exhibidas en 1943 como “la colección latinoamericana del MoMA”. Aquella exposición y el considerable libro que le sirvió de catálogo marcaron un momento inaugural para la construcción de una historia hasta entonces no cartografiada³. La construcción curatorial de una categoría –*el arte latinoamericano*– que por algunos años perturbaría las definiciones universalizantes del modernismo, problematizando el propio accionar del MoMA hasta que, después de la guerra, éste optó por la negación y por el olvido para retomar el sendero formalista, mesiánicamente iluminado en ese momento por el expresionismo abstracto y la llamada Escuela de Nueva York.

Desde los inicios –pero también en los últimos tiempos– se ha intentado argumentar una importancia nula o nimia para las inquietudes no artísticas en estos desarrollos. El peso de las evidencias, sin embargo, es aplastante. Centenares de publicaciones de época y miles de documentos –abiertos o secretos– así lo atestiguan. Abrumadoramente: el texto del catálogo de 1943 fue sometido a la aprobación del Departamento de Estado. Y Kirstein mismo ha comentado las complicaciones de su papel como agente público del MoMA y secreto de la Oficina de Asuntos Interamericanos, a la que además remitía informes confidenciales sobre el cuerpo diplomático

estadounidense, provocando conflictos interburocráticos con graves consecuencias para su propia persona. Otros documentos suyos ofrecen detallados reportes y recomendaciones sobre política militar y política cultural consideradas como un frente integrado.

Todo ello no implica que se postergaran por completo otras agendas, más personales y sensibles. Empezando con sus actividades como estudiante en Harvard, y luego como literato, crítico de arte y empresario de ballet, Kirstein (1907-1996) fue uno de los principales responsables por la introducción de ciertas formas del modernismo europeo en los Estados Unidos. Desde esa posición, sin embargo, procuró marcar distancias con las vertientes más extremas o puristas de una tendencia cuya supuesta vocación deshumanizante siempre vería con sospecha. Una actitud disidente que trasladaría a su misión en América Latina, articulándola a criterios más políticos para la definición de muchas de sus adquisiciones. Así lo revelan la correspondencia y otros materiales conservados por el archivo del MoMA como una mezcla fascinante de consideraciones artísticas, negociaciones burocráticas y —a veces— simples protocolos de espionaje. Los enterrados restos diurnos de un inconsciente institucional que ahora se nos revela como la reprimida escena primaria de una historia por desentrañar. Y aún inconclusa.

“UN AVANT-FASCISTA”

Todo esto se evidencia de manera especial en el caso de la Argentina, donde a la densidad del medio artístico se le sumaba una fuerte influencia fascista en la escena política. La estrategia de Kirstein durante su permanencia en ese país —entre junio y julio de 1942— puede ejemplarizarse en las actitudes extremas y opuestas que él asumiría hacia dos posturas artísticas percibidas entonces como claramente enfrentadas: el Nuevo Realismo de Antonio Berni (1905-1981) y la estilización considerada poscubista de Emilio Pettoruti (1892-1971)⁴.

En una decisiva carta de Kirstein a Barr, Pettoruti es tildado de “avant-fascista”, ironizando sobre sus pretendidos atributos de vanguardia para advertir que cualquier adquisición de sus “apestosas” obras sería “una bofetada en la cara para los artistas decentes de aquí”⁵. Aunque ofrecidas sin explicaciones, tales opiniones eran determinantes y los artistas estaban muy al tanto de ello, como lo demuestran las frecuentes manifestaciones democráticas que atraviesan su correspondencia con el Museo. Es comprensiblemente el caso de Pettoruti, cuyas misivas intentaban desmentir las versiones perniciosas sobre su persona que él atribuye a enemigos y rivales.

La aparente justicia de su causa, sin embargo, no se vio beneficiada por el esfuerzo puesto en alguna de esas comunica-

ciones para desacreditar tanto a Kirstein como a su selección de plásticos argentinos —muy particularmente a Berni, como se verá⁶. Tampoco lo ayudaron en mucho sus posteriores esfuerzos por demostrar la necesidad histórica de que el MoMA adquiriera una de sus pinturas mayores para complementar la pequeña obra (55.5 x 46 cm., aproximadamente) que Barr le había comprado en los Estados Unidos —en realidad como gesto diplomático (y casi a mitad de precio). El Museo no se sintió conmovido⁷.

“EL CUADRO MÁS CARO”

Los reparos de Kirstein, sin embargo, articulaban la preocupación política en términos también artísticos. En respuesta a una inquietud del pintor Alfredo Guido por la recepción de las obras de Pettoruti en los Estados Unidos, el representante del MoMA lo reconoce como

“un pintor talentoso en una escuela que, a título personal, siento menos indicada para nuestra era que para hace veinte años. [...] Debe usted entender que en el momento actual nuestro país está muy gravemente involucrado en la lucha presente y que la mayor parte de nuestro pueblo se interesa de manera principal por los asuntos de los seres humanos antes que en problemas estrictamente estéticos”⁸.

La amplia sensibilidad artística de Kirstein lo había vinculado por igual con los desbordes subjetivos o erotizantes de Paul Cadmus y Pavel Tchelitchew, como con los despliegues épicos de Ben Shahn. Su admiración ilimitada por Siqueiros lo llevaría hasta el remoto pueblo chileno de Chillán para conocer los murales que él había terminado allí ese mismo año (1942), sobre los que escribe un ensayo impresionante, reivindicándolos como “la más importante síntesis nueva de elementos plásticos desde la revolución cubista en 1911”: una liberación refrescante de “la enfermedad de treinta años de la Escuela de París” y la alternativa americana al *Guernica* de Picasso, descrito como un “heroico, decorativo, testarudo y horrible fracaso”⁹.

Con esas posturas, era sin duda de esperar la disposición favorable en Kirstein hacia las propuestas de un “nuevo realismo”, avanzadas por Berni tras haber colaborado con Siqueiros en 1933 para la realización del famoso *Ejercicio plástico* en una quinta privada de las afueras de Buenos Aires. Cuadros emblemáticos como *Manifestación* (1934), *Desocupación* (1934) y *Chacareros* (ca. 1936) asimilan y dan respuesta a esa influencia, postulando el cuadro portátil pero monumental como una alternativa al muralismo en sociedades sin el soporte o el contexto ofrecidos por la revolución mexicana. Un desarrollo que además permitiría la superación de las conquistas formales de

las vanguardias históricas, mediante su integración transformada en un horizonte social y humanista¹⁰.

Kirstein parece haber percibido bien la complejidad allí implícita. Su selección específica de obras de Berni no responde a un vago interés predeterminado, sino al deseo de lograr una representatividad amplia, dentro de la que procuraba un sentido aguzado de actualidad. De *modernidad*: hay cierta injusticia en aquel recuento del pintor porteño Horacio Butler, según el cual “en su apresurado recorrido, [Kirstein] apenas contaba con tiempo para descubrir lo pintoresco o aquello que juzgaba con cierto color local”¹¹. En realidad, el gusto del curador era demasiado complejo como para permitir ese tipo de generalizaciones. Lo que en términos ideales buscaba, cuando los imperativos políticos se lo permitían, era una suerte de espíritu regional expresado en obras que pudieran considerarse no de un folklorismo superficial sino “características”. Este último es el término interpretativo utilizado con mayor frecuencia por Kirstein, quien lo aplica a lo representativo tanto del estilo personal del artista, como de los rasgos culturales más amplios en él inscritos, antes que a cualquier tipismo convencional.

La palabra le es útil para describir y defender las piezas obtenidas de Berni. El artista estaba entonces pintando *Mercado indígena*, un cuadro vinculable al gran lienzo sobre Jujuy que alcanzó el premio de composición en el Salón Nacional de 1937. Esta línea —entre “indigenista” y “clásica”— no entusiasmó al emisario del Museo, en contraste con su vivo interés por el tono más espontáneo y moderno, pero no por ello menos auténtico, en los cuadernos de apuntes que el artista había tomado —“desde las ventanas del tren y de los aviones”— en su recorrido reciente por la zona andina¹². Sin embargo, Berni no estaba dispuesto a desprenderse de esos estudios y Kirstein viajó hasta Rosario para obtener una impresión directa de *Domingo en la tarde* (probablemente *Sol de domingo*, 1941), con resultados decepcionantes: la pintura le pareció “tiesa, dura y sin gracia, aunque se ve bien en fotografía”. “Estaba algo angustiado por los cuadros recientes de Berni”, explica en su informe confidencial de adquisiciones: “Sentí que no podía realmente comprar algo [...] que me gustara” —hasta que encuentra un retrato inacabado (*Muchacho sentado*) que otras notas suyas califican como “adorable” (“very lovely”)¹³. Tras acordar su culminación y venta en US\$ 175, Kirstein compra, además, dos monotipias por temor a no otorgarle al pintor la importancia necesaria “en comparación con otros artistas a los que ya había visto”.

Es, sin embargo, recién en su última visita al taller que Berni, tras algunas resistencias, accede a mostrarle el enorme (184.9 x 300 cm.) *Club Atlético Nueva Chicago*. La impresión notable que esa obra le provoca (“quedé encantado”) no le impide a Kirstein negociar con firmeza para pagar sólo la mitad de los US\$ 2000 dólares en principio solicitados por el artista.

Aún así, tal como el propio curador señala, “éste es el cuadro más caro que haya comprado en América Latina”. Y quizá el más apreciado: “El ‘Club Atlético’”, explica, “muestra a un muy característico grupo de jóvenes argentinos en los suburbios de Buenos Aires. Aunque la mujer en la esquina derecha es muy genérica, siento que el cuadro como conjunto es lo más logrado de la obra de Berni”. “En algún sentido”, enfatiza, “creo que es el cuadro argentino más importante que yo haya visto”¹⁴.

“UN PINTOR NORTEAMERICANO”

El comentario es significativo por su discrepancia deliberada con las manifestaciones de desconcierto que aquella ambiciosa composición había obtenido en el medio local, donde incluso algunos reconocimientos se ofrecían matizados por fuertes reparos a las aparentes incoherencias internas del cuadro. Críticos como Róger Plá lamentaban el uso de “colores arbitrarios que chirrían en un conjunto bien estructurado”¹⁵. “Los tonos fríos, agrios y detonantes son de muy mal efecto”, exclamaba Julio Rinaldini, aunque no sin advertir “que con ellos el artista ha querido acentuar la aspereza de un tema que empieza por definir con la muy meritoria caracterización de las figuras”¹⁶.

Kirstein se encontraba al tanto de esas reacciones e intentó capitalizarlas en sus presentaciones de esta obra para el público estadounidense. “En la Argentina el cuadro de Berni fue considerado feo, innecesario, áspero —en una palabra, norteamericano”, argumenta tendenciosamente en un borrador preparado para el *New York Times*, aprovechando tal vez las resonancias del sobrenombre estadounidense que identificaba al barrio de Mataderos donde, desde principios del siglo XX, se ubican los principales camales de Buenos Aires¹⁷. Aunque “típicos”, explica aquel texto, los muchachos representados en *Club Atlético Nueva Chicago* “no son gauchos ni bailarines de tango, sino jugadores suburbanos de fútbol. Sus rostros exhiben muchas variantes raciales porque la amalgama criolla es tan rica como la nuestra”. Contra la retórica nazi de la pureza racial, la Política del Buen Vecino reivindica al mestizaje como un elemento panamericano de identidad compartida. No el único: en el propio catálogo del MoMA, Kirstein define a Berni como “el argentino que quizá más se asemeja a un estadounidense de la época del W.P.A.”¹⁸. No hay ironía alguna en esa comparación. Otro artículo del mismo autor asocia sus “grandes paneles de trabajadores y niños” con los social-realistas norteamericanos y con Siqueiros, para rápidamente concluir: “la clara mirada y la mano honesta de Berni crean una dura pero real visión de la vida urbana en su país”¹⁹.

La referencia a Buenos Aires es aquí crucial. “Espero que ustedes tengan una época de nacionalismo”, le escribe Kirs-



Detalle de la obra de Antonio Berni, *Muchacho sentado*, 1942, óleo sobre tela, 94 x 57,8 cm, que apareció publicado en Roger Plá, *Antonio Berni*, Buenos Aires, Losada, 1945. [Detail of the work *Seated Boy*, oil on canvas, published in Roger Plá, *Antonio Berni*, Buenos Aires, Losada, 1945]



Antonio Berni, apuntes tomados durante el viaje a Perú, 1942. Cuadernos de viaje. Colección particular. [Antonio Berni, notes taken during a trip to Perú, 1942. Travel diaries. Private collection]

tein a Alfredo Guido: “no necesariamente de la pampa o el gaucho o el exotismo fácil, sino el estudio de su gran ciudad y su vida singular”²⁰. “Expresar la fascinación de su propio lugar en su propio tiempo”, por citar una frase culminante que pareciera evocar otras del propio Berni²¹. Norteamérica y América del Sur, asociadas por la exacerbación de lo local desde sus valores de actualidad.

CLÁSICO Y MODERNO

Una identidad moderna, una modernidad propia. Y cambrante: la tensión que energiza al cuadro adquirido para el MoMA se origina no en el concepto estático de la urbe, sino en la experiencia dinámica de la urbanización. Una circunstancia viva que la imagen resultante registra incluso en su especificidad cultural más arraigada, resignificando convenciones plásticas clásicas y modernas en términos precisos de la realidad inmediata. Ya un texto incisivo —decisivo— de Marcelo Pacheco argumenta el uso crítico de la cita paródica de formas y estilos en el proyecto artístico de Berni²². El análisis puntual del *Club Atlético Nueva Chicago* pone en evidencia el sentido profundamente personal y localizado que esos procedimientos podían alcanzar.

El grueso arco que define a la composición, por ejemplo, se vincula con las presencias escenográficas relacionadas al arte renacentista, a la arquitectura colonial y a la pintura metafísica en piezas anteriores de Berni. Pero aquí puede también interpretarse como una referencia metonímica al antiguo Mercado de Hacienda de Mataderos, cuya clausura en 1931 tal vez explica los rasgos de deterioro con que se insinúa representado en este cuadro. Aquel edificio histórico fue un hito fundacional para el barrio, como lo sugiere en la tela la ciudad incipiente que se atisba a su alrededor en un contexto de ruralidad supérstite, sintetizada en el desborde frutal sobre un puesto de ventas ubicado en primer plano. Una bodega precaria que es, al mismo tiempo, un pródigo bodegón de suculencias casi eróticas, perturbando los límites de un género pictórico tradicional casi como la irrupción popular inquieta a los linderos que antes definían a la gran ciudad.

Lo liminar e incierto de la condición así expresada intenta también sugerirse en las ominosas nubes plúmbeas que, sin embargo, parecen despejar el celaje porteño. Una luz nueva en clara pugna con las tonalidades fúnebres que dominan el nocturno trágico de *Medianoche en el mundo*, otro gran lienzo que se suele considerar inmediatamente anterior (1936-1937) y alusivo a la conflagración mundial que entonces se iniciaba con la Guerra Civil en España. Por otro lado, aunque la serena gravedad de los deportistas es por momentos comparable a la de los *Chacareros* (ca. 1936), el efecto final de *Club Atlético*

Nueva Chicago es de lozanía y de esperanza.

La alusión precisa del título podría relacionarse con el entusiasmo del triunfo obtenido por ese equipo adolescente en 1936 —poco antes de que se iniciara el cuadro— al adjudicarse el campeonato de la cuarta división tras vencer memorablemente al Club Atlético Excursionistas, por cinco goles a cero. Pero la referencia profunda es a una emoción de masas más inclusiva y compleja, expresada también en la multiplicación de camisetas y colores alusivos a una variedad de escuadras. Como en una metáfora festiva del Frente Popular, ese imperativo político en ciertos discursos de la izquierda durante aquellos años.

Una combativa metáfora también de afirmación cultural. Actitud acentuada por los importantes repintes que Berni aplica a su tela en algún momento anterior a la transacción de mediados de 1942²³. Tal vez como respuesta a las críticas, pero además al alarmante momento histórico, el artista busca radicalizar los sentidos de la obra, por ejemplo, al borrar los personajes de más edad o acentuar la juventud de los muchachos. Y de la pintura misma: particularmente significativa es la transformación del semioculto banderín del Nueva Chicago en una suerte de banderola abierta para mejor exhibir no los tonos propios de ese equipo —verde y negro—, sino el negro y rojo característicos de Newells Old Boys, aquel *team* identificado con la ciudad en la que creció el artista antes de mudarse al caserío cercano de Roldán hacia 1915²⁴. Una pubertad y una adolescencia reconstruidas tal vez en ese paisaje periférico que el cuadro diferencia del conjunto mediante una verja de madera y un tratamiento plástico vagamente post-cezanniano (otra cita, ¿otra parodia?), pero evocadas sobre todo por los colores deportivos que, sin embargo, podrían también aludir a los símbolos revolucionarios de la izquierda. En ese orden.

En ese orden: “cuando yo leí la gran literatura marxista, ya había leído a Freud”, exclamó en algún momento el pintor, “el orden de prelación tiene alguna importancia para entender las cosas”²⁵. Aunque Berni estuvo asociado durante momentos varios y de distintas maneras al Partido Comunista, su primera militancia orgánica fue en la tercera división del Club Atlético Argentino, y hay cierta relación posible entre la fotografía que lo muestra integrado a ese equipo y el gran cuadro iniciado en 1937. Pero más reveladora aún es la espontánea exaltación del fútbol callejero y barrial en sus memorias de la niñez. El suburbio popular descrito como el escenario libérrimo de un partido vital sin límites y sin reglas: “esas calles de arrabal eran como una gran cancha, un gran campo de juegos. Se vivía en la calle; realmente se vivía”²⁶.

En *Club Atlético Nueva Chicago* el despliegue de colores confunde la emoción nueva de la capital con el recuerdo de la provincia. Y con la esperanza revolucionaria: en *Desocupación* el barco que asoma sobre el horizonte, casi en el punto de fuga

de ese crucial cuadro, exhibe la misma conjunción del rojo y el negro que en el distintivo impuesto luego, por deliberado error, al Club Atlético Nueva Chicago²⁷. Pero las disonancias resultantes que en esta última pieza desconciertan e incluso irritan a la crítica de la época se proyectan también a la propia historia del arte. Particularmente en sus extremos más cercanos y polémicos: el contrapunto preciso al arco renacentista o colonial o metafísico, al paisaje posimpresionista y a la naturaleza muerta, es la fuerte aunque lateral presencia del barrilete que, hacia la izquierda, resume la gama heráldica de camisetas en un juego propio de cromatismos y geometrías.

Miriam Basilio ha resaltado sugestivamente, en ese elemento, la posibilidad de una referencia lúdica al despliegue similar de cubos y triángulos irrumpiendo como significantes formalistas en *La puerta abierta* (1932), un cuadro representativo del anterior paso de Berni por el surrealismo²⁸. Sin embargo, es importante añadir que esa cita a su vez remite al volumen casi idéntico en *Las musas inquietantes* (1916) con que de Chirico parece aludir al hecho pictórico en ese entorno dominado por arquitecturas y estatuas. Un sentido que carga de valores adicionales la reflexionada seriedad de *Club Atlético Nueva Chicago* en el reciclamiento de ese trozo de abstracción pura para la configuración realista del artefacto popular que materializa el vuelo infantil de la fantasía –y aquí también la unidad de lo diverso: es notable en el barrilete la incorporación de todos los colores de los uniformes deportivos, con la interesante excepción del negro, pero incluyendo el matiz casi fucsia que se diferencia del vivo rojo colindante.

Un juego desplazado de primarios y complementarios que articula a la idea misma de la pintura con la experiencia vital y cruda: todavía en un cuadro de 1959, Berni construye con un elemento parecido *La casa del pintor* en medio de un paisaje precario y desolado, acaso una barriada incipiente. Pero en *Club Atlético Nueva Chicago* esa paleta metaforiza, además, aquel encuentro de razas y pigmentaciones tan sensiblemente percibido por Kirstein. Y, al mismo tiempo, asocia al arte con el carisma colectivo del fútbol popular, en lo que podría interpretarse como una evocación utópica del manifiesto de 1933 realizado con Siqueiros, proclamando el reemplazo del trabajo individual en la pintura por la labor de “un EQUIPO o *team* POLIGRÁFICO”²⁹.

La metáfora podía ser aún más explícita: en Buenos Aires y en ese mismo año el pintor mexicano había publicado un “llamamiento” a los artistas argentinos para “sacar a la plástica del miserable intento individual”: “[t]rabajaremos en *teams* o equipos, perfeccionando cada día más la coordinación de nuestras individualidades, en relación directa con la capacidad de cada uno, como lo hacen *los buenos jugadores de fútbol*”. Se trataba de energizar al arte con “el *relámpago deportivo* con sus grandes espectáculos de masas y las ascendentes batallas

sociales en la más exasperada y tremenda pugna que recuerda la historia del mundo”³⁰. Ya unos meses antes Siqueiros había intentado convocar a las multitudes populares de Montevideo para la realización de murales sobre el Estadio Centenario de esa ciudad: “Nuestra idea está respaldada por todos los intelectuales vibrantes del Uruguay”, clamaba El Coronelazo, “pero nos hace falta que [...] las grandes masas deportivas que concurren al Estadio, secunden también nuestro propósito”. El subtítulo de la nota periodística es de particular pertinencia: “Se anhela vincular el cultivo del deporte con manifestaciones artísticas”³¹.

Vincular: lo que en *La puerta abierta* Berni ensayaba como alegoría (*allos agoreuein*, “hablar lo otro”), *Club Atlético Nueva Chicago* lo recupera como símbolo (*sumballein*, “juntar, reunir”). Pero siempre –y ésta es una diferencia interesante con Siqueiros– mediante formas estáticas, estatuarias casi. Y en términos personalizados, casi líricos: la firma del artista aparece estratégicamente inscrita sobre un ladrillo roto que parece retener al barrilete desde su cola, *afirmando*, en la tierra y en lo propio, el vuelo –el juego– del color y de la forma por los cielos inciertos del arte durante tiempos difíciles. “En un vuelo de Ícaro”, reza uno de los primeros textos programáticos de Berni, “el pintor se aleja del mundo real para alcanzar el otro quimérico de las puras formas y colores. Ya conocemos el resultado de esta aspiración. Las alas de Ícaro se quemaron, y en su precipitado descenso, por ley de gravedad, vuelve al mundo del que se había querido desprender”³².

Por ley de gravedad: el barrilete en tierra da imagen concreta a esa figura literaria, insinuando en aquel comentario genérico la evolución del propio Berni hacia el nuevo realismo tras sus deambulaciones por el surrealismo, por la pintura metafísica, por la Escuela de París –momentos todos sesgadamente reciclados en *Club Atlético Nueva Chicago*. Quizá no sea del todo excesivo intuir un autorretrato en la cabeza del niño que asoma tras el barrilete (y sobre la firma, y bajo el posible paisaje de Roldán) para observar arrobado la escena.

HEROÍSMOS OTROS

Esa mirada podría ser el protagonista sutil del cuadro. Sobre todo tras las modificaciones que la privilegian al eliminar, en el otro extremo de la composición, al anciano vendedor de bocados y a la gran figura femenina originalmente dispuesta entre las frutas. La presencia juvenil pero oscura y desdibujada que los reemplaza –descrita con acierto por Kirstein como “muy genérica”– no compite ya con el tema central y más bien sirve de apagado eco material a la contemplación que se escuda en el juego lírico de los colores.



Berni en su juventud posando con los demás integrantes del Club Atlético Argentino en Roldán, provincia de Santa Fe (primero abajo a la izquierda). [Berni in his youth, with the other members of the Athletic Argentine Club, in Roldán, Province of Santa Fe (first below on the left)]



Antonio Berni, *Club Atlético Nueva Chicago*, primera publicación de la obra modificada reproducida en *Ars Revista de arte*, Buenos Aires, noviembre de 1941.
[*New Chicago Athletic Club*, first publication of the modified work, previously reproduced in *Ars Revista de arte*, november, 1941]



Documentación fotográfica posiblemente empleada para *Club Atlético Nueva Chicago*, 1937. Archivo del artista.
[Photographic documentation possibly used for *New Chicago Athletic Club*. Artist's archive]

La composición así resuelta concentra la *modernidad propia* de esta pintura (no su “modernismo”), en la actitud de posar para la cámara. Y, a través de ella, para la historia.

La representación, el *registro*, como otra suerte de trascendencia. Incomprendida: a los reparos de la crítica local se le suma la caricatura puerilizante con que un periódico de época explicita el momento de la toma fotográfica que es el sentido implícito de la obra³³. Aunque no carente de simpatía, esa versión reduce el poderoso aliento épico del cuadro a una suerte de costumbrismo contemporáneo. Kirstein, en cambio, se ubica entre los pocos que asumieron el aire trascendente en la propuesta de Berni, al resumir el sentido de la imagen como “un grupo de típicos jóvenes del gran puerto de Buenos Aires posando para su fotografía grupal”³⁴.

Era precisamente esa *condición fotográfica* la que irritaba los criterios tradicionales. Para explicar el rechazo suscitado por *Desocupación* en el Salón Nacional de 1935, un comentarista señala que “[a]caso pareció falto de delicadeza en su experiencia formal, ya que en su afán de verdad Berni utiliza una nueva clase de Kodak, aquélla que da del lineamiento real lo que tiene de convincente y de mayor contundencia humana”³⁵.

Tales reparos, sin embargo, eran compartidos entre ciertos artistas que se asumían de vanguardia. Es, en ese sentido, demasiado elocuente la agresiva fijación de Pettoruti hacia el tópico fotográfico. La suya fue tal vez la reacción más feroz provocada por *Club Atlético Nueva Chicago*. También la más secreta y perniciosa. Importa aquí reproducir por entero los párrafos relacionados a Berni, en la extensa y ya mencionada carta que Pettoruti envía a Barr procurando reivindicar sus propias credenciales democráticas y denunciar a quienes las cuestionaban, descalificando al mismo tiempo buena parte de las adquisiciones de Kirstein en la Argentina. El motivo focalizado de estas iras es la atención que el catálogo del MoMA le dedica al gran lienzo del pintor rosarino:

“una obra que aquí –por mala– fue colgada en la sala de desechos del Salón Anual; una de esas obras hechas sólo con la idea de premio, que tratan de asustar con su tamaño y que no son otra cosa que ampliaciones fotográficas, pésimas de factura e insípidas en su espíritu, color y técnica, es decir: la resultante del frío producto de una máquina. Esto no es un mal propiamente argentino: en todo el mundo han aparecido esta clase de ‘teloneros’; pero, la culpa de que tales estados de cosas fructifiquen, no está en ellos (pues siempre hubo, hay y habrá advenedizos o falsificadores del arte) sino en quienes, no sabiendo ni siquiera distinguir la diferencia que hay entre una obra del espíritu y la otra de la máquina, se hacen cargo de una misión tan delicada, como es la de seleccionar obras de arte.

Vivimos un momento de terrible confusiónismo y tergiversación de valores; es un mal momento para la

plástica como lo son en la vida de las naciones los regímenes totalitarios; pero eso desaparecerá pronto, dejando paso a la libertad de mente y de espíritu que engendra la pureza en el arte. Nosotros debemos ayudar a que así sea y en lo posible evitar que el confusiónismo crezca como una marea.

Invito a usted, que es hombre sensible, a dar una mirada sobre el cuadro de Ramón Gómez Cornet. ¡Cuánta pureza y sentimiento sano hay en ese chico! Eso es pintura, producto de nobleza en el más amplio sentido del vocablo. Ponga sus ojos, luego, en el telón aludido, y dígame lo que hay: media entre ellos la distancia que hay entre el ojo de un artista y una mala lente fotográfica”³⁶.

La alusión a Gómez Cornet –también admirado por Berni y por Kirstein– es significativa por cuanto limita la discusión al ámbito casi estricto de la idea de lo contemporáneo, cuya definición, en Buenos Aires, pretendía acaparar para sí la pintura de Pettoruti. Su cuestionamiento al llamado “nuevo realismo” es también a una modernidad nueva, una *modernidad alternativa* que no se asume ya en los exclusivos términos del refinamiento y la resultante “obra del espíritu”. Una modernidad hecha popular y accesible por “el frío producto de una máquina” y “una mala lente fotográfica”.

El reto que esto implicaba para la “pureza en el arte” fue hecho patente por la prensa, al antagonizar ambas posiciones: “[l]o que llamábamos hasta hoy moderno,” señala otra nota de 1937, “era el arte de anteguerra, abstracto desconectado de la realidad. Arte correspondiente a un decorativismo y una superficialidad que negaba la vida. El artista incomprendido por la masa se abstraía en sus propios fantasmas”. Berni, en cambio, “se documenta como el reporter [sic] que refleja la vida en su multiplicidad de aspectos”, “[n]uestra época política y periodística presta al pintor sus elementos para su obra”³⁷.

Lo que hace lacerante a esta opción en *Club Atlético Nueva Chicago* es su indecible violencia cultural. Resulta por demás revelador que este cuadro se haya concebido –incluso tal vez pintado– en simultáneo con *Orquesta típica*, otra gran tela polémica destinada a exaltar las diversiones y los ocios creativos del pueblo suburbano –la nueva cultura popular³⁸. La reacción de críticos como Jorge Romero Brest –entonces cercano a Pettoruti– no se hizo esperar: “Permanece en [*Orquesta típica*] el desagradable realismo estático de sus grandes telas anteriores, con el signo negativo que resulta de un abandono del empaste sólido y de las tintas firmes por un color a veces desvaído y sucio. Sus figuras carecen de sentido espiritual y de emoción”³⁹. Sin embargo, podría también percibirse en esa obra un desplazamiento de los sentidos épicos anteriores hacia referentes cotidianos e incluso vulgares exaltados por el tratamiento pictórico deliberadamente ríspido. Como en la

transformación del monumental arco clásico de *Chacareros* en una escenografía barata que, no obstante, sublima las figuras casi estatuarias de los músicos populares. No es un procedimiento muy distinto el que carga de una dignidad nueva a los jóvenes deportistas de barrio en el otro lienzo: hasta en la ubicación estratégica del gran arco triunfal a la derecha, *Club Atlético Nueva Chicago* pareciera por varios poderosos momentos reelaborar la gran composición de *Jujuy* –“indigenista” pero “clásica”– en clave contemporánea.

Hay un virtual consenso sobre la clausura del ciclo heroico en la pintura de Berni tras su traslado de Rosario a Buenos Aires en 1936, coincidente con el inicio de la Guerra Civil Española y, acaso, con la agonía del optimismo revolucionario. En un cuadro como *Medianoche en el mundo* puede así interpretarse una nota póstuma. Pero cabe también percibir una prolongación distinta de aquel aliento radical en obras que –como *Club Atlético Nueva Chicago* y *Orquesta típica*– desplazan el sentido épico anterior hacia espacios más específicamente culturales: el fútbol, la música arrabalarera. La modernidad popular.

Y el heroísmo de la vida cotidiana. En esos dos lienzos, pero sobre todo en el que cautivara tanto a Kirstein, el artista lleva hacia una culminación distinta los postulados iniciales del “nuevo realismo”. Y al mismo tiempo anuncia algunas de las percepciones temáticas que –tras una tímida reelaboración en 1954 (*Team de fútbol* o *Campeones de barrio*)– desembocaría desde los primeros años ‘60 en la serie culminante dedicada a Juanito Laguna, el muchacho que hace de la barriada una portentosa construcción cultural. Es interesante comprobar el que en una pieza decisiva de aquella serie –*Juanito Laguna remontando un barrilete*, 1973– el despliegue cromático de geometrías vuelva a configurar un barrilete con diseños otra vez alusivos a la heráldica futbolística. Esta vez los colores surcan triunfantes los aires, pero con un eco siempre terreno en el juego de triángulos de nuevo citados en la precaria arquitectura popular que sirve de paisaje exuberante a la escena. Hay una emoción histórica en la respuesta exaltada de Berni a la “ignorancia abusiva” con que, en 1977, Marta Traba califica a ese personaje de antihéroe, “siendo en verdad un héroe: el de siempre y particularmente del mundo moderno; porque el heroísmo no es sólo el acto gratuito, espontáneo o espectacular; es también la larga lucha paciente, anónima y cotidiana dentro de los avatares de la vida”⁴⁰.

Desde esa perspectiva *Club Atlético Nueva Chicago* podría apreciarse como el más personal e intensamente político de los cuadros de Berni. Y un eslabón crucial –aunque por décadas perdido– entre los dos momentos más importantes de su obra.

CODA

Aunque aventurado, es sugestivo leer en *Orquesta típica* también una respuesta a Pettoruti y a la alta estilización geometrizante de un tema parecido en el conocido cuadro suyo que, durante aquellos años, fue incorporado al Museo de Arte de San Francisco. *Quinteto* (1926) había sido donado por Grace L. McCann Morley, entonces directora de esa institución y una de las principales responsables por la prolongada gira de Pettoruti y de sus obras a lo largo de Estados Unidos entre 1942 y 1943⁴¹. Berni, por cierto, no alcanzó entonces el favor de una invitación similar. Y la oportunidad distinta para visitar los Estados Unidos que se le abrió con la beca otorgada en 1941 por la Comisión Nacional de Cultura quedó interrumpida por la prolongación del recorrido que él primero realiza entre los países andinos. Una frustración que Berni sintió compensada por la incorporación aparente de *Club Atlético Nueva Chicago* a la colección del MoMA, iniciando así lo que, en carta dirigida a Kirstein en agosto de 1943, el pintor proyectaba como “una verdadera comunicación espiritual de afirmación del ‘nuevo realismo’, que es la inquietud de numerosos artistas de América y el camino de la unidad artística continental”⁴².

Pronto esas esperanzas se demostrarían ilusas. Al parecer, la carta ni siquiera llegó a destino. Debido a las fricciones generadas por sus labores de espionaje sobre el cuerpo diplomático de los Estados Unidos, fracasaron todas las gestiones de Kirstein para sustituir su conscripción por nuevas labores de inteligencia en Sudamérica. Tras ser levado por el ejército, fue remitido como soldado raso al frente alemán. Allí, sin embargo, le tocaría un papel importante en la recuperación de las obras de arte saqueadas y escondidas por los nazis: la metáfora literal del reencuentro de los estetas norteamericanos con una cultura europea de la que se habían visto a la fuerza separados. América Latina tendría que ocupar otra vez su lugar acostumbrado.

Su no-lugar. Iniciada la posguerra, el desmantelamiento político de los programas de la Buena Vecindad implicó también el desmantelamiento curatorial del concepto mismo de una colección de arte latinoamericano: no una mera acumulación de piezas, sino la construcción deliberada de una cierta noción de historia. Pero ésta era en sí misma una construcción histórica y, por lo tanto, incapaz de sobrevivir a la desaparición de sus condicionantes más amplios. Ya la introducción de Barr al catálogo publicado en 1943 dejaba entrever cierta insatisfacción por parte del MoMA con la colección que los imperativos bélicos le habían obligado a formar. “Errores de omisión serán reparados”, advertía allí el Director, “errores de inclusión serán eliminados”⁴³. La primera de esas tareas nunca fue llevada a cabo. La segunda, en cambio, fue implacablemente cumplida.

Así lo demuestra el catálogo oficial de las pinturas y escul-

turas del MoMA que el propio Barr publica en 1948. El caso de la Argentina es allí uno de los más instructivos: de las por lo menos veintiuna pinturas de ese país expuestas en 1943, apenas seis permanecieron en la colección oficial del Museo tras el final de la guerra. Entre ellas no se encontrarían ni el *Muchacho sentado* ni el *Club Atlético Nueva Chicago* (y en cambio sí la *Copa verdigris* de Pettoruti). Pero, en vez de liberar los cuadros de Berni entregándolos al mercado y al mundo, el MoMA optó por desplazarlos hacia una suerte de exilio interior, ubicándolos en la llamada Colección de Estudio ("*Study Collection*"), concebida para "trabajos cuyo interés es primordialmente técnico o histórico, pinturas de niños, y unos pocos objetos ajenos al campo del Museo, que se conservan para fines comparativos"⁴⁴. Un limbo inaccesible, en el que esas piezas perderían todo contexto y visibilidad: tras hacerlas circular por algunas ciudades norteamericanas, el MoMA no volvió a exhibirlas durante seis décadas e, incluso, las desaparece de los listados públicos de la institución⁴⁵. Una circunstancia demasiado sugestiva que sólo hacia 2004 logró corregirse en algo, tras los importantes cambios geopolíticos y las arduas discusiones que dieron lugar a una cierta revaloración del arte latinoamericano en el MoMA, cuya culminación fue la exposición que reunió parte de sus obras de esa procedencia (aunque no en su propia sede —entonces en remodelación— sino en la del Museo del Barrio)⁴⁶.

"Las eliminaciones", explicaba Barr en la introducción al catálogo de 1948, "se efectúan para mejorar la calidad y el equilibrio de la colección, y para mantenerla *moderna*"⁴⁷. Pero era más bien cierto sentido radical y complejo de esa última categoría el que estaba siendo eliminado, junto con cualquier utopía panamericana. 1948 fue también el año en que diversas situaciones políticas y artísticas dieron lugar a la consagración en los Estados Unidos de un nuevo formalismo imperial asumido con entusiasmo por el MoMA —con la abierta oposición de Kirstein quien se vería así definitivamente distanciado del Museo y de Barr. La derrota electoral del Partido Progresista de Wallace y el inicio de la Guerra Fría sirvieron de escenario dramático para la consolidación de la Escuela de Nueva York bajo el aliento de varios textos marcantes de Clement Greenberg sobre la superioridad del arte norteamericano y la brecha en teoría insalvable entre el arte y la política.

Una brecha no muy distinta de la que otra vez se había abierto entre el arte de los Estados Unidos y el de América Latina. Pocas circunstancias lo ponen en tan material evidencia como los avatares sufridos por *Club Atlético Nueva Chicago*. Varado en esa grieta, abismado en ese quiebre, el cuadro excepcional de Antonio Berni se nos ofrece en su accidentada historia como un eslabón doblemente perdido.

1. Este texto resume y desarrolla fragmentos de un estudio mucho más amplio: Gustavo Buntinx, "*Another Goddamned Gringo Trick: MoMA's Curatorial Construction of 'Latin American Art' (and Some Inverted Mirrors)*". Aunque permanece inédito, ese estudio fue presentado por primera vez en el año 1999 en la Universidad de Texas en Austin, y luego en foros diversos de la Argentina y los Estados Unidos, incluyendo, en noviembre de 2002, el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA). Los fondos iniciales para la investigación fueron proporcionados por la Fundación Rockefeller como parte de una Senior Fellowship, otorgada en el proyecto "Latin American & Latino(a) Art in the University Museum Context", organizado por lo que entonces era la Archer M. Huntington Art Gallery (hoy el Jack S. Blanton Museum of Art), perteneciente a la Universidad de Texas en Austin. Agradezco a Mari Carmen Ramírez por sus apoyos en aquella ocasión, así como a las autoridades y al personal del MoMA en Nueva York, y de la Fundación Espigas en Buenos Aires, por el acceso a los archivos que ambas instituciones mantienen bajo tan profesional cuidado.

2. Cfr., por ejemplo, Varndoe, 1995.

3. Kirstein, 1943a.

4. Para un desmantelamiento crítico de esa última categoría, cfr. Pacheco, 1994. Aquella polarización personalizada era manifiesta también para los integrantes de la escena: "Berni se ha situado en el extremo opuesto de Pettoruti. Mientras Pettoruti se mantiene firme en la abstracción, Berni evoluciona hacia el más franco realismo, o, más propiamente, ha tomado estrecho contacto con la realidad, supongo que para reducirla luego a síntesis de sentido personal" (Rinaldini, 1937).

5. Carta de Lincoln Kirstein a Alfred Barr, Buenos Aires, 8 de julio de 1942. Archivos del MoMA. (Esta y todas las demás traducciones son mías). Esas sospechas de proclividades fascistas podrían originarse en los anteriores vínculos de Pettoruti con los futuristas italianos y con Marinetti, a quien acogió durante su visita a Buenos Aires en 1926.

6. "Se positivamente que, antes de mi llegada a Nueva York, se recibieron, acerca de mi persona y actuación, informaciones que de ninguna manera responden a la verdad, y que tales especies mentirosas fueron recogidas en Buenos Aires por un señor norteamericano poco escrupuloso, quien las transmitió a su país sin darse el cuidado de verificarlas, dando oídos y fe al juicio antojadizo de un individuo irresponsable que lo utilizó como instrumento fácil de venganza". (Carta de Emilio Pettoruti a Alfred H. Barr, Buenos Aires, 3 de setiembre de 1943. Archivos del MoMA).

7. La *copa verdigris* (1934) fue comprada por Barr a principios de 1943, durante la exposición de Pettoruti en la National Academy of Design en Nueva York. De acuerdo con el testimonio del propio artista, el monto entonces pagado fue de US\$ 200, muy por debajo de los US\$ 350 en que él había cotizado la obra. (Carta de Emilio Pettoruti a René d'Harnoncourt, Director del MoMA, Buenos Aires, 30 de mayo de 1946. Archivos del MoMA). La versión pública que la autobiografía del artista ofrece sobre sus relaciones con el MoMA es, por supuesto, muy distinta, pero a todas luces falsa (Pettoruti, 1968).

8. Carta de Lincoln Kirstein a Alfredo Guido, Nueva York, 29 de enero de 1943. Archivos del MoMA.

9. Kirstein, 1942. En la versión más académica de este ensayo, Kirstein prefiere referirse al *Guernica* como a un "afiche trágico, plano y final" (1943b, p. 242). Siqueiros tenía la esperanza de que esta monografía fuera publicada por el propio MoMA, donde además Kirstein procuró organizarle una exposición individual (Siqueiros, 1942). Estos y otros proyectos se vieron frustrados por los reparos políticos del Departamento de Estado, que le negó al mexicano la visa necesaria para ingresar a los Estados Unidos. En compensación, Rockefeller financió un recorrido de Siqueiros por varios países del continente propagandizando "un arte americano por la victoria en el continente norteamericano".

10. Berni, 1936.

11. Butler, 1966, p. 177. Kirstein había adquirido varias obras de Butler, además de comisionarle un ballet (*Estancia*) a ser realizado con el músico Alberto Ginastera. Este último proyecto se vio frustrado por la guerra.

12. "Está a la altura de la documentación de las mejores litografías del siglo XIX, como las de Carlos Morel o Pailliere [sic]". (Lincoln Kirstein, *Kirstein's Reports on Individual Acquisitions During his Trip to Latin America (1942): Argentina, Brazil, Chile, Colombia, Ecuador, Mexico, Nicaragua, Peru, Uruguay*, 1942, ms. Archivos del MoMA).

13. Carta de Lincoln Kirstein a Alfred Barr, Buenos Aires, 8 de julio de 1942. Archivos del MoMA. El informe confidencial describe a ese cuadro como "la pieza más tierna que haya visto en su taller, y sin embargo característica".

14. *Kirstein's Reports*, Op. cit. Archivos del MoMA.

15. Citado en López Anaya, 1997, p. 25.

16. Rinaldini, 1938.

17. Lincoln Kirstein, *Painters in Latin America*, 1943, 4 pp., ms. Archivos del MoMA. El artículo aparentemente no llegó a publicarse, pero *The Magazine of Art* recoge comentarios de Barr (1943b, p. 221) aún más explícitos en ese sentido: "Si la pelota fuera ovalada y las camisetas sin rayas, esta galería de muchachos a tamaño real podría haberse pintado en Chicago, EE.UU., en vez de Buenos Aires. Antonio Berni está sobre todo interesado en los seres humanos individuales, a los que pinta con un realismo intenso y extraño, bastante distinto del estilo parisino algo generalizado tan común en la Argentina".

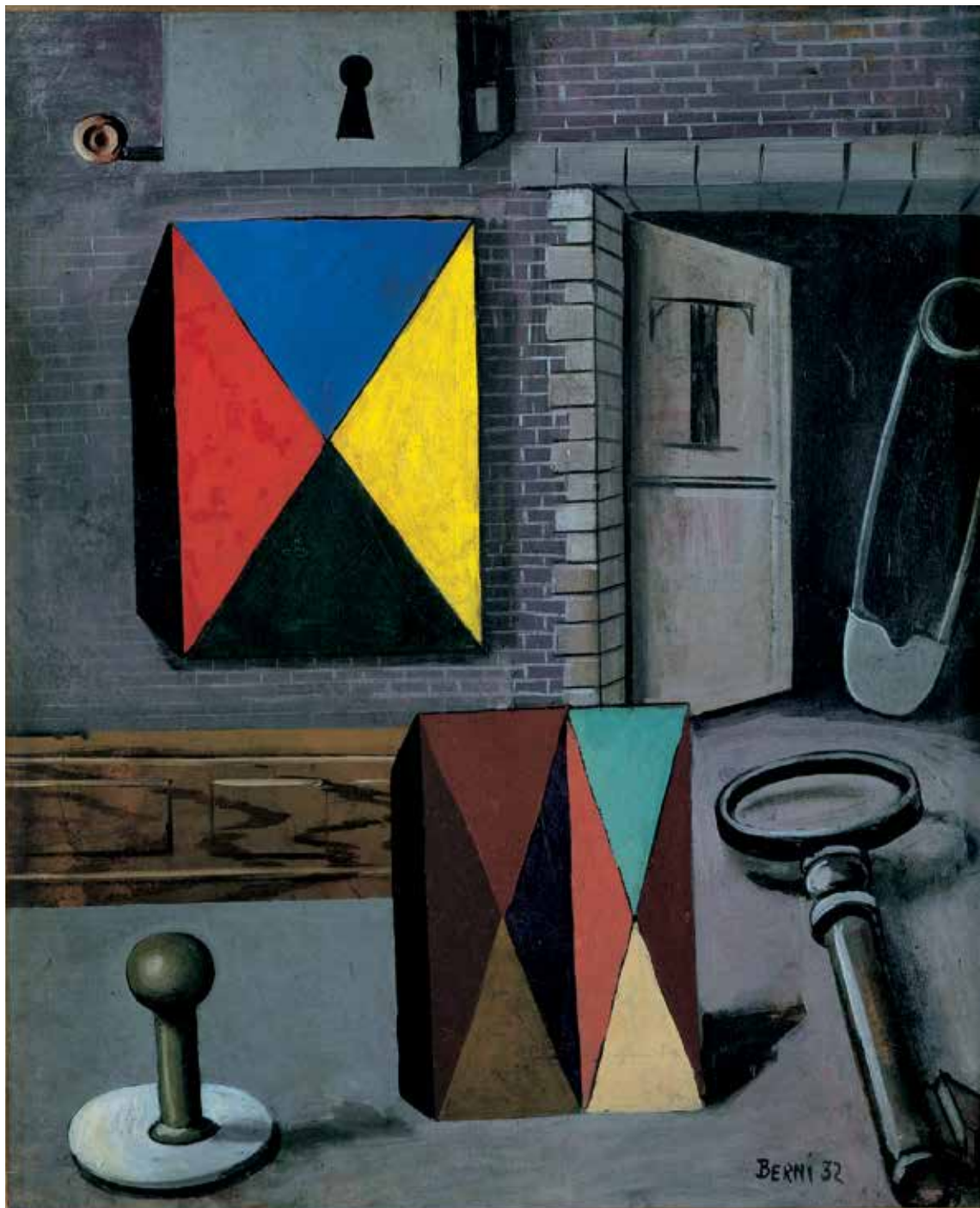
18. Kirstein, 1943a, p. 29. La referencia es al programa de arte público promovido por Franklin D. Roosevelt como una respuesta de inspiración mexicana al desempleo generalizado que la gran depresión provocó también en la industria cultural.
19. Kirstein, 1944, p. 112. Es interesante que el título original de este artículo fuera "American Painting: North and South".
20. Carta de Lincoln Kirstein a Alfredo Guido, Nueva York, 1 de julio de 1943. Archivos del MoMA.
21. "Hablo del americanismo realista en función del lugar y del tiempo" (Berni, 1941).
22. Pacheco, 1997, pp. 242, 245. El uso de una categoría como la de la parodia implica matices significativos que las limitaciones de espacio me impiden abordar aquí. Para una argumentación paralela, vinculada a otro muralismo argentino, cfr.: Buntinx, 1994.
23. Aunque no he podido encontrar referencia alguna a estos repintes, ellos se vuelven patentes si se compara el estado actual del cuadro con las fotografías publicadas por la prensa al momento de su exposición en 1938. La importancia de los cambios obliga a modificar la fecha convencionalmente atribuida a la obra –1937– por la de un periodo de realización que puede extenderse entre 1937-1941.
24. El azar no existe: según tradición los colores del Club Atlético Nueva Chicago fueron tomados de un vehículo que transportaba forraje por la zona en que los fundadores del equipo se reunían. Aquella "chata" llevaba el nombre de su dueño –Roldán– coincidente con el del pueblo que sirvió de segunda morada al artista.
25. Berni, 1976.
26. Berni, 1976, rep. en Pacheco (ed.), 1999, p. 37. En este último libro (p. 28) puede encontrarse la fotografía de Berni en alineamiento deportivo. Cfr. asimismo Berni, 1966.
27. Agradezco a Daniel Stordeur este último señalamiento.
28. Basilio, 2004, p. 99.
29. Siqueiros *et al.*, 1933, rep. en Pacheco (ed.), 1999, p. 202. Aunque ese texto circuló con la firma de Berni y otros pintores, además de la de Siqueiros, todo indica que la autoría exclusiva corresponde a este último. Al respecto, Cfr. la carta que Siqueiros le dirige a Berni en 1933 (Siqueiros, 1933b).
30. Siqueiros 1933a. El énfasis en estas dos citas es mío.
31. *El Diario*, 1933.
32. Berni, 1936, rep. en Pacheco, 1999, p. 80.
33. Caricatura publicada en Buenos Aires o Montevideo, a raíz de la exposición del cuadro en esas ciudades durante 1938. Recorte ubicado en los archivos de la Fundación Espigas.
34. Kirstein, *Painters in Latin America, op. cit.* (Énfasis mío).
35. *Crítica*, 1935.
36. Carta de Emilio Pettoruti a Alfred H. Barr, Buenos Aires, 3 de setiembre de 1943. Archivos del MoMA.
37. *Crítica*, 1937.
38. "Actualmente trabaja en reproducir pictóricamente una orquesta típica y proyecta exaltar un tema infantil de football, de ésos que encontramos en cada barriada porteña". *Ibidem.* Aunque *Orquesta típica* suele ser fechada entre 1939 y 1940 (año en que fue expuesta en el Salón de Otoño), es probable que esta convención deba ser modificada por la de 1937-1940. La apariencia actual del cuadro responde a los repintes realizados por Berni en 1975.
39. Romero Brest, 1940.
40. Berni, 1977 (ca.), rep. en Pacheco (ed), 1999, p. 177.
41. Éstas y otras predilecciones hacían de Morley el referente estadounidense más opuesto a las posiciones de Kirstein, quien incluso se sintió diplomáticamente forzado a dirigirle unas líneas intentando aquietar sus "diferencias artístico-políticas". (Carta de Lincoln Kirstein a Grace L. McCann Morley, 18 de enero de 1943. Archivos del MoMA). No debe sorprender que, en la carta de Pettoruti a Barr, el nombre de la Directora del Museo de San Francisco sea exaltado como "la única persona autorizada, con verdadero y serio conocimiento en materia de arte plástica latino-americana". (*Quinteto* fue vendido a un coleccionista argentino en 1981).
42. Carta de Antonio Berni a Lincoln Kirstein, Buenos Aires, 13 de agosto de 1942. Archivos del MoMA. Citado en Basilio, 2004, pp. 98, 100.
43. Barr, 1943a, p. 4.
44. Barr, 1948, p. 10.
45. En 1990, sin embargo, *Club Atlético Nueva Chicago* fue prestado al Museo del Bronx para su exhibición en la muestra *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970*.
46. En el contexto de esas discusiones, en noviembre de 2002, fui invitado a presentar en el MoMA una versión del trabajo más completo que da origen a este ensayo (Buntinx, 1999). Tanto en esa conferencia, como en las conversaciones privadas con el personal curatorial, tuve oportunidad de abordar la situación problemática de *Club Atlético Nueva Chicago* en el Museo. Este cuadro –no así el retrato– se encuentra ahora reconocido como parte de la colección principal del MoMA en el catálogo de la exposición citada (Basilio *et al.* (eds.), 2004).
47. Barr, 1948, p. 11. (Énfasis mío)

Bibliografía citada

- Barr, Alfred H., "Foreword", en Kirstein, 1943a, pp. 3-4.
- Barr, Alfred H., "South Americans in North America: Museum of Modern Art's Permanente Collection on Tour", en *Magazine of Art*, Washington, D.C., vol. 36, n° 2, octubre de 1943, (1943b), pp. 220-223.
- Barr, Alfred H., *Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art*, Nueva York, MoMA, 1948.
- Basilio, Miriam, "Antonio Berni's *New Chicago Athletic Club*", en Miriam Basilio *et al.* (eds.), 2004, pp. 98-100.
- Basilio, Miriam, Fatima Bercht, Deborah Cullen, Gary Garrels, Luis Enrique Pérez-Oramas (eds.), *MoMA at El Museo: Latin American and Caribbean Art*, Nueva York, El Museo del Barrio y MoMA, 2004.
- Berni, Antonio, "El nuevo realismo", en *Forma*, Buenos Aires, n° 1, agosto de 1936. Rep. en Pacheco(ed.), 1999, pp. 79-82.
- Berni, Antonio, "Contesta Antonio Berni: Los Salones y los Premios, ¿estimulan la producción plástica?", en *Argentina Libre*, Buenos Aires, 1 de mayo de 1941.
- Berni, Antonio, "Antonio Berni: Del fútbol al 'pop'", en *Vosotras*, Buenos Aires, n° 1601, octubre de 1966 (Entrevista de Inés Malinow).
- Berni, Antonio, *Berni*, Buenos Aires, Imagen Galería de Arte, 1976. (Entrevista de José Viñals). Rep. en Pacheco(ed.), 1999, p. 47.
- Berni, Antonio, [Polémica con Marta Traba], ms. inédito, ca. 1977. Archivo Berni. Rep. en Pacheco (ed.), 1999, p. 177.
- Buntinx, Gustavo, "La identidad como discurso: El caso de los frescos de Mar del Plata", en *Rasgos de identidad en la plástica argentina*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1994, pp. 13-25. Premio a la Crítica de Arte Jorge Feinsilber 1993.
- Buntinx, Gustavo, "Another Goddamned Gringo Trick": *MoMA's Curatorial Construction of "Latin American Art" (and Some Inverted Mirrors)*, 200 pp. ms. (Ponencia presentada originalmente en el simposio internacional *Representing Latin American / Latino Art in the New Millenium: Curatorial Issues and Propositions*, Austin, University of Texas en Austin, octubre de 1999. También en el coloquio *Re-pensando el imperialismo. Experiencia y cultura en América, Asia y África, 1850-1950*, Buenos Aires, Universidad Torcuato Di Tella, Council on Latin American and Iberian Studies, y Yale University, agosto de 2000. También en el Museum of Modern Art, Nueva York, noviembre de 2002).
- Butler, Horacio, *La pintura y mi tiempo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1966.
- Crítica, "La exposición de la A.I.A.P.E. atrae mucho público", en *Crítica*, Buenos Aires, octubre de 1935.
- Crítica, "Berni busca en sus cuadros la realidad de la América India", en *Crítica*, Buenos Aires, octubre de 1937.
- Debroise, Olivier (ed.), *Otras rutas hacia Siqueiros*, México, D.F., Curare, 1997.
- El Diario, "Se proyecta una obra monumental", en *El Diario*, Montevideo, 1933. (S/d. cit. en Peluffo, 1997, pp. 210- 225).
- Kirstein, Lincoln, "A través de un ojo extranjero. El arte en Chile: Lo que me dijeron y lo que vi", en *Forma*, Santiago de Chile, vol. 1, n° 5, octubre de 1942, pp. 1-2
- Kirstein, Lincoln, *The Latin American Collection of the Museum of Modern Art*, Nueva York, MoMA, 1943 (1943a).
- Kirstein, Lincoln, "Siqueiros in Chillán", en *Magazine of Art*, Washington, D.C., vol. 36, n° 8, diciembre de 1943 (1943b), pp. 283-287.
- Kirstein, Lincoln, "South American Painting", en *The Studio*, vol. 128, n° 619, octubre de 1944. Título original: "American Painting: North and South".
- Lauria, Adriana, "Cronología biográfica y artística", en López Anaya, 1997, pp. 231-251.
- López Anaya, Jorge, *Antonio Berni*, Buenos Aires, Banco Velox, 1997.
- Pacheco, Marcelo Eduardo, "La Argentina y una mirada travestida: Pettoruti entre los espejos", en Gustavo Curiel, Renato González Mello y Juana Gutiérrez Haces (eds.), *Arte, historia e identidad en América: Visiones comparativas*, México, D.F., Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1994, Tomo III, pp. [789]-802.
- Pacheco, Marcelo Eduardo, "Antonio Berni: Un comentario rioplatense sobre el muralismo mexicano", en Debroise (ed.), 1997, pp. 227-247.
- Pacheco, Marcelo Eduardo (ed.), *Berni: Escritos y papeles privados*, Buenos Aires, Temas Grupo Editorial, 1999.
- Pettoruti, Emilio, *Un pintor frente al espejo*, Buenos Aires, Solar Hachette, 1968.
- Peluffo, Gabriel, "Siqueiros en el Río de la Plata: Arte y política en los años treinta", en Debroise (ed.), 1997, pp. 207-226.
- Rinaldini, Julio, "El Premio 'Composición' del actual Salón Nacional de Bellas Artes", en *El Mundo*, Buenos Aires, 19 de setiembre de 1937.
- Rinaldini, Julio, "El Salón Nacional: La pintura", en *La Prensa*, Buenos Aires, 1938, en *El Mundo*, Buenos Aires, setiembre.
- Romero Brest, Jorge, "El VII Salón de Otoño", en *Argentina Libre*, Buenos Aires, 16 de mayo de 1940.
- Siqueiros, David Alfaro, "Llamamiento a los plásticos argentinos", en *Crítica*, Buenos Aires, 5 de diciembre de 1933 (1933a). Rep. en Tibol (ed.), 1996, pp. 111-112.
- Siqueiros, David Alfaro, "Carta a Berni", Buenos Aires, 5 de diciembre de 1933 (1933b). Rep. en Tibol (ed.), 1996, pp. 111-112.
- Siqueiros, David Alfaro, "Carta a Lincoln Kirstein", Santiago de Chile, 4 de diciembre de 1942. Rep. en Tibol (ed.), 1996, pp. 186-189.
- Siqueiros, David Alfaro, Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino, Enrique Lázaro y Lino Enea Spilimbergo, *Ejercicio plástico*, Buenos Aires, 1933. Rep. en Pacheco (ed.), 1999, pp. 202-208.
- Tibol, Raquel (ed.), *Palabras de Siqueiros*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Varnedoe, Kirk, "The Evolving Torpedo: Changing Ideas of the Collection of Painting and Sculpture of The Museum of Modern Art", en *Studies in Modern Art* n° 5, Nueva York, MoMA, 1995, pp. 12-73.



OBRAS •



ANTONIO BERNI
La puerta abierta, 1932
[*The Open Door*]
Cat. 5



ANTONIO BERNI
Landrú en el hotel, 1932
[Landrú at the Hotel]
Cat. 4



JUAN DEL PRETE
Collage, 1932
Cat. 6



JUAN DEL PRETE
Abstracción, 1932
[Abstraction]
Cat. 7



JUAN DEL PRETE
**Composición abstracta
con fondo negro, 1933**
[Abstract Composition on
Black Background]
Cat. 9



JUAN DEL PRETE
Abstracción, 1933
[Abstraction]
Cat. 8



ANTONIO BERNI
La muerte acecha en cada esquina, 1932
[Death Lies in Wait at Every Corner]
Cat. 3



ANTONIO BERNI
 Susana y el viejo, 1931
 [Susana and the Old Man]
 Cat. I



JUAN DEL PRETE
 Arlequín abstracto, 1934
 [Abstract Harlequin]
 Cat. II



JUAN DEL PRETE
Sin título, 1933
[Untitled]
 Cat. 10



ANTONIO BERNI
La metamorfosis del pájaro azul, 1932
[Metamorphosis of the Blue Bird]
 Cat. 2



ANTONIO BERNI
Autorretrato con cactus, 1934
[Self-Portrait with cactus]
Cat. 12



ANTONIO BERNI
Desocupados, 1934
 [Unemployed]
 Cat. 13



ANTONIO BERNI
 Chacareros, 1935
 [Farmers]
 Óleo sobre arpillera [Oil on burlap]
 200 x 300 cm.
 Museo Municipal de Artes Plásticas
 "Eduardo Sívori", Buenos Aires
 OBRA NO EXPUESTA



ANTONIO BERNI
Manifestación, 1934
 [Public Demonstration]
 Cat. 14



ANTONIO BERNI
Medianoche en el mundo, 1937 (1938? / 1940?)
[Midnight in the World]
Cat. 15



RAQUEL FORNER
Mujeres del mundo, 1938
[Women of the World]
Cat. 16



ANTONIO SIBELLINO
Dolor de España, 1939
[Suffering of Spain]
 Piedra reconstituida [Reconstituted stone]
 28 x 15 x 13 cm
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires
 OBRA NO EXPUESTA



RAQUEL FORNER
Destinos, 1939
[Destinies]
 Cat. 17



RAQUEL FORNER
La victoria, 1939
 [The Victory]
 Cat. 18

ANTONIO SIBELLINO
La rebelde, 1938
 [The Rebel]
 Cat. 19

ANTONIO SIBELLINO
La viuda, 1939
 [The Widow]
 Cat. 20



● Esplendor y melancolía:
la figura humana



LINO ENEA SPILIMBERGO
Figura, 1931
[*Figure*]
Cat. 24



ANTONIO BERNI
La mujer del sweater rojo, 1935
[*The Woman of the Red Sweater*]
Cat. 21



ANTONIO BERNI
Retrato, 1939
 [Portrait]
 Cat. 23

LINO ENEA SPILIMBERGO
Retrato, 1936
 [Portrait]
 Cat. 26



ANTONIO BERNI
Primeros pasos, 1937
[First Steps]
Cat. 22



LINO ENEA SPILIMBERGO
La planchadora, 1936
[*The Presser*]
Cat. 25

● Vida difícil:
Emma y Ramona

98



LINO ENEA SPILIMBERGO
Breve historia de Emma V, 1935
[Brief Story of Emma V]
Cat. 32



ANTONIO BERNI
Ramona adolescente, 1976
[Ramona in her Teens]
Cat. 31



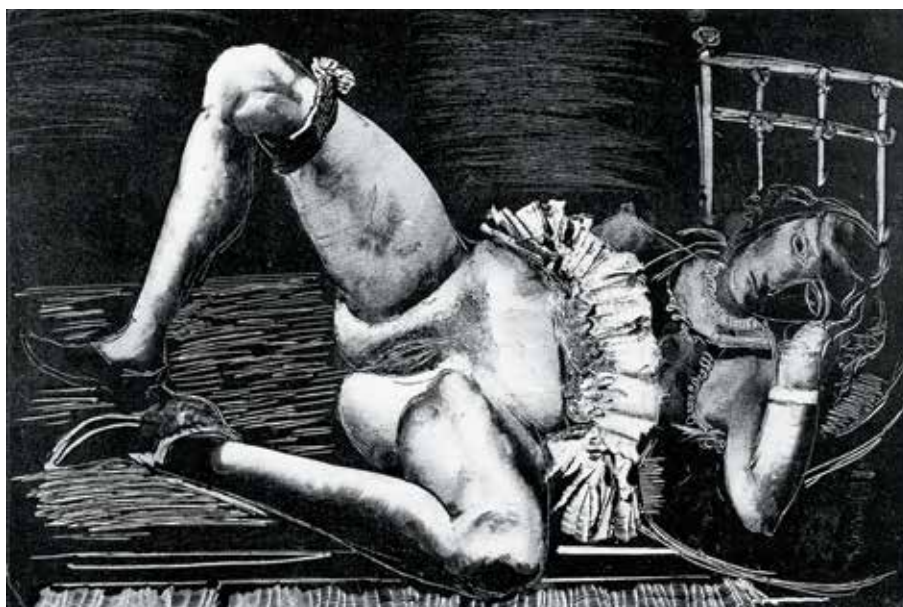
LINO ENEA SPILIMBERGO
Breve historia de Emma XII, 1935
 [Brief Story of Emma XII]
 Cat. 30



ANTONIO BERNI
Ramona en España, 1968
 [Ramona in Spain]
 Cat. 34



ANTONIO BERNI
Ramona pupila, 1963
[*Ramona, the Boarder*]
Cat. 29



LINO ENEA SPILIMBERGO
Breve historia de Emma XXIV, 1935
 [Brief Story of Emma XXIV]
 Cat. 36

LINO ENEA SPILIMBERGO
Breve historia de Emma XXI, 1935
 [Brief Story of Emma XXI]
 Cat. 35



ANTONIO BERNI
Ramona y el viejo, 1962
[Ramona and the Old Man]
 Cat. 27



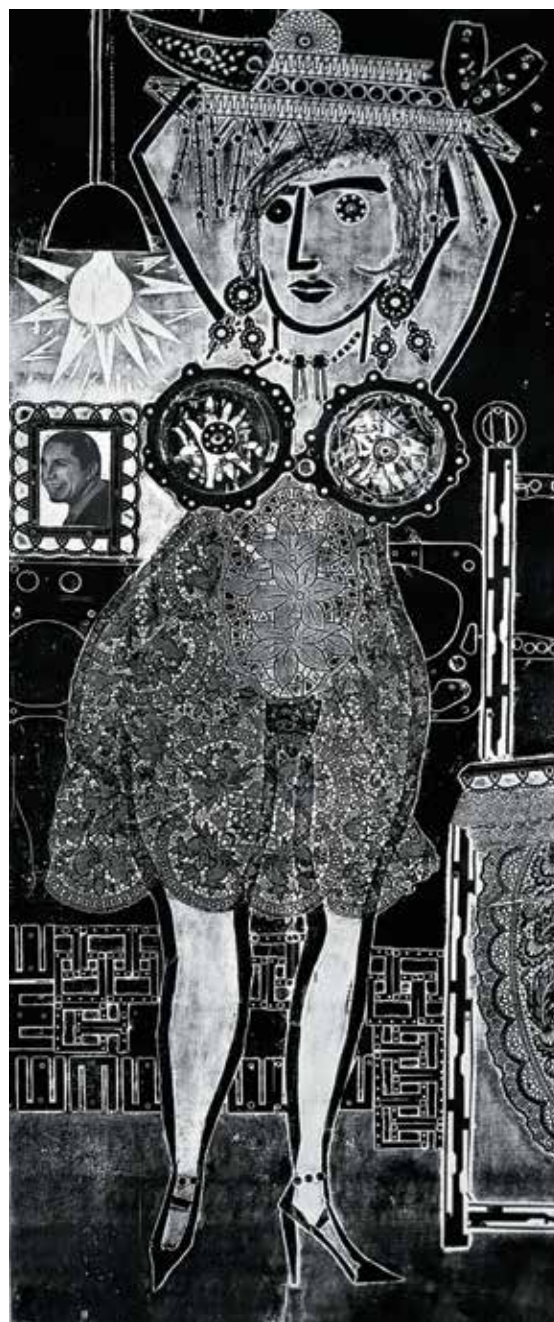
LINO ENEA SPILIMBERGO
Breve historia de Emma XXVIII, 1936
[*Brief Story of Emma XXVIII*]
Cat. 38

LINO ENEA SPILIMBERGO
Breve historia de Emma XXVII, 1935
[Brief Story of Emma XXVII]
Cat. 37



LINO ENEA SPILIMBERGO
Breve historia de Emma XXX, 1936
 [Brief Story of Emma XXX]
 Cat. 39

LINO ENEA SPILIMBERGO
Breve historia de Emma VII, 1935
 [Brief Story of Emma VII]
 Cat. 33



ANTONIO BERNI
Ramona vive su vida, 1963
 [Ramona Lives her Life]
 Cat. 28



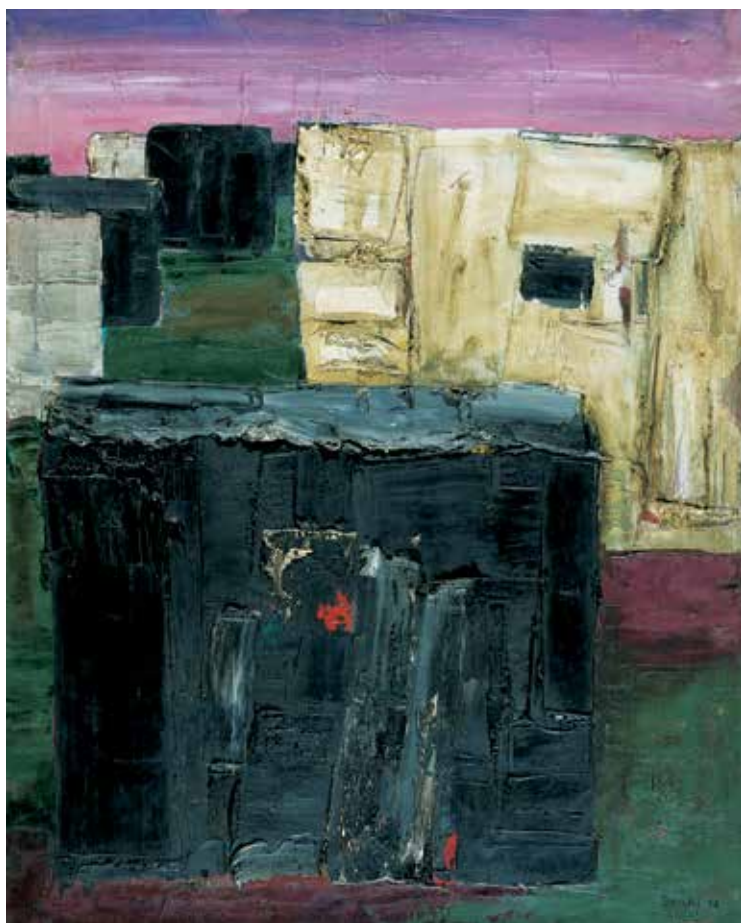
MARIO PUCCIARELLI
Pintura, 1958
[Painting]
Cat. 51



MARIO PUCCIARELLI
Pintura, 1958
[Painting]
Cat. 50



ANTONIO BERNI
Villa Piolín, 1958
["Piolín" Shantytown]
Cat. 41



ANTONIO BERNI
Blanca y negra, 1958
 [White and Black]
 Cat. 40



MARIO PUCCIARELLI
Sin título, c. 1958
 [Untitled]
 Cat. 52



KENNETH KEMBLE
Paisaje suburbano II, 1958
 [Suburban Landscape II]
 Cat. 48



ANTONIO BERNI
Retrato de Juanito Laguna, 1961
 [Portrait of Juanito Laguna]
 Cat. 43



ANTONIO BERNI
Inundación en el barrio de Juanito, 1961
 [Flooding in Juanito's Neighborhood]
 Cat. 42



KENNETH KEMBLE
Paisaje suburbano, 1960
 [Suburban Landscape]
 Cat. 49



ANTONIO BERNI
Pampa y cielo, 1962
[The Pampas and Sky]
Cat. 45

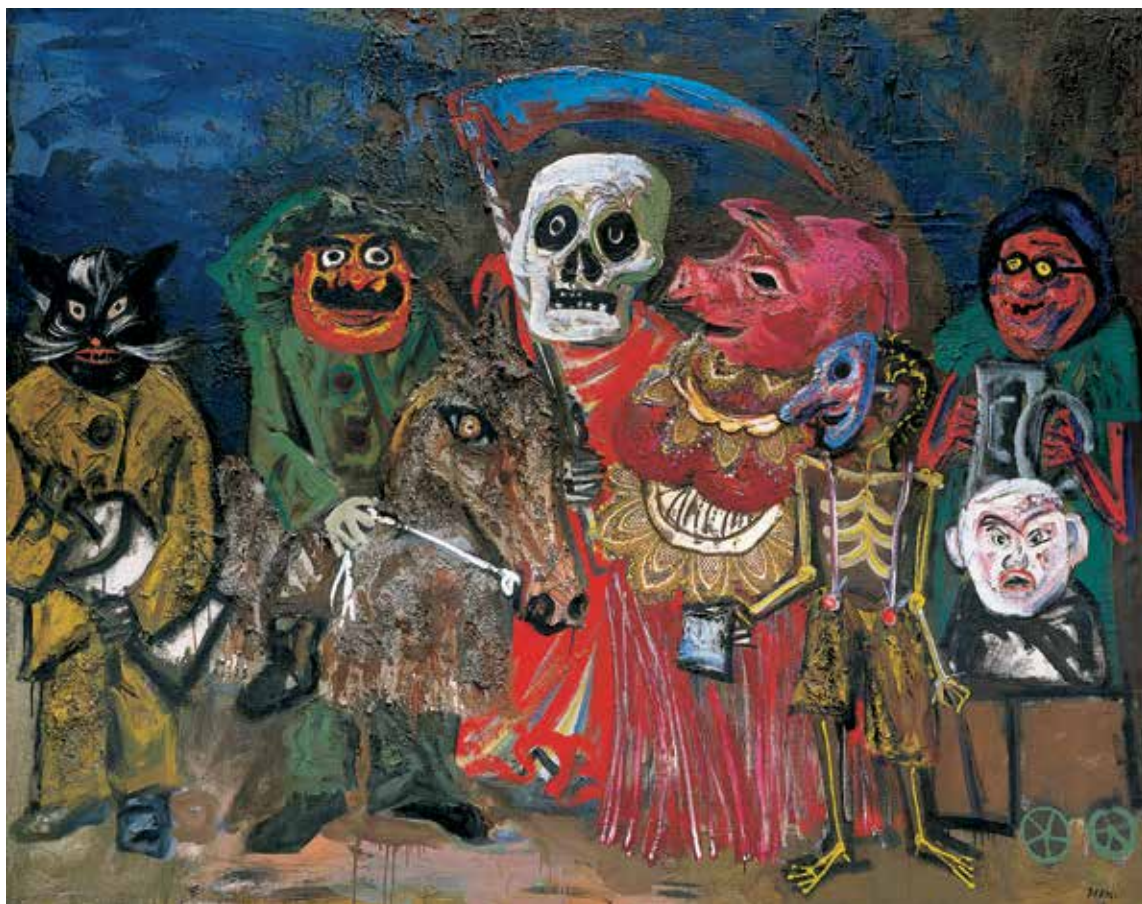


ANTONIO BERNI
Pampa y cielo, 1962
[The Pampas and Sky]
Cat. 44

ALBERTO GRECO
Sin título, 1963
[Untitled]
 Cat. 46



ALBERTO GRECO
Sin título, 1963
[Untitled]
 Cat. 47



ANTONIO BERNI
El carnaval de Juanito, 1960
[Juanito Laguna's Carnival]
Cat. 53



ANTONIO BERNI

Pesadilla de los injustos o La conspiración del mundo de Juanito Laguna trastorna el sueño de los injustos, 1961

[Nightmare of the Unjust or The Conspiracy of Juanito Laguna's World Upsets the Sleep of the Unjust]

Cat. 54



LUIS FELIPE NOÉ
Convocatoria a la barbarie,
 1961
 [Call to Barbarism]
 Cat. 58



RÓMULO MACCIÓ
Cárcel=Hombre, 1961
 [Prison=Man]
 Cat. 57



JORGE DE LA VEGA
Gobernar es poblar, 1963
 [To Govern is to Fill]
 Cat. 56

ERNESTO DEIRA
Desde Adán y Eva, 1963
 [Since Adam and Eve]
 Cat. 55





ANTONIO BERNI
Estudio para bacanal de Ramona Montiel, 1962
 [Study for Ramona Montiel's Orgy]
 Cat. 59



ALBERTO HEREDIA
Engendro, 1972
 [Malformed Creature]
 Cat. 68



ANTONIO BERNI
Dos víboras, c. 1962
 [Two Snakes]
 Cat. 60



ALBERTO HEREDIA
Adán Lengua, 1974
 [Adam Tongue]
 Cat. 69

ALBERTO HEREDIA
Eva Lengua, 1974
 [Eve Tongue]
 Cat. 70

EMILIO RENART

Integralismo Bio-cosmos N°1, 1962

[*Bio-cosmos Integralism #1*]

Estructura de hierro soldada y telas tensadas y pintadas

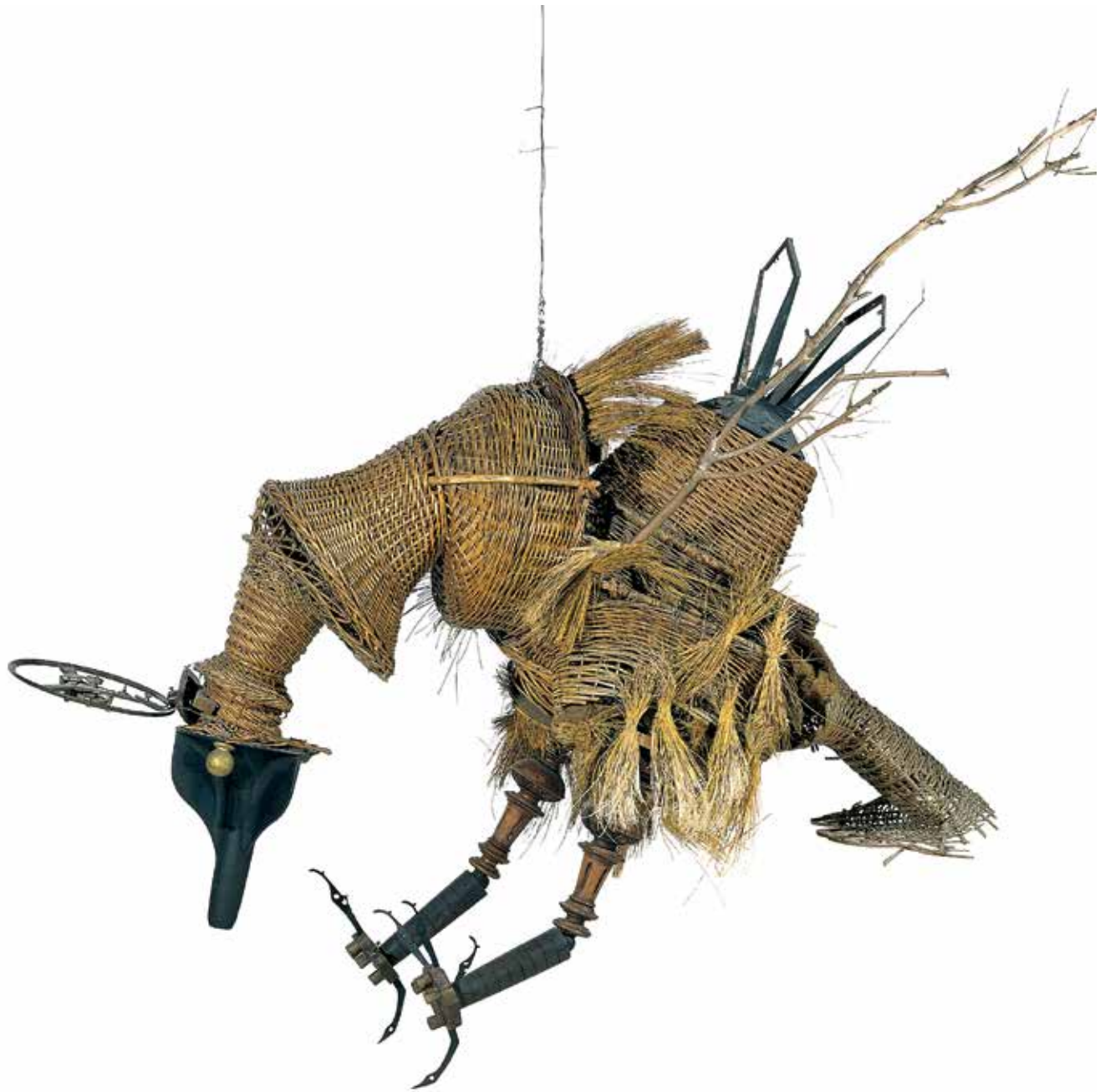
[*Soldered iron structure and stretched and painted canvases*]

168 x 287 x 115 cm

Colección Museo de Arte Moderno de Buenos Aires

OBRA NO EXPUESTA





ANTONIO BERNI

El pájaro amenazador, 1965

De la serie *Monstruos cósmicos*

[The Threatening Bird from the Cosmic Monsters series]

Madera, bronce, hierro, acero, mimbre, paja, esponja, plástico, esmalte y ramas [Wood, bronze, iron, steel, wicker, straw, sponge, plastic, enamel and branches]

58 x 87 x 190 cm

Colección Eduardo F. Costantini, Buenos Aires.

OBRA NO EXPUESTA



ANTONIO BERNI
Robot, 1971
[Robot]
Cat. 62



ANTONIO BERNI
Robot, 1971
[Robot]
Cat. 63



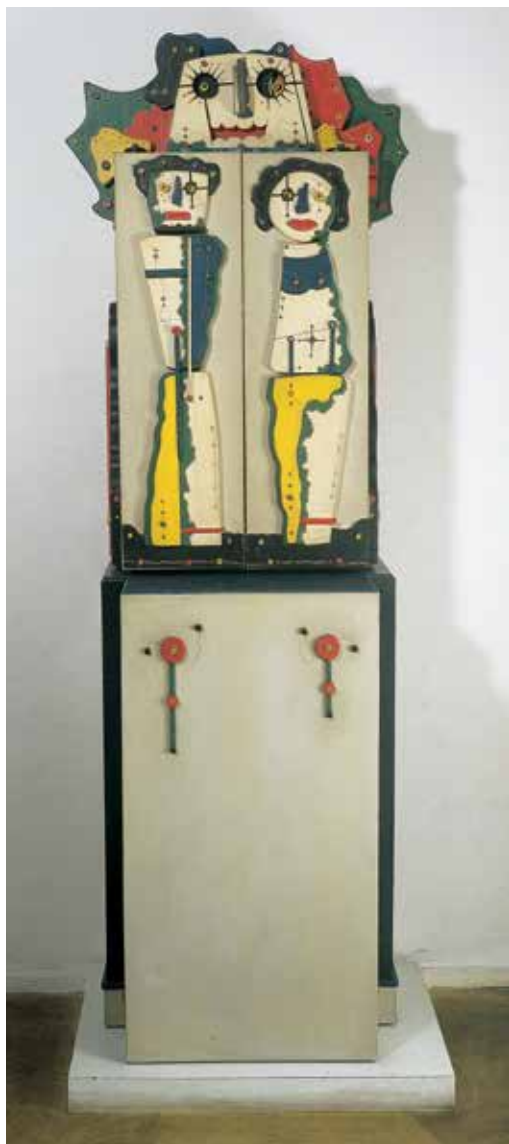
ANTONIO BERNI
Robot, 1971
[Robot]
Cat. 64



ANTONIO BERNI
Robot, 1971
[Robot]
Cat. 65



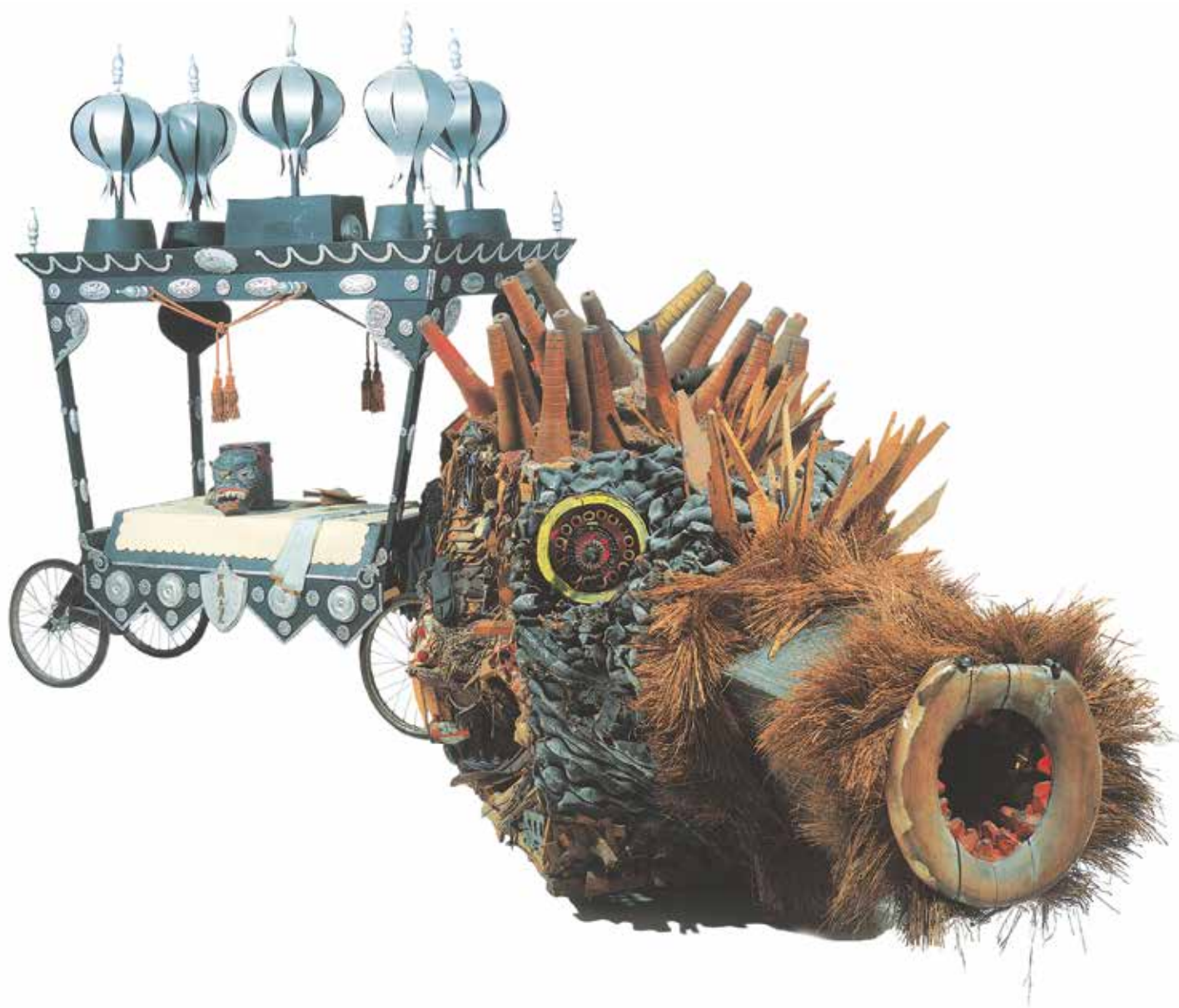
ANTONIO BERNI
Robot, 1971
[Robot]
Cat. 61



LIBERO BADI
Conocimiento siniestro N°4 - El Ser, 1973
 [Sinister Knowledge #4 - The Being]
 Cat. 66



LIBERO BADI
Conocimiento siniestro N°5 - El Poder, 1974
 [Sinister Knowledge #5 - The Power]
 Cat. 67



ANTONIO BERNI

El gusano triunfador o El triunfo de la muerte, 1964 ó 1965

[The Triumphant Worm or Death's Triumph]

Cat. 71



NORBERTO GÓMEZ
La nave, 1983
[*The Ship*]
Cat. 74



ANTONIO BERNI
La guerra, 1976
[The War]
Cat. 72



JUAN CARLOS DISTÉFANO
El camioncito de Dock Sud II, 1996 / 1997
[The Little Truck of Dock Sud II]
Cat. 73



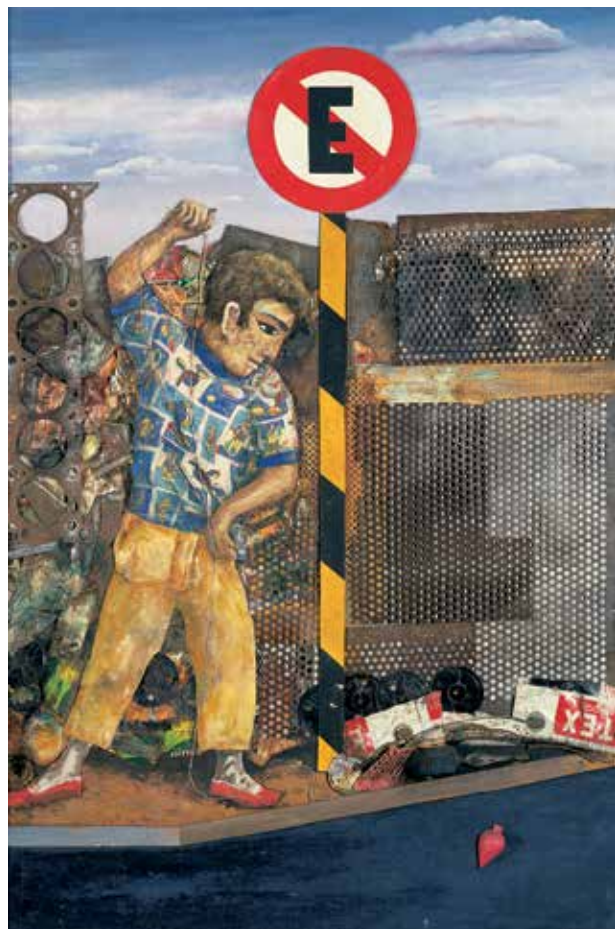
OSCAR BONY
Sin título, 1976
[*Untitled*]
Cat. 93



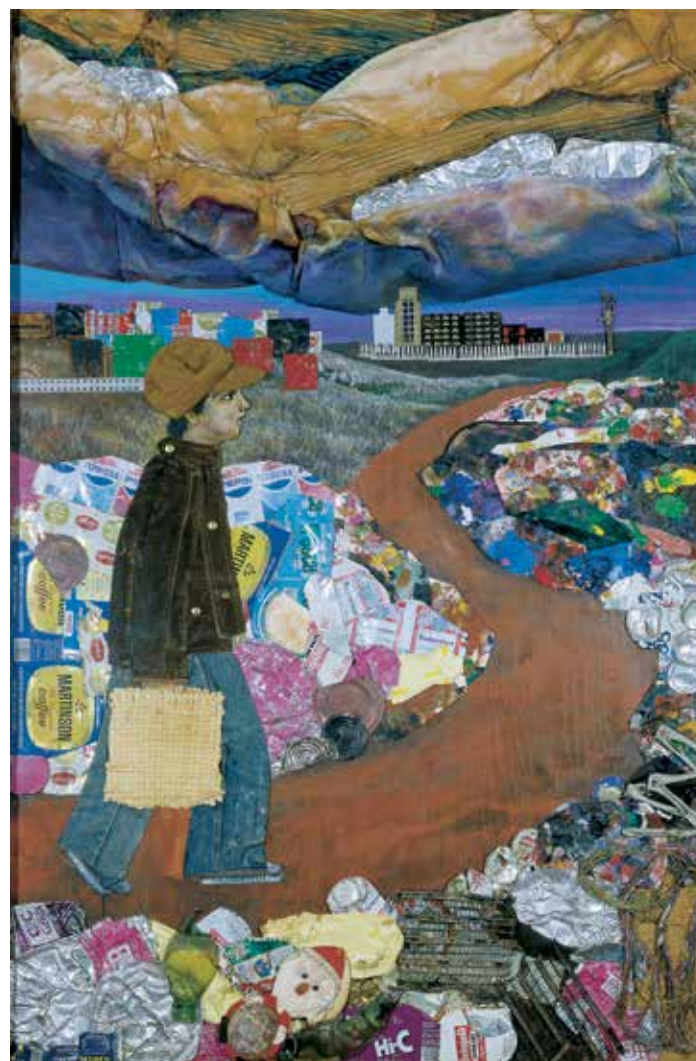
OSCAR BONY
Sin título, 1976
[*Untitled*]
Cat. 92



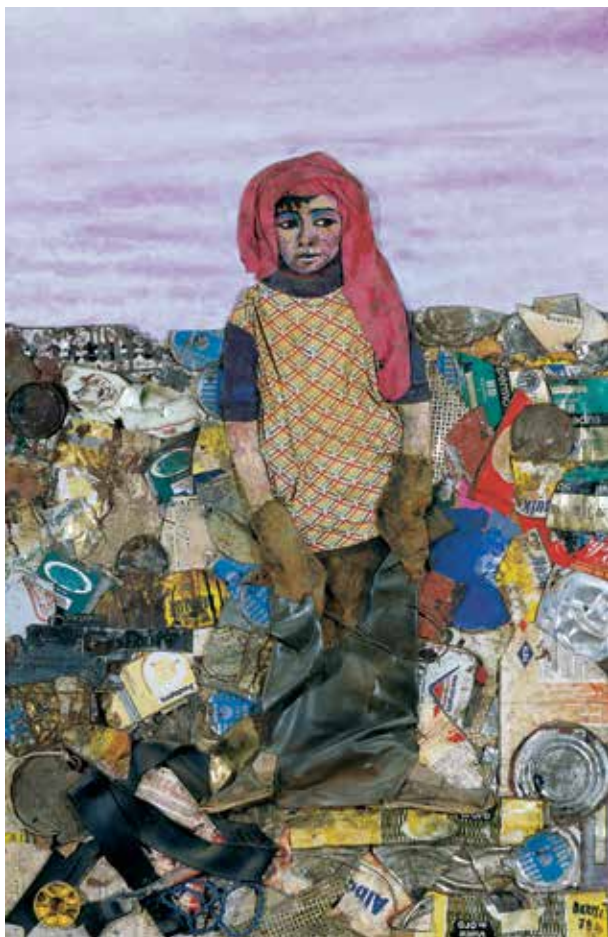
ANTONIO BERNI
Juanito Laguna remontando un barrilete, 1973
[Juanito Laguna Flying a Kite]
 Cat. 89



ANTONIO BERNI
Juanito jugando con su trompo, 1973
[Juanito Playing with his Top]
 Cat. 88



ANTONIO BERNI
Juanito Laguna going to the factory, 1977
[Juanito Laguna va a la fábrica]
 Cat. 90



ANTONIO BERNI
Juanito ciruja, 1978
 [Juanito Junkman]
 Cat. 91



ANTONIO BERNI
Juanito en la playa, 1973
 [Juanito on the Beach]
 Cat. 87



ALBERTO HEREDIA

El ángel de la corona, c. 1977 / 1978

[*The angel of the Crown*]

Cat. 80

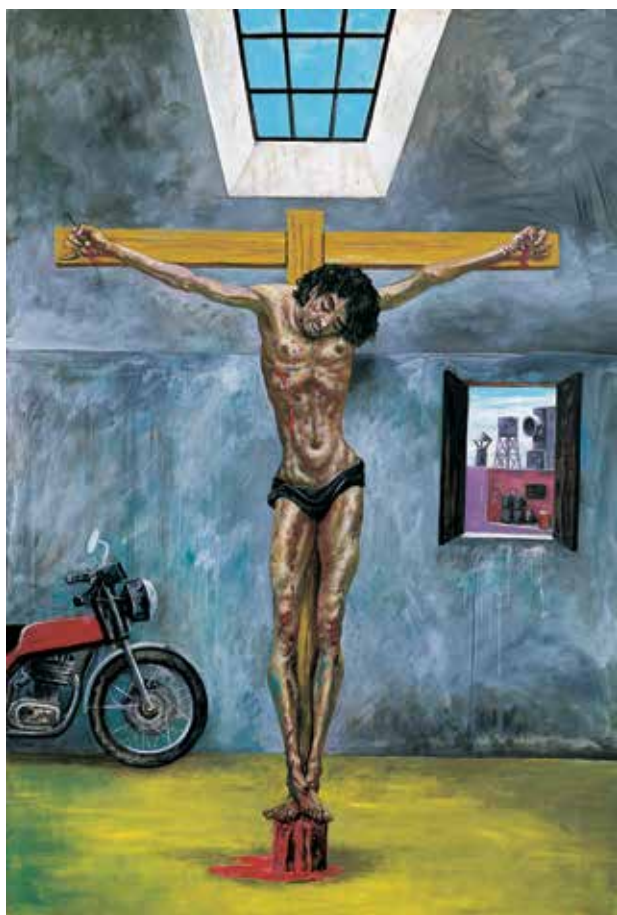
JUAN CARLOS DISTÉFANO

Flotante II, 1988

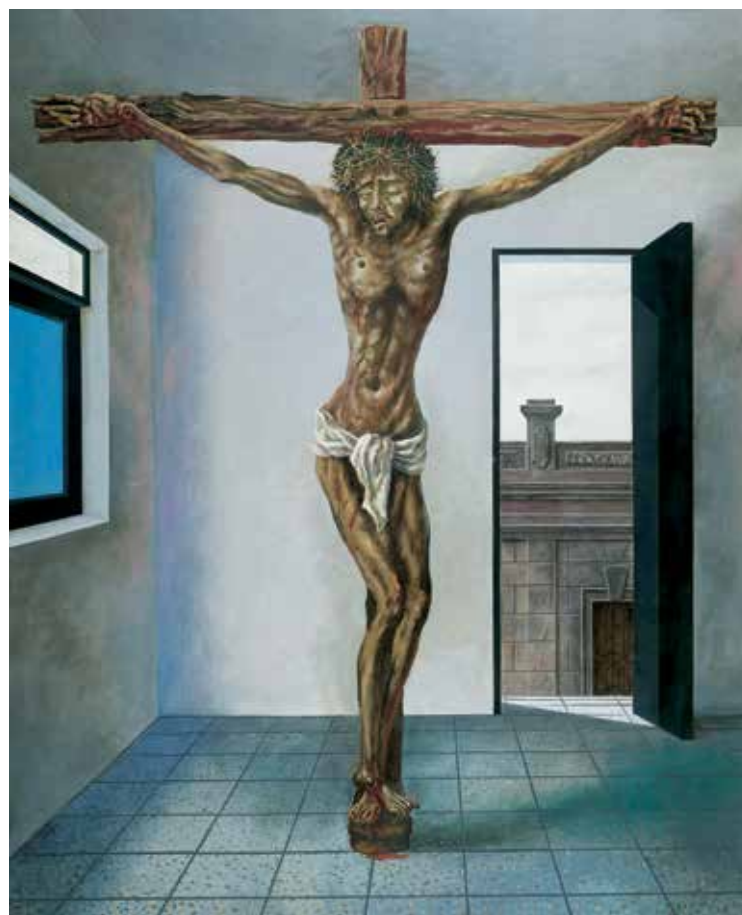
[*Floating II*]

Cat. 78

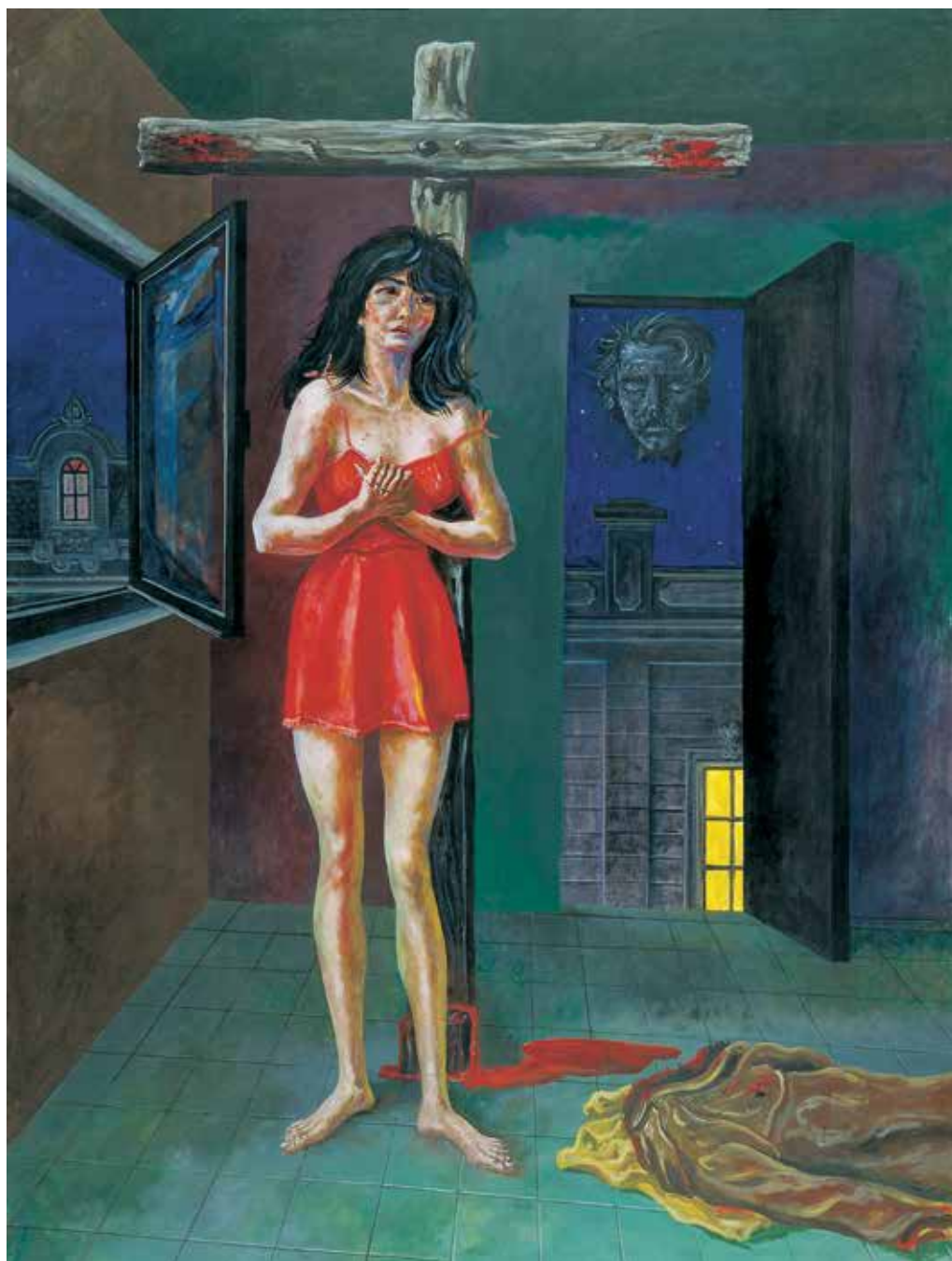




ANTONIO BERNI
Cristo en el garage, 1981
[Christ in the Garage]
 Cat. 77



ANTONIO BERNI
Cristo en el departamento, 1980
[Christ in the Apartment]
 Cat. 75



ANTONIO BERNI
Magdalena, 1980
[Magdelaine]
Cat. 76



NORBERTO GÓMEZ
Alambres, 1984
 [Wire]
 Cat. 79



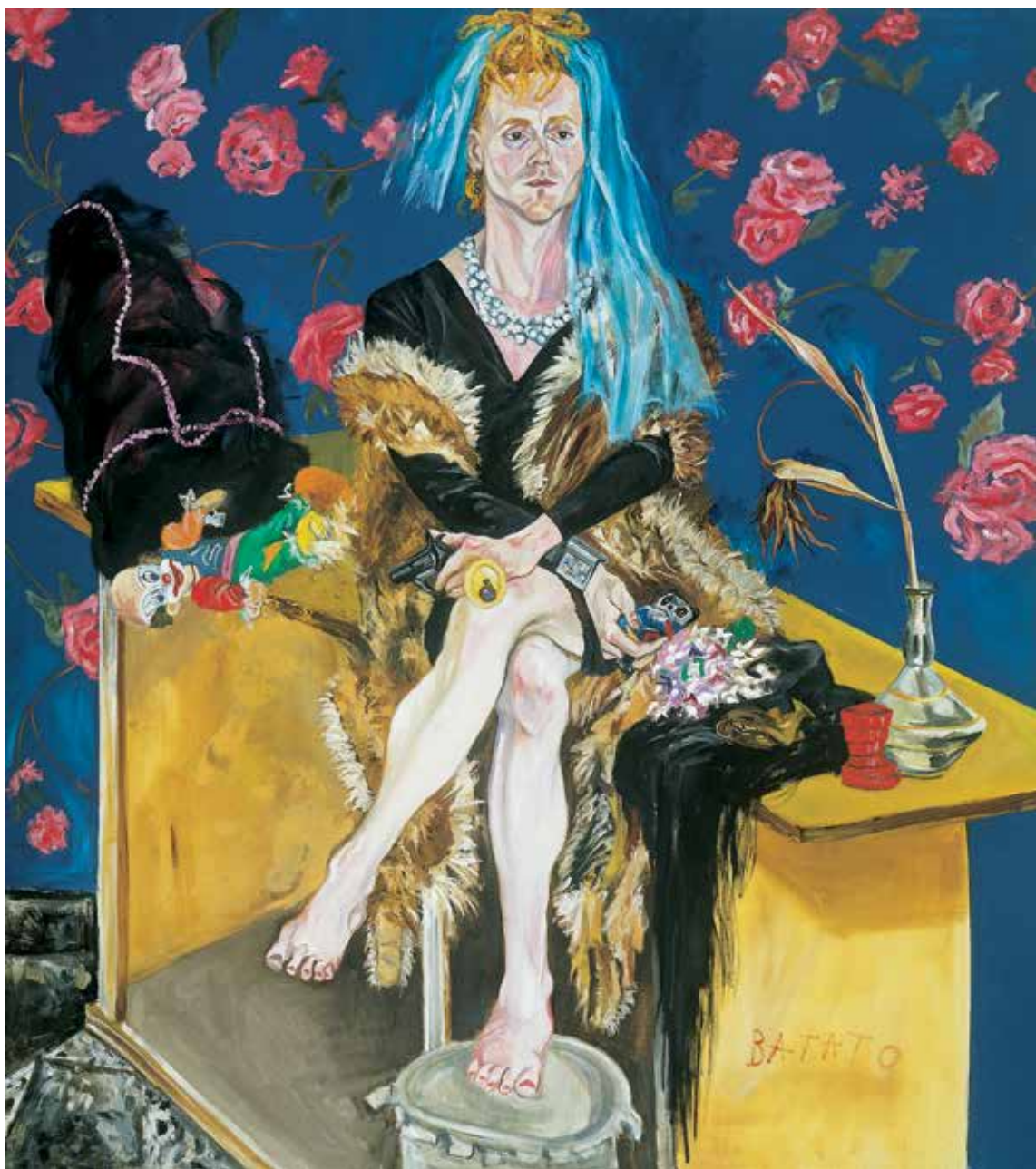
EMILIO RENART
Anverso - Reverso N°1, 1978
 [Obverse - Reverse #1]
 Cat. 81



ANTONIO BERNI
Promesa de castidad, 1976
[*Promise of Chastity*]
Cat. 82



MARCIA SCHVARTZ
Kiki Laplume entre las flores, 1986
[Kiki Laplume Among the Flowers]
Cat. 84



MARCIA SCHVARTZ
Batato, 1989
Cat. 85



PABLO SUÁREZ
El Perla. Retrato de un taxi-boy, 1992
[Pearl Boy. Portrait of a Taxi-boy]
 Cat. 86



ANTONIO BERNI
Chelsea Hotel, 1977
 Cat. 83



BIOGRAFÍAS •



Antonio Berni,
fotografia, 1920
[Photograph]

Antonio Berni

Nace en Rosario en 1905. Comienza sus estudios en esa ciudad y en 1925 obtiene una beca que le permite viajar a Europa y concurrir a los talleres de André Lhote y Othon Friesz. Integra, junto a Aquiles Badi, Héctor Basaldúa, Alfredo Bigatti, Horacio Butler, Raquel Forner, Víctor Pissarro y Lino Enea Spilimbergo, el grupo de artistas argentinos modernos conocido como “Los muchachos de París”.

En esa época se pone en contacto con la pintura metafísica y con el surrealismo y adhiere a la idea de la acción artística comprometida con la realidad política y social, ideología que comparte con el poeta Louis Aragon, con quien traba amistad. Regresa a la Argentina en 1930. Trabaja en pinturas y collages surrealistas que expone en Buenos Aires en 1932 y con las que introduce dicha tendencia en las artes visuales del país.

La crisis internacional y, particularmente, la nacional influyen en su poética que vira hacia un realismo crítico capaz de manifestar sus preocupaciones sociales. En 1933 toma contacto con el mexicano Siqueiros y con el concepto del mural como arte de proyección comunitaria. Desde entonces trabaja, a falta de muros públicos, en composiciones de gran tamaño, que tratan en escala monumental los conflictos de las clases populares. En 1934, con un grupo de jóvenes artistas –Piccoli, Gambartes, Grela, Pantoja, Calabrese, Paíno, entre otros– funda la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas de Rosario, en donde dirige la escuela-taller.

Una beca de la Comisión Nacional de Cultura le permite viajar, en 1941, por Latinoamérica y estudiar su arte. En 1943 obtiene el Gran Premio de Honor del Salón Nacional. Al año siguiente funda, junto a Spilimbergo, Castagnino, Urruchúa y Colmeiro, el primer Taller de Arte Mural, con el que ejecuta la decoración de la cúpula de las Galerías Pacífico.

En los años '50 comienza una serie dedicada a los pobladores más humildes del interior del país, sobre todo de las provincias del Chaco y Santiago del Estero, con cuya representación se ocupa del fenómeno de las migraciones internas.

En esa década retoma el collage, técnica que empleará profusamente en los ciclos de *Juanito Laguna* y *Ramona Montiel*. La elección de los materiales de deshecho se vuelve significativamente contextual. Chapas, cartones, papeles, maderas y rezagos industriales ambientarán las andanzas de Juanito en la villa miseria, así como encajes, puntillas de plástico

o papel, y molduras de mobiliario barato, predominarán en el entorno prostibulario de Ramona.

Gana el Gran Premio Internacional de Grabado de la Bienal de Venecia en 1962. Sus grabados también son premiados en la Bienal Internacional de Ljubljana, en la de Cracovia y en Intergrafik de Berlín. Renueva la xilografía a partir de la introducción del collage y de prominentes relieves (“xilo-collage-relieve”), además de realizar estampas de grandes proporciones.

En 1965 se organiza una retrospectiva de su obra en el Instituto Di Tella, donde presenta los *Monstruos* polimáticos, grandes objetos tridimensionales resueltos, como sus ensamblados, con material de descarte. Versiones de esta muestra recorren algunas ciudades del interior del país, Estados Unidos y Latinoamérica. Es designado Miembro Honorario de la Accademia delle Arti del Disegno de Florencia.

A partir de 1967 trabaja en ambientaciones multimedia como *Ramona en la caverna*, *El mundo de Ramona* o *La Masacre de los inocentes*, presentada en su retrospectiva de 1971, en el Museo de Arte Moderno de París.

En los años '70 recurre a elementos provenientes del realismo fotográfico, sin abandonar por ello su inclinación al expresionismo. Pinturas de esta modalidad son exhibidas en 1977, en Nueva York. Estos recursos nutren tanto a los ensamblajes de Juanito como a los de Ramona, que, por su parte, adquieren cada vez mayor relieve para casi transformarse en retablos modernos. En este estilo y reflejando los cultos populares, había realizado en 1976 la ambientación dedicada a *La difunta Correa*.

En 1979 es nombrado miembro de número de la Academia Nacional de Bellas Artes.

Con *El apocalipsis* y *La crucifixión* culmina, en 1981, las imponentes pinturas destinadas a decorar la Capilla del Instituto San Luis Gonzaga de Las Heras, provincia de Buenos Aires, instaladas allí luego de ser expuestas en la capital argentina, junto a un conjunto de obras preparatorias.

Fallece en Buenos Aires el 13 de octubre de 1981. El 17 de noviembre se inaugura en San Martín, provincia de Buenos Aires, el *Monumento a Martín Fierro*, su primera escultura en acero y bronce.

Libero Badii (AREZZO, ITALIA, 1916 – BUENOS AIRES, 2001)

En 1927 llega con su familia a Buenos Aires, donde instalan un taller de marmolería. Inicia sus estudios de escultura en Unione e Benevolenza, para continuarlos luego en la Escuela de Artes Decorativas de la Nación, hasta ingresar finalmente en la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova” (1940-1944). En 1945 le otorgan una beca con la que viaja al norte argentino y a distintos países de América. Crea una amplia serie de figuras norteafricanas y motivos americanos. En 1948 visita Europa por primera vez. Durante esta época va depurando las superficies y la síntesis en la construcción plástica lo conduce a la abstracción: *Torrente* (1953), *Torso de hombre* (1954), *La Madre* (1961). En 1963 trabaja en un conjunto de esculturas bajo el común denominador de *Voces del pasado*, que exhibe en la Galería Witcomb. En 1968 se realiza una muestra retrospectiva en el Instituto Di Tella, en la que figuran *Los muñecos*, conjunto de catorce piezas de madera, hierro e hilos de nylon, con los que obtiene el Premio de la Bienal de San Pablo en 1971. Un año después, viaja a los Estados Unidos para colocar *Ave Fénix* en el Kennedy Center de Washington. Desde ese año es miembro de la Academia Nacional de Bellas Artes. Junto con la escultura, Badii realiza una enorme labor gráfica que exhibe en la exposición organizada por el Gabinete de Estampas del Museo Nacional, en 1966, y en Canadá, en la Biblioteca Nacional de Ottawa, en 1973. En 1980 comienza a dedicarse exclusivamente a la pintura y presenta su serie de *Conocimiento Siniestro* en la Galería del Retiro. En 1988 la Fundación Banco Crédito Argentino dispone la creación de un museo enteramente dedicado a la obra de Libero Badii, en el barrio de Belgrano de Buenos Aires.

Oscar Bony (POSADAS, MISIONES, 1941 – BUENOS AIRES, 2002)

Estudia con Demetrio Urruchúa y Juan Carlos Castagnino. En 1962 se desempeña como ayudante en el taller de Antonio Berni. Hacia 1966 presenta, en el Instituto Di Tella, cuatro cortometrajes titulados *Fuera de las formas del cine*, en 16 mm. El VII Salón Ver y Estimar le otorga el primer premio por una instalación de espacios visuales denominada *Estructura*. Participa de las *Experiencias Visuales 67* y de las *Experiencias 68* del Instituto Torcuato Di Tella, donde propone las obras conceptuales *60 m2* y *La familia obrera*, respectivamente. Hacia 1976 pinta su serie de *Cielos*, paisajes sin datos temporales, que son expuestos en una muestra individual en Art Gallery de Buenos Aires. Al año siguiente, se radica en Milán. En 1982 participa en la sección “Aperto” de la Bienal de Venecia. A partir de registros fotográficos y de su relación con objetos reales asociados a su propia historia, elabora objetos-instalaciones denominados *De memoria*. Exhibe *Obras de amor y violencia* en el espacio Filo, muestra individual que da comienzo a su serie con armas de fuego. En 1996, en la Fundación Klemm, exhibe *Fusilamientos* y *Suicidios* en la que descarga sus armas sobre fotografías de paisajes, ciudades, cielos, retratos, emblemas y memorias. Durante 1998 se reconstruye, en Fundación Proa, la muestra *Experiencias 68* y se vuelve a presentar *La familia obrera*. En el Museo Nacional de Bellas Artes, exhibe la muestra individual *El triunfo de la muerte*, en 1999.

Jorge de la Vega (BUENOS AIRES, 1930 – 1971)

A principios de la década del '60, Jorge de la Vega adopta la impronta informalista y comienza a trabajar junto a Rómulo Macció, Ernesto Deira y Luis Felipe Noé, con quienes presenta en la Galería Peuser, en 1961, la muestra *Otra figuración*. En 1962 realiza sus *Formas liberadas* o *Imágenes libradas*. Al año siguiente efectúa su primer viaje a los Estados Unidos para la inauguración de una exposición individual en The Pan-American Union de Washington. Durante ese período y hasta 1966, produce la serie de los *Monstruos* o *Bestiario* y sus *Conflictos Anamórficos*. En 1965, becado por la Fulbright Foundation, viaja a los Estados Unidos. Allí elabora algunas experiencias gráficas en el contexto del New York Graphic Workshop junto a Liliana Porter y a Luis Camnitzer. En 1967, de regreso a la Argentina, realiza en el Instituto Di Tella la exposición individual *Blanco & Negro. Obras recientes de Jorge de la Vega*. Desde 1968 prepara diversos espectáculos musicales y la obra *Rompecabezas*. En septiembre de 2000, Ramón de la Vega, hijo del artista, y la Galería Ruth Benzacar lanzan una reedición limitada en CD de su disco *El gusanito en persona*, presentado en la Galería Bonino por primera vez en el año 1968. En noviembre de 2003, Malba - Colección Costantini exhibe la muestra *Jorge de la Vega. 1961 – 1971*.

Ernesto Deira (BUENOS AIRES, 1928 – PARÍS, 1986)

En 1958 realiza su primera exposición individual en la Galería Rubbers de Buenos Aires. Rómulo Macció lo invita a participar en la exposición de 1961, *Otra figuración*, integrada por Felipe Noé, Jorge de la Vega, Carolina Muchnik y Sameer Makarius, con quienes realizará diversas muestras. En 1965 su obra recibe el premio para la Argentina en el Salón de Artistas Jóvenes de América Latina, realizado en Washington, y obtiene la beca de la Fulbright Foundation. En 1974 viaja a Europa y se radica en París. Durante la década del '70 participa en el Salón de *Realités Nouvelles* de París (1976 y 1978); en la 1ª *New York International Drawing Biennial*, en The Bronx Museum of Arts (1977); en la IV Bienal de Grabado Latinoamericano de San Juan de Puerto Rico (1979) y presenta sus obras en exposiciones individuales, en España, Argentina, Suecia, Francia y Alemania. En 1982 integra la muestra *La nueva imagen*, en Buenos Aires. Junto a sus compañeros de la *Otra figuración*, participa en el núcleo histórico de la Bienal Internacional de São Paulo, Brasil (1985). En 1988 se realiza la exposición retrospectiva *Ernesto Deira: Obras 1961-1985*, en el Centro Cultural Borges y otra en la Fundación Banco Patricios (1992); una exposición homenaje en la Galería Rubbers (1996) y, nuevamente, en 2002-2003, el Centro Cultural Borges exhibe *Ernesto Deira. Obras 1967-1977*.

Juan Del Prete (VASTO, ITALIA, 1897 – BUENOS AIRES, 1987)

En 1926 realiza su primera exposición individual en la Asociación Amigos del Arte y, tres años más tarde, por intermedio de la misma, obtiene una beca para viajar a París. Allí se relaciona con los círculos de vanguardia: conoce a Joaquín Torres García y a Jean Arp, entre otros. Integra, en 1932, el grupo Abstraction Creation Art Non Figuratif y, al mismo tiempo, colabora con la revista editada por dicha agrupación. Al regresar a Buenos Aires, en 1933, presenta pinturas y collages abstractos en Amigos del Arte.

Tras esta exposición, considerada la primera muestra de arte no figurativo celebrada en el país, continúa con otra donde exhibe esculturas abstractas realizadas con alambre, planchas de hierro y yeso tallado. Preside la Agrupación de Artistas No Figurativos. En 1957 es invitado a la IV Bienal Internacional de San Pablo. Un año más tarde, participa de las bienales internacionales de Venecia y México. Recibe el Gran Premio Internacional de Bruselas y el Premio Palanza. Algunas de las exposiciones retrospectivas más importantes son las presentadas por la Secretaría de Cultura de la Nación, Buenos Aires (1950); por el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (1961); por el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago de Chile y el de Lima (1963). En 1963 recibe el Gran Premio de Honor del Salón Nacional. Viaja a Europa y reside en Génova hasta 1967. En los años siguientes, continúa exponiendo en diversas galerías de Buenos Aires y del extranjero.

Juan Carlos Distéfano (BUENOS AIRES, 1933)

En 1964 realiza su primera exposición individual en la Galería Riobóo-Nueva. En agosto de 1966 expone relieves pintados en la Galería Rubbers con presentación del crítico Aldo Pellegrini quien, al año siguiente, lo convoca para participar de la muestra *El surrealismo en la Argentina*, realizada en el Instituto Torcuato Di Tella. Un año más tarde se pretende censurar su envío a la Bienal de San Pablo que es inmediatamente apoyado por Emilio Renart y Julio Le Parc. En 1969 comienza a trabajar el poliéster reforzado y la fibra de vidrio, agregando el color con una pintura de base de resina epoxi. En 1970 se cierra el Instituto Di Tella y, en consecuencia, también el Departamento de Diseño Gráfico de su dependencia, por lo que el artista crea su propio estudio de diseño Distéfano + Fontana (1970-1976). En 1976 abandona la actividad como diseñador gráfico y se dedica totalmente a la escultura. La dictadura militar argentina lo impulsa a tomar el camino del exilio y a instalar el taller en Barcelona hasta su regreso en 1979. Dibuja figuras de prisioneros trasladados que aparecen en la costa del río, arrojados desde aviones. En 1991, se realiza la primera muestra retrospectiva en la Fundación San Telmo y luego una individual en la Galería Ruth Benzacar. Participa en *Cantos Paralelos* (1998), muestra organizada por la Universidad de Austin que recorre distintos museos de los Estados Unidos y de Latinoamérica y, más recientemente, en *Heterotopías* (1999–2000) en el Museo Reina Sofía de Madrid.

Raquel Forner (BUENOS AIRES, 1902 – 1988)

En 1928 realiza su primera exposición individual en la Galería Müller. Entre 1929 y 1931, asiste a los cursos de Othon Friesz en la Academia Escandinava de París. En 1932 funda los cursos libres de Arte Plástico junto con los pintores Alfredo Guttero y Pedro Domínguez Neira y el escultor Alfredo Bigatti. En 1937 recibe la Medalla de Oro en la Exposición Internacional de París. Pinta mujeres en definidas actitudes trágicas. En 1948 comienza las series de *Los estandartes*, *Las banderías*, *La farsa*, donde el ser humano se convierte casi en una mancha de color y sólo persiste el elemento de la piedra. En 1951 es nombrada miembro de la Royal Society of Arts de Inglaterra. Un año después, recibe el Gran Premio de Honor en el XLV Salón Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Durante 1957 inicia su serie *Las Lunas*, viaja a los Estados Unidos y expone en la Pan-American Union de Washington y en la Bienal Interamericana de Porto Alegre de Brasil. Hacia 1959 viaja a Europa y participa en la XXIV Bienal de Venecia y en la Muestra de Arte Interamericano en Dallas. En 1961 es invitada de Honor en la VI Bienal de San Pablo, Sección Argentina. Entre 1966 –cuando viaja a Francia– y 1980, realiza una serie de exposiciones individuales y colectivas tanto en el país como en Europa, en los Estados Unidos y en Japón. En 1982 crea la Fundación Forner-Bigatti en la ciudad de Buenos Aires y pinta *Origen de una Nueva Dimensión* destinado al nuevo edificio de la OEA, en Washington.

Norberto Gómez (BUENOS AIRES, 1941)

En 1965 viaja a París y trabaja en el taller de Julio Le Parc, donde colabora con la realización de algunas obras cinéticas. En 1967 realiza su primera muestra individual titulada *Geometrías*, en la Galería Arte Nuevo de Buenos Aires, y es seleccionado para el Premio Ver y Estimar, celebrado en el Museo de Arte Moderno de la misma ciudad. En la década del '70 comienza a utilizar resina poliéster en obras biomórficas que aluden a las vísceras. Más tarde representa esqueletos y, hacia mediados de los '80, realiza una serie de instrumentos de tortura. La Asociación Argentina de Críticos de Arte le otorga el Premio Artista del Año 1982. En 1986, el Museo Eduardo Sívori organiza una muestra retrospectiva de su obra: *Norberto Gómez... ocho años...*, inaugurada en el Centro Cultural Recoleta. Un año después, comienza a trabajar en yeso y en 1990 presenta esos trabajos en la Galería Ruth Benzacar, en una muestra individual. Su obra es seleccionada para participar en Cuba en la III Bienal de La Habana. En 1991 recibe la beca John Simon Guggenheim. Expone en los principales museos de Latinoamérica, Estados Unidos y Japón. En 1995, se realiza una exposición retrospectiva de su obra en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires; en 2000 y 2003 muestra individualmente en la Galería Ruth Benzacar y en la Galería Daniel Maman Fine Art, respectivamente.

Alberto Greco (BUENOS AIRES, 1931 – BARCELONA, 1965)

Expone por primera vez en la galería La Roue de París. A partir de 1959 integra el Movimiento Informalista Argentino, junto a Enrique Barilari, Kenneth Kemple, Fernando Maza, Mario Pucciarelli, Towas y Luis Alberto Wells, con quienes se presenta en la Galería Van Riel y en el Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori. Inunda el centro de Buenos Aires con carteles en los que se lee “Greco, qué grande sos” y “Greco: el pintor informalista más grande de América”. En 1961 expone *Las monjas* en la Galería Pizarro. Hacia fines de ese año, viaja a Francia y participa, en 1962, en la muestra *Pablo Curatella Manes et Trente Argentins de la Nouvelle Génération*, donde presenta su primera obra de Arte Vivo: *30 ratones de la nueva generación*. El 12 de marzo realiza la Primera Exposición de Arte Vivo en las calles de París, donde encierra al artista argentino Alberto Heredia en un círculo dibujado con tiza en el suelo. En junio, desde Génova, redacta el *Manifiesto Vivo-Dito*. Se muda a Madrid, luego de ser expulsado de Roma debido al escándalo que provoca su performance *Cristo 63* y pasa una temporada en Piedralaves, Ávila, donde redacta y dibuja, en 1963, el *Manifiesto-Rollo del Arte-Dito*. En 1964 realiza obras conjuntas con Millares y Saura; con este último da forma a *Crucifixión*

y asesinatos, con motivo del asesinato de J. F. Kennedy. En Buenos Aires presenta, en la Galería Bonino, *Mi Madrid querido*, espectáculo Vivo-Dito, con la colaboración del bailarín español Antonio Gades. Se suicida en Barcelona, el 12 de octubre de 1965, por medio de la ingestión de barbitúricos.

Alberto Heredia (BUENOS AIRES, 1924 – 2000)

En 1957 es invitado a concurrir con sus obras a la IV Bienal de Arte Moderno de San Pablo. Poco después viaja a Europa y se detiene en Madrid, donde se relaciona con los artistas informalistas del grupo El Paso y de la vanguardia española; luego en Ámsterdam toma contacto con Karel Appel y otros ex integrantes del grupo CoBrA; ya en París se encuentra con Alberto Greco donde juntos realizan algunos Vivo-Dito. Realiza su primera muestra individual en 1960 en la Galería Galatea. En 1963 exhibe la serie de 16 *Cajas de Camembert* en la Galería Lirolay de Buenos Aires. Durante los años '60 realiza diversas series: hacia 1964, *Los Castillos* y *Los Carritos*; de 1967 a 1973, *Los embalajes*; en 1968, comienza las *Cajas Palabras* y *El Paquetón*. Entre 1968 y 1970, trabaja en *Los Monstruos* y en 1972 presenta la serie *Engendros*. Los años 1972 a 1974 son el marco para el desarrollo de las series *Las lenguas*, *Los amordazamientos*, *Los sexos* y *los embalajes*, donde prótesis dentales, materiales de deshecho, vendas, maderas, se combinan con objetos de diversa procedencia. Por esta época también desarrolla *Los Ángeles*, *Muebles y objetos* y *El roperito*, todos trabajos que aluden a cierta estratificación social y marginal. Desde 1981, con *La sillita*, inicia el desarrollo de obras tragicómicas. En 1982 interviene en la muestra *Vision on disbelief* de la IV Bienal de Sidney, Australia. En 1984 inaugura *Alberto Heredia. Esculturas y dibujos 1970/1984*, en la Fundación San Telmo de Buenos Aires. En 1988 exhibe en el Centro Cultural Recoleta, *Alejandro, cuidado con los platos* y *Macho Tango*. En 1992 presenta la serie de *Los Juguetes* y continúa participando en numerosas exposiciones colectivas que se realizan en diversos países. En 1998 se organiza una muestra retrospectiva de su obra en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

Kenneth Kemble (BUENOS AIRES, 1923 – 1998)

En 1950 inicia sus estudios con el pintor Raúl Russo. Entre 1951 y 1954 reside en París, donde estudia con André Lhote y toma clases de escultura con Ossip Zadkine. En octubre de 1958 participa con sus collages, por primera vez, en una muestra colectiva, realizada por la Agrupación de Arte No Figurativo, en la Galería H. Al año siguiente, integra el Movimiento Informalista que expone en la Galería Van Riel de Buenos Aires. En junio de 1960, se inaugura *Pinturas de Kemble* en la Galería Peuser. Un año después, integra la muestra *Arte Destructivo* realizada en la Galería Lirolay, experiencia colectiva compartida con Jorge López Anaya, Silvia Torras, Luis Alberto Wells, Enrique Barilari, Antonio Seguí y Jorge Roiger. Con un carácter netamente experimental, se instala en Buenos Aires como el puntapié inicial de una serie de prácticas extrapictóricas –el *happening*, entre otras–, que se sucederán durante la década del '60. Presenta también, en la Galería Pizarro, *Paisajes suburbanos* y participa en la muestra colectiva *Modern Argentine Painting and Sculpture*, en la Galería Nacional Escocesa de Arte Moderno de Edimburgo, que itinerará por diversas ciudades de Inglaterra, Suecia, Dinamarca, Francia, Italia y Suiza. En 1963 se expone *Kenneth Kemble. Oil Paintings and Collages*, en el Miami Museum of Modern Art. En 1972 obtiene el Primer Premio de Pintura en el Salón Municipal de Artes Plásticas “Manuel Belgrano”, Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori. En 1998, con el título *Kenneth Kemble. La gran ruptura. Obras 1956–1963*, se presenta su obra en la sala Cronopios del Centro Cultural Recoleta.

Rómulo Macció (BUENOS AIRES, 1931)

Se forma como diseñador gráfico. Pintor autodidacta, realiza su primera muestra individual en 1956, en la Galería Galatea, con telas de orientación surrealista. Un año más tarde, se suma al grupo 7 Pintores Abstractos y, al año siguiente, al grupo Boa, supervisado por el crítico Julio Llinás. A fines de 1961 organiza, junto a Jorge de la Vega, Ernesto Deira y Luis Felipe Noé, la muestra *Otra Figuración* en la Galería Peuser de Buenos Aires. Allí queda consolidado –por los siguientes cuatro años– el grupo Nueva Figuración, que tiene como objetivo recuperar la representación de figuras humanas, evitando la orientación tradicional y utilizando los recursos del informalismo. Con este grupo realiza ocho exposiciones entre 1962 y 1965 y obtiene varios premios. En 1968 aparecen sus telas con personajes estereotipados y citas de las técnicas gráficas de la historieta. En ese mismo año participa en la Bienal de Venecia. Luego, su iconografía se va poblando de personajes con ojos que se multiplican, con rostros que se desdobl原因 o se superponen. En 1985 participa de la Bienal de San Pablo y, en 1988, de la Biennale Di Venecia. En 1997, la Fundación Proa realiza una muestra individual bajo el título *Pinturas de contaminación y olvido*. Entre sus últimas exposiciones, se destacan las realizadas en el Museo Municipal de Bellas Artes “Genaro Pérez” de Córdoba y en el Centro Cultural Borges de Buenos Aires, ambas de 2002. Actualmente vive entre París, Buenos Aires y Medinaceli, España.

Luis Felipe Noé (BUENOS AIRES, 1933)

En 1959 realiza su primera exposición individual y, en 1961, abandona su actividad periodística como crítico de arte en el diario *El Mundo*. Ese año expone su *Serie Federal*; participa en la Bienal de París y en numerosas muestras internacionales. Asimismo, interviene en la primera muestra del grupo Nueva Figuración junto con Rómulo Macció, Ernesto Deira y Jorge de la Vega y recibe los premios de la Crítica de Galería Rubbers y de Ver y Estimar. Vive en París en los periodos 1961-1962 y 1976-1987, que alterna con Nueva York, en 1964 y 1965-1968. En 1962 le otorgan el Premio Augusto Palanza y, un año más tarde, el Premio Nacional del Instituto Torcuato Di Tella. En 1965 se exhibe *Noé + experiencias colectivas*. Obtiene la beca John Simon Guggenheim Memorial Foundation y participa en la muestra *Pop Art, Nouveau Réalisme* que se lleva a cabo en Bruselas. Al año siguiente deja de pintar para dedicarse a la escritura y a la enseñanza hasta 1975, cuando expone en la Galería Carmen Waugh. En 1995 y 1996 realiza dos muestras retrospectivas en el Museo Nacional de Bellas Artes, en Buenos Aires, y en el Palacio Nacional de Bellas Artes de México D.F. Recibe el Premio a la Trayectoria Artística, como docente de la Asociación Argentina de Críticos de Arte (1985-1998),

y el Premio Fortabat (1986). Algunos de sus libros publicados son *Antiestética* (1965); *Una sociedad colonial avanzada* (1971); *Recontra Poder* (1974); *A Oriente por Occidente* (1992); *El otro, la otra y la otredad* (1994). Normalmente forma parte de numerosas exposiciones y es invitado a mesas de discusión y reflexión sobre las actuales problemáticas en el arte.

Mario Pucciarelli (BUENOS AIRES, 1928)

En 1958 participa en las exposiciones de la Agrupación de Arte No Figurativo. Un año después, integra las muestras del Movimiento Informalista. Forma parte de la Bienal Internacional de Arte Joven en París y de la Bienal de Arte Joven Rioplatense, en Montevideo, donde obtiene el premio único Frank Lloyd Wright. En 1960 gana la Primera Edición del Gran Premio Di Tella con la obra *De Profundis*. Ese mismo año exhibe, en la Pan-American Union, Washington DC, un grupo de diecisiete obras producidas entre 1957 y 1960. Se radica en Roma en febrero de 1961 y ya no regresa al país. Desde entonces participa en exposiciones colectivas y en bienales internacionales. Junto a J. A. Fernández Muro y a Sarah Grilo forma parte del envío argentino a la VI Bienal Internacional de Arte de San Pablo en 1961. Ese mismo año integra la muestra *Diciotto artisti contemporanei* realizada por la Galleria del Triangolo de Roma, en la que participa junto a reconocidos artistas internacionales como Piero Manzoni y Mimmo Rotella. En 1985 forma parte de la muestra *Abstracción en el Siglo XX*, en el Museo de Arte Moderno, donde se expone *Tiempo Chimú* (1961). En 1999 se exhibe su obra *Moka* (1959), en la muestra *Siglo XX Argentino. Arte y Cultura*, en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires.

Emilio Renart (MENDOZA, 1925 – BUENOS AIRES, 1991)

En 1958 realiza su primera muestra individual, *Pinturas*, en la Asociación Estímulo de Bellas Artes. En 1964 gana el Premio Especial concedido por el Instituto Torcuato Di Tella, con *Integralismo. Bio-cosmos N° 3* y, en 1965, obtiene el Primer Premio de Dibujo en el concurso Georges Braque, que consiste en una beca de perfeccionamiento en el exterior. Forma parte del envío argentino a la Bienal de San Pablo en 1967. Entre 1969 y 1976, se aleja de la actividad plástica, dedicándose a la investigación sobre la creatividad y a la docencia en la Escuela Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón”. En 1976 se reincorpora a la plástica y expone en la Galería Artemúltiple bajo el título *García Palau, Renart, Romero. Dibujos y ejercicios de convivencia*. En 1979, en el intento por poner en práctica sus búsquedas teóricas, organiza la muestra individual *Multimágenes. Esculturas* en la Galería Ruth Benzacar. Entre 1985 y 1988, dicta un curso de “Introducción a la Creatividad” en el Museo Municipal de Artes Plásticas Eduardo Sívori de Buenos Aires y, en 1987, publica el libro *Creatividad*, en el que expone sus teorías sobre el tema.

Marcia Schwartz (BUENOS AIRES, 1955)

Estudia grabado con Aída Carballo, serigrafía con Jorge Demirjian, pintura con Luis Felipe Noé, e incursiona en cerámica y publicidad. A partir de 1976 reside siete años en Barcelona donde estudia litografía en la Escuela de Artes y Oficios y expone en el Cercle Artistic San Luc (1978), en la Galería Quatre Cats (1979) y en la Galería Leonart (1980). Asimismo, en la Galería Ciento de esa misma ciudad, presenta una instalación que incluye música de boleros y un audiovisual producido con la colaboración de Humberto Rivas. En 1982 regresa a la Argentina, realiza vestuarios, escenografías y máscaras, y participa en performances callejeras. Ese mismo año se presenta con una muestra individual en la Galería Alberto Elía; en 1984 y 1986 expone en la Galería Ruth Benzacar. Al comenzar los años '90, los retratos de los personajes del barrio se van transformando en indios e indias. Invitada por Liliana Maresca, participa en los eventos multimediáticos *La Kermesse: el paraíso de las bestias* (1986) y *La Conquista* (1992), en el Centro Cultural Recoleta. En 1994 se realiza la muestra *Marcia Schwartz. La identidad oculta. Exposición retrospectiva* (1976-1994), en el Museo de Arte Hispanoamericano “Isaac Fernández Blanco” de Buenos Aires. En 1988, recibe el Premio Artista Joven, otorgado por la Asociación Argentina de Críticos de Arte, entre otros. Participa, en 1995, en la Bienal Internacional de Johannesburg, Sudáfrica; en 1998, en los Premios Colección Costantini, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, en el que recibe el Primer Premio. Entre algunas de sus muestras más recientes, se destaca la realizada en el Centro Cultural Recoleta (1998) y en el Museo Nacional de Bellas Artes (1999), ambos de la ciudad de Buenos Aires, lugar donde actualmente vive y trabaja.

Antonio Sibellino (BUENOS AIRES 1891 – 1960)

Hacia 1907 inicia sus estudios con Torcuato Tasso y Arturo Dresco, para luego continuarlos en la Academia Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. En 1909 viaja a Europa, becado por el Congreso de la Nación. En Italia traba amistad con Emilio Pettoruti y perfecciona su oficio escultórico en la Academia Albertina de Turín. Asiste a cursos libres en París donde vislumbra las posibilidades de las vanguardias. Hacia 1911 se radica en París donde comienza a trabajar en su propio taller. Frecuenta los estudios de la Grand Chaumière y Colarosi, los maestros de París y sus alrededores. Regresa a Buenos Aires en 1913. Luego de dos años de pruebas, durante los que ensaya síntesis cercanas al cubismo, en 1926 produce *Salida del sol* y *Crepúsculo*, dos relieves que son considerados, por la crítica de la época, como las primeras esculturas modernas abstractas ejecutadas en Sudamérica. En 1946 es nombrado profesor de Escultura en la Escuela de Bellas Artes “Manuel Belgrano”, cargo con el que se jubilará en 1952. El 2 de agosto de 1949 se inaugura la *Muestra retrospectiva de esculturas y dibujos de Antonio Sibellino*, en la Sociedad Hebrea Argentina de Buenos Aires. Los últimos años de su vida, disminuida su salud y sin fuerzas para los requerimientos de la escultura, los dedica a pintar y realiza cielos, retratos y naturalezas.

Lino Enea Spilimbergo (BUENOS AIRES, 1896 – UNQUILLO, CÓRDOBA, 1964)

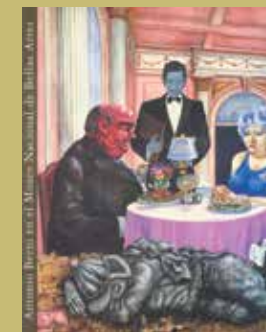
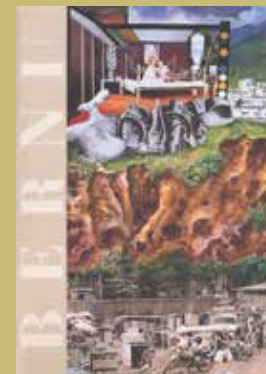
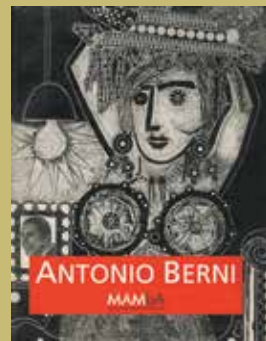
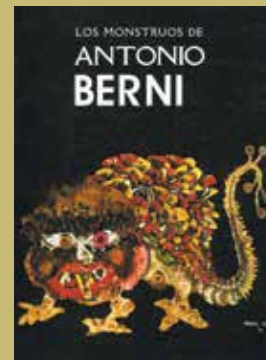
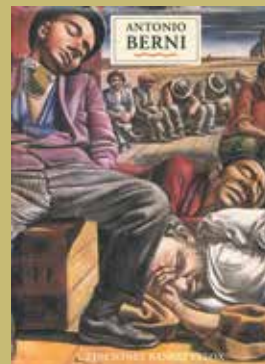
Después de recibirse en la Academia Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón”, se muda a la ciudad de San Juan, donde hace su primera muestra en 1921. Con el dinero del premio obtenido en 1925 por su envío al Salón Nacional, viaja por Europa y toma clases con André Lhote en París. En 1930 se traslada a Buenos Aires y expone en el Salón Witcomb y en la Asociación

Wagneriana. Tres años más tarde, convoca y funda, junto a Antonio Sibellino y Luis Falcini, el Sindicato de Artistas Plásticos. Se vincula al muralista mexicano David Alfaro Siqueiros con quien produce una obra colectiva: el mural *Ejercicio plástico*, realizado en el sótano de la quinta de Natalio Botana, director del diario *Crítica*. Entre 1934 y 1948, trabaja en el Instituto Argentino de Artes Gráficas como profesor de Pintura y en la Escuela Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón”. En 1944 forma, junto con Berni, Urruchúa, Colmeiro y Castagnino, el Taller de Arte Mural y, en 1946, realiza el mural de las Galerías Pacífico. Entre 1948 y 1952 organiza y dirige el Instituto Superior de Arte de la Universidad Nacional de Tucumán. En 1955 regresa a Buenos Aires y, al año siguiente, es nombrado Académico de Número de la Academia Nacional de Bellas Artes. Viaja a París en 1960 y, ya enfermo, a su regreso se radica en Córdoba. En 1999 el Fondo Nacional de las Artes edita un libro en homenaje a su trayectoria.

Pablo Suárez (BUENOS AIRES, 1937)

En 1961 realiza su primera exposición individual en la Galería Lirolay de Buenos Aires y, tres años más tarde, presenta allí la instalación *Muñecas Bravas*, retrato de las prostitutas de la isla Maciel. En 1965 colabora con Rubén Santantonín y Marta Minujín en la realización de *La Menesunda*, en el Instituto Torcuato Di Tella, donde luego participa en *Experiencias Visuales 67*, con su obra *Cal, Pared, Alambrado* y sus *Modificaciones*, y en *Experiencias 68*. En esta oportunidad su intervención asume la forma de distribución de una carta de renuncia dirigida a su director, en la cual expresa la imposibilidad de inscribir su propuesta en el contexto de dicha institución. Interviene en la preparación de la obra colectiva *Tucumán Arde*. Entre 1972 y 1973, pinta paisajes hiperrealistas. Entre 1977 y 1978, realiza la serie *Altar Cotidiano*, en homenaje al pintor boquense Fortunato Lacámara. Desde mediados de los '80, en sus numerosas esculturas e instalaciones, recurre con frecuencia a su autorretrato. Integra el envío argentino para las XV, XVI, XVII y XXII ediciones de la Bienal Internacional de São Paulo, correspondientes a los años 1979, 1983, 1985 y 1994, respectivamente. Asimismo, participa en la Bienal de Grabado, Curitiba (1995), y en la I Bienal de Artes Visuales del Mercosur, Porto Alegre (1997). Entre las principales exposiciones colectivas en las que participa, se destacan *Harte-Pombo-Suárez III* (1992) y *90-60-90, los '60 desde los '90* (1994), ambas en la Fundación Banco Patricios; *Art from Argentina 1920-1994*, presentada en Stuttgart, Oxford y Buenos Aires (1994-1995); *Otro mirar* (1997), en el Centro de Arte Santa Mónica, Barcelona y *Cantos Paralelos. La parodia plástica en el arte argentino contemporáneo*, en el Jack S. Blanton Museum of Art, University of Texas at Austin (1999). Actualmente vive y trabaja en Colonia del Sacramento, Uruguay.

BIBLIOGRAFÍA •
ANTONIO BERNI (SELECCIÓN)



ESTUDIOS MONOGRÁFICOS

- AA.VV.**, *Berni. Obras 1922-1965*, Buenos Aires, Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, junio-julio de 1965.
- AA.VV.**, *Berni*, París, Georges Fall, "Bibli-Opus", 1971.
- AA.VV.**, *Berni*, Buenos Aires, Galería Imagen, octubre de 1974.
- AA.VV.**, *Antonio Berni. Historia de dos personajes: Juanito Laguna y Ramona Montiel*, Madrid, Salas de Exposiciones temporales. Fundación Arte y Tecnología, junio-julio de 1995.
- Aragon, Louis**, "Berni", en *Berni. Peintures. Dessins*, París, Galería Creuze, 4-5 de febrero de 1955.
- ARS**, *Dedicado a Berni*, Buenos Aires, 5 de noviembre de 1941.
- Basilio, Miriam**, "Antonio Berni's New Chicago Athletic Club", en *Latin American & Caribbean Art. MoMA at El Museo*, New York, El Museo Del Barrio, 4 de marzo-25 de julio de 2004.
- Briante, Miguel**, "Berni, el virtuoso", en *El ojo en la palabra, textos sobre arte y artistas (1969-1994)*, Buenos Aires, Gaglianone, 1996.
- Collazo, Alberto H.**, *Berni*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, "Pintores Argentinos del siglo XX", N° 92, 1980.
- Collazo, Alberto H.**, *Berni*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, "Grabadores Argentinos del siglo XX", N° 12, 1980.
- Collazo, Alberto H.**, "Aproximación a los textos escritos e imágenes de Antonio Berni", en *2das. Jornadas de Teoría de Historia de las Artes. Articulación entre el discurso escrito y la producción artística en la Argentina y Latinoamérica. Siglos XIX y XX*, Buenos Aires, CAIA, 1990, pp. 143-146.
- De Juan, Adelaida**, "Berni: Ramona en la casa", en *Galería Latinoamericana*, Cuba, Casa de las Américas, 1979.
- De Michelis, Mario**, "Saluto a Berni", en *Berni*, Roma, Galería Due Mondì, 15-30 de enero de 1966.
- Dolinko, Silvia**, "Las coordenadas venecianas del mapa internacional de Jorge Romero Brest", en *IV Jornadas. Estudios e Investigaciones*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte 'Julio E. Payró', UBA, 2002, pp. 451-464.
- Dorival, Geo**, "Antonio Berni", en *Antonio Berni. Colección de Arte Argentino*, Buenos Aires, Kraft Ltda., 1944.
- Elliot, David**, "Antonio Berni", en *Art from Argentina 1920/1994*, Oxford, Museum of Modern Art, 2 de octubre-31 de diciembre de 1994, pp. 40-49.
- Fantoni, Guillermo A.**, "Una revaluación de los años 30 a partir de la obra de Antonio Berni", en *Estudios Sociales N° 4*, Rosario, UNR, Primer semestre 1993, pp. 175-185.
- Fantoni, Guillermo A.**, "Vanguardia artística y política radicalizada en los años '30: Berni, el nuevo realismo y las estrategias de la mutualidad", *Causas y Azares*, Año IV, N° 5, otoño de 1997, pp. 131-141.
- Fantoni, Guillermo A.**, "Berni y el surrealismo: imágenes del viaje, visiones de la ciudad", en *Segundas Jornadas. Estudios e investigaciones en Artes Visuales y Música*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte 'Julio E. Payró', UBA, 1996, pp. 219-226.
- Fèvre, Fermin**, *Berni*, Buenos Aires, Bifronte S.R.L., 2001.
- Gassiot-Talbot, G.**, "Microcosme de Berni", en *L'Arc*, París, N° 20, octubre de 1962, p. 49.
- Glusberg, Jorge**, "Antonio Berni", en *Antonio Berni en el Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, 1997.
- Graiver, Bernardo**, "Mirador de la pintura", en *Revista de la "Universidad"*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, N° 48, 1961.
- Lauria, Adriana**, "Antonio Berni: cronología de los monstruos", en *Los Monstruos de Antonio Berni. Construcciones Polimáticas 1965-1971*, Buenos Aires, Centro Cultural Borges, 2001.
- López Anaya, Jorge**, *Antonio Berni*, Buenos Aires, Banco Velox, 1997.
- López Anaya, Jorge**, "Antonio Berni. El inquietante presente", en *Ritos de Fin de Siglo. Arte Argentino y Vanguardia Internacional*, Buenos Aires, Emecé, 2003, pp. 31-58.
- Nanni, Martha**, *Antonio Berni. Obra Pictórica 1922-1981*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, junio-julio de 1984.
- Oliveras, Elena**, "Los monstruos de Berni", en *Los Monstruos de Antonio Berni. Construcciones Polimáticas 1965-1971*, Buenos Aires, Centro Cultural Borges, 2001.
- Pacheco, Marcelo**, "Guttero, Xul Solar, Antonio Berni: tres protagonistas", en *20 obras maestras. Arte Argentino del Siglo XX*, Buenos Aires, Museo Nacional de Arte Decorativo/Banco Velox, 1996.
- Pacheco, Marcelo**, "Antonio Berni: un comentario rioplatense del muralismo mejicano", en *Otras rutas hacia Siqueiros*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1996.
- Pacheco, Marcelo**, "Antonio Berni. Obra Gráfica", en *Antonio Berni. Obras Gráficas*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, julio-octubre de 1999.
- Pacheco, Marcelo (Ed.)**, *Berni. Escritos y papeles privados*, Buenos Aires, Temas, 1999.
- Plá, Roger**, *Antonio Berni*, Buenos Aires, Losada, 1945.
- Rabossi, Cecilia**, "Antonio Berni. Escritor de imágenes", en *Antonio Berni. Obras Gráficas*, Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes 'Juan B. Castagnino'; Porto Alegre, Brasil, Museu do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, 2000-2001.
- Rabossi, Cecilia**, "Antonio Berni cuenta la historia de Juanito Laguna", en *Antonio Berni. A 40 años del Premio de la XXXI Bienal de Venecia 1962-2002*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2 de octubre-24 de noviembre de 2002, pp. 11-19.
- Rabossi, Cecilia**, "Berni y sus paisajes", en *El paisaje de Berni. ¿Sólo paisajes?*, Buenos Aires, Museo Metropolitano, 6 de julio-25 de agosto de 2004, pp. 15-19.
- Ragon, Michel**, "Antonio Berni et les aventures de Ramona Montiel", en *Berni*, París, Galerie du Passeur, 1963.
- Ravera, Rosa María**, *Antonio Berni y la pintura*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1968.
- Ravera, Rosa María**, *Berni*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, "Pintores del siglo XX", N° 23, 1980.
- Ravera, Rosa María**, "Berni", en *AA.VV., Historia crítica del Arte Argentino*, Buenos Aires, Telecom, 1995.
- Rossi, Cristina**, "En el fuego cruzado entre el realismo y la abstracción", en *Arte Argentino y Latinoamericano del siglo XX, sus interrelaciones*, Buenos Aires, Fundación Telefónica - FIAAR, 2004, pp. 81-121.
- Rossi, Cristina**, "La respuesta olvidada de Berni a una encuesta

francesa. A propósito de los plásticos comunistas argentinos y el «Nuevo Realismo», en *Políticas de la Memoria*, Buenos Aires, CeDiNCi, Boletín N° 4, verano 2003–2004, pp. 195–200.

-**Rossi, Cristina**, “¿Adónde va la pintura? Dos respuestas de Antonio Berni frente a una misma pregunta”, en *Discutir el canon. Tradiciones y valores en crisis, II Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes - X Jornadas CAIA*, Buenos Aires, 2003, pp. 455–472.

-**Sábato, Ernesto y Schoo, Ernesto**, *Ramona Montiel*, Buenos Aires, El Mate, 1956.

-**Sendra, Rafael**, *El joven Berni y la Mutualidad popular de estudiantes y artistas plásticos de Rosario*, Rosario, UNR, 1993.

-**Squirru, Rafael**, “Antonio Berni: Maestro del arte latinoamericano”, en *Journal of Inter-American Studies*, Miami, University of Miami, N° 3, julio de 1965.

-**Squirru, Rafael**, *Antonio Berni* (con diapositivas), Montevideo, Arte Americano, 1968.

-**Squirru, Rafael**, *Berni (Estudio crítico biográfico)*, Buenos Aires, Dead Weight, 1975.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

-**AA.VV.**, *El grabado social y político en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, septiembre de 1992.

-**AA.VV.**, *Cantos Paralelos*, Austin, Texas, Jack S. Blanton Museum of Art, enero–marzo de 1999.

-**AA.VV.**, *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.

-**Areán, Carlos**, *La pintura en Buenos Aires*, Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1981, pp. 152–155 a 164.

-**Barnitz, Jacqueline**, “New Figuration, Pop and Assemblage in the 1960s and 1970s” en *Artistas latinoamericanos del siglo XX*, Sevilla, Estación Plaza de Armas, 11 de agosto–12 de octubre de 1993; París, Museo Nacional de Arte Moderno Georges Pompidou, noviembre–enero de 1993; Colonia, Museum Ludwig at Josef. Haubrich Kunsthalle, 8 de febrero–25 de abril de 1993; New York, The Museum of Modern Art, 6 de junio–7 de septiembre de 1993.

-**Bayón, Damián**, *América Latina en sus artes*, México, Siglo XXI, 1974.

-**Bayón, Damián**, *Aventura plástica de Hispanoamérica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974.

-**Bayón, Damián**, *El artista latinoamericano y su identidad*, Caracas, Monte-Ávila, 1977.

-**Bayón, Damián**, *Artistas contemporáneos de América Latina*, Barcelona, del Serbal-Unesco, 1981, pp. 17, 98–99, 106.

-**Bayón, Damián y Pontual, Roberto**, *La peinture de l'Amérique Latine au XX siècle*, París, Mengès, 1990, pp. 49, 51, 112–14, 198.

-**Benezit, E.**, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, París, Gründ, 1976, vol. 1.

-**Brughetti, Romualdo**, *Historia del arte en la Argentina*, México, Pormaca, 1965.

-**Butler, Horacio**, *La pintura y mi tiempo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1966, pp. 78–79.

-**Cockcroft, Eva**, “The United States and Socially Concerned Latin American Art: 1920 – 1970”, en *The Latin American Spirit: Art and*

-**Squirru, Rafael**, “Antonio Berni: la potencia creadora”, en Squirru, Rafael y Gutiérrez Zaldívar I., *40 maestros del Arte de los Argentinos*, Buenos Aires, Zurbarán, 1990.

-**Tizón, Héctor y Guzmán, Flora**, “Antonio Berni”, en *El paisaje de Berni. ¿Sólo paisajes?*, Museo Metropolitano, Buenos Aires, 6 de julio–25 de agosto de 2004, pp. 11–13.

-**Viñals, José**, *Berni. Palabra e Imagen*, Buenos Aires, Imagen Galería de Arte, Colección “Palabra e Imagen”, 1976.

-**Weschler, Diana**, “Pettoruti, Spilimbergo, Berni: Italia en el iniciático viaje a Europa”, en Weschler, Diana (Coord.), *Italia en el Horizonte de las artes plásticas. Argentina, siglos XIX y XX*, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, 2000, pp. 145–189.

-**Weschler, Diana**, “Intersecciones entre arte y política. Obras y textos de Antonio Berni (1929–1935)”, en *IV Jornadas. Estudios e Investigaciones*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte ‘Julio E. Payró’, UBA, 2002, pp. 493–502.

Artist in the United State, 1920–1970, The Bronx Museum of the Arts, New York, 29 de septiembre–29 de enero de 1989, pp. 184–221.

-**Córdova Iturburu, Cayetano**, *80 años de pintura argentina: del pre-impresionismo a la novísima figuración*, Buenos Aires, Librería La Ciudad, 1978.

-**Chiabra Acosta, Alfredo**, *1920–1932. Críticas de arte argentino*, Buenos Aires, Gleizer, 1934.

-**Dawn Ades y otros**, “Art in Latin America. The Modern Era 1920–1980”, en *The Hayward Gallery*, Londres, 1989, pp. 285–287, 339.

-*Dictionnaire Universel de la Peinture*, París, Robert, 1975, vol.1.

-*Dictionnaire de l'Art Moderne Contemporain*, París, Hazan, 1992, p. 67.

-*Diccionario de Arte Iberoamericano*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985, Tomo IX.

-*Diccionario Básico Espasa*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985, Tomo III, p. 793.

-**Fauchereau, Serge**, *La querelle du réalisme*, París, Diagonales, 1987, pp. 33, 263–265, 272.

-**Gassiot-Talabot, G.**, “La contestation est-elle possible?”, en AA.VV., *Art et Contestation*, Bruselas, La Connaissance, 1968, pp. 118–120.

-**Giunta, Andrea**, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

-**Glusberg, Jorge**, *Del informalismo a la figuración crítica*, Buenos Aires, CAYC, julio de 1992, pp. 30–33 y 49–57.

-**Glusberg, Jorge**, *Arte en la Argentina - Del pop art a la nueva imagen*, Buenos Aires, Gaglianone, 1985, pp. 53, 68, 70, 73, 97, 508.

-**Glusberg, Jorge**, *Retórica del arte latinoamericano*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1978.

-**Glusberg, Jorge**, *El arte de la performance*, Buenos Aires, Gaglianone, 1986.

-**Gowland Morero, Luis**, *El collage*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.

-*Grand Larousse Encyclopedique*, París, Larousse, 1982.

- Grand Larousse en cinco volúmenes*, París, Larousse, 1987, Tomo I.
- Lauria, Adriana y Llabias, Enrique**, "Siglo XX: Breve mirada, Cronología artística, Agrupaciones y Tendencias", en Centro Virtual de Arte Argentino, www.arteargentino.buenosaires.gov.ar, 2002.
- López Anaya, Jorge**, "Nuevas formas de figuración", en *Una visión de la plástica argentina contemporánea 1940-1990*, Buenos Aires, Patio Bullrich, 1991.
- López Anaya, Jorge**, *Historia del Arte Argentino*, Buenos Aires, Emecé, 1997.
- Pagano, José León**, *El arte de los argentinos*, Buenos Aires, Editorial del autor, 1939-1940, vol. III, pp. 321-326.
- Pagano, José León**, *El arte de los argentinos*, Buenos Aires, Goncourt, 1981.
- Pellegrini, Aldo**, *Nuevas tendencias en la pintura*, Buenos Aires, Muchnik, 1967.
- Pellegrini, Aldo**, *Panorama de la pintura argentina contemporánea*, Buenos Aires, Paidós, 1967, pp. 34-36, 43, 44.
- Ragon, Michel**, *Naissance d'un art nouveau*, París, Albin Michel, 1963, p. 115.
- Ragon, Michel**, *Vingt cinq ans d'art vivant*, París, Casterman, 1969, pp. 254, 255, 378, 379.
- Ramírez, Mari Carmen**, *Cantos paralelos. La parodia en el arte argentino contemporáneo*, Jack Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin, Fondo Nacional de las Artes, Argentina, 1999.
- Ramírez, Mari Carmen y Olea, Héctor**, *Inverted Utopias. Avant-Garde Art in Latin America*, Yale University Press, New Haven and London, The Museum of Fine Arts, Houston, 2004.
- Romero Brest, Jorge**, *El arte en la Argentina*, Buenos Aires, Paidós, 1969.
- Romero Brest, Jorge**, *Arte Visual en el Di Tella. Aventura memorable en los años 60*, Buenos Aires, Emecé, 1992.
- Slullitel, Isidoro**, *Cronología del arte en Rosario*, Rosario, Biblioteca, 1968.
- Squirru, Rafael**, *Arte de América: 25 años de crítica*, Buenos Aires, Gaglianone, 1979, pp. 85-97, 440, 467, 486.
- Traba, Marta**, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970*, Buenos Aires, Siglo XX, 1973.
- Xuriguera, Gérard**, *Les figurations de 1960 à nos jours*, París, Mayer, 1985.
- Yurkievich, Saúl**, *L'Amérique Latine dans son art*, París, Unesco, 1980, p. 124.



LISTA DE OBRAS •

Nota 1 Esta lista de obras está organizada de acuerdo a los núcleos de la exposición. En todos los casos, las medidas están expresadas en centímetros: alto x ancho x profundidad.

[Note 1: This check list is organized according to the sections of the exhibition. All measurements are given in centimeters, height x width x depth].

Nota 2 La técnica citada como “xilo-collage-relieve”, para los grabados de Antonio Berni que pertenecen a la serie de *Ramona Montiel*, consiste en un procedimiento creado por Berni que combina el taco de madera de xilografía con la aplicación de collage de materiales de desecho para construir la matriz, incorporando el relieve táctil a la superficie estampada sobre papel.

[Note 2: The “xylo-collage-relief” –technique used by Antonio Berni when making the woodcuts for the series *Ramona Montiel*– is a method created by Berni himself, based on traditional woodcut relief to which he adds a collage of urban detritus to “build” the matrix, thus incorporating relief to the impression on paper].

Nota 3 Para las obras de Antonio Berni realizadas a partir de 1961, con la incorporación de materiales reales de diversos orígenes, se ha optado por una descripción en detalle de los elementos ensamblados, evitando el uso más general y tradicional del término collage. El mismo criterio se aplicó para las obras descritas por el mismo Berni como “construcciones polimáticas”.

[Note 3: In order to avoid using the more general term “collage”, a detailed description is given of the materials Berni used in the works executed after 1961, when he began to incorporate materials from everyday life of diverse origin. The same criteria is used to describe the works which Berni himself termed “polymatter constructions”].

Espíritu vanguardista
[Avant-Garde Spirit]

ANTONIO BERNI

1. Susana y el viejo o Susana y el anciano, 1931

[*Susana and the Old Man*]

Óleo y collage sobre tela

[Oil and collage on canvas]

72 x 115,5

Malba – Colección Costantini,
Buenos Aires

2. La metamorfosis del pájaro azul, 1932

[*Metamorphosis of the Blue Bird*]

Óleo sobre tela

[Oil on canvas]

89,7 x 70,4

Colección particular [Private
collection], Buenos Aires

3. La muerte acecha en cada esquina, 1932

[*Death Lies in Wait at Every Corner*]

Óleo sobre tela

[Oil on canvas]

53 x 72

Colección particular [Private
collection], Buenos Aires

4. Landrú en el hotel, 1932
[*Landrú at the Hotel*]

Óleo sobre tela

[Oil on canvas]

53,5 x 74,5

Colección particular [Private
collection], Buenos Aires

5. La puerta abierta, 1932
[*The Open Door*]

Óleo sobre cartón

[Oil on cardboard]

55 x 45

Malba – Colección Costantini,
Buenos Aires

6. JUAN DEL PRETE

Collage, 1932

Óleo, cartón, fósforos e hilo de
algodón sobre cartón

[Oil, cardboard, matches and
cotton thread on cardboard]

31 x 28,3

Colección Museo de Arte
Moderno de Buenos Aires

7. JUAN DEL PRETE

Abstracción, 1932

[*Abstraction*]

Óleo sobre cartón

[Oil on cardboard]

38,5 x 32,3

Colección particular [Private
collection], Buenos Aires

8. JUAN DEL PRETE

Abstracción, 1933

[*Abstraction*]

Óleo sobre madera

[Oil on wood]

29 x 19

Colección particular [Private
collection], Buenos Aires

9. JUAN DEL PRETE

Composición abstracta con fondo

negro, 1933

[*Abstract Composition on Black
Background*]

Óleo sobre arpillera

[Oil on burlap]

100,5 x 100

Colección Museo de Arte
Moderno de Buenos Aires

10. JUAN DEL PRETE

Sin título, 1933

[*Untitled*]

Alambre, chapas y caños
esmaltados sobre base de
madera pintada

[Enameled wire, iron sheets and
tubes on painted board]

33 x 20,5 x 15,5

Colección particular [Private
collection], Buenos Aires

11. JUAN DEL PRETE

Arlequín abstracto o Relieve, 1934

[*Abstract Harlequin or Relief*]

Óleo sobre cartón recortado y
láminas de cobre, bronce y zinc
[Oil on trimmed cardboard and
sheets of copper, bronze and
zinc]

46,5 x 20,5

Colección particular [Private
collection], Buenos Aires

Nuevos Realismos

[*New Realisms*]

ANTONIO BERNI

12. Autorretrato con cactus, 1934

[*Self-Portrait with Cactus*]

Temple y óleo sobre arpillera

[Tempera and oil on burlap]

110 x 85

Colección particular [Private
collection], Buenos Aires

13. Desocupación o

Desocupados, 1934

[*Unemployment or Unemployed*]

Temple sobre arpillera

[Tempera on burlap]

218 x 300

Colección particular [Private
collection], Buenos Aires

14. Manifestación, 1934

[*Public Demonstration*]

Temple sobre arpillera

[Tempera on burlap]

180 x 249,5

Malba – Colección Costantini,
Buenos Aires

15. Medianoche en el mundo,

1937 (1938?/ 1940?)

[*Midnight in the World*]

Óleo sobre arpillera

[Oil on burlap]

195 x 289

Colección particular [Private
collection], Buenos Aires

16. RAQUEL FORNER

Mujeres del mundo, 1938

[*Women of the World*]

Óleo sobre tela

[Oil on canvas]

175,5 x 236,5

Colección Fundación Forner-
Bigatti, Buenos Aires

17. RAQUEL FORNER

Destinos, 1939

[*Destinies*]

Óleo sobre tela

[Oil on canvas]

152,5 x 98,2

Colección Fundación Forner-
Bigatti, Buenos Aires

18. RAQUEL FORNER

La victoria, 1939

[*The Victory*]

Óleo sobre tela

[Oil on canvas]

138,5 x 102

Colección Fundación Forner-
Bigatti, Buenos Aires

19. ANTONIO SIBELLINO

La rebelde, 1938

[*The Rebel*]

Yeso

[Plaster]

47 x 14 x 15

Colección Museo Nacional de
Bellas Artes, Buenos Aires

20. ANTONIO SIBELLINO

La viuda, 1939

[*The Widow*]

Yeso

[Plaster]

71 x 24 x 20

Colección Museo Nacional de
Bellas Artes, Buenos Aires

Esplendor y Melancolía: la
figura humana

[*Splendor and Melancholy:*
The human figure]

ANTONIO BERNI

21. Figura o Retrato de sweater
rojo o La mujer del sweater rojo,
1935

[*Figure or Portrait with Red*
Sweater or The Woman in the Red
Sweater]

Óleo sobre arpillera

[Oil on burlap]

108 x 92,3

Malba – Colección Costantini,
Buenos Aires

22. Primeros pasos, 1937

[*First Steps*]

Óleo sobre tela

[Oil on burlap]

200 x 181

Colección Museo Nacional de
Bellas Artes, Buenos Aires

23. Retrato, 1939

[*Portrait*]

Óleo sobre tela

[Oil on canvas]

119 x 88

Colección Museo Provincial de
Bellas Artes "Rosa Galisteo de
Rodríguez", Santa Fe

24. LINO ENEA SPILIMBERGO
Figura, 1931
[Figure]
Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
116 x 92
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires

25. LINO ENEA SPILIMBERGO
La planchadora, 1936
[The Presser]
Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
208 x 127
Colección particular [Private collection], Buenos Aires

26. LINO ENEA SPILIMBERGO
Retrato, 1936
[Portrait]
Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
100 x 77
Colección Salas Nacionales de Exposición Palais de Glace, Buenos Aires

La vida difícil: Emma y Ramona
[Hard Lifes: Emma and Ramona]

ANTONIO BERNI
27. Ramona y el viejo, 1962
[Ramona and the Old Man]
Xilo-collage-relieve sobre papel
[Xylo-collage-relief on paper]
142 x 55
Colección particular [Private collection], Buenos Aires

28. Ramona vive su vida, 1962 ó 1963
[Ramona Lives her Life]
Xilo-collage-relieve sobre papel
[Xylo-collage-relief on paper]
139 x 55,5
Colección particular [Private collection], Buenos Aires

29. Ramona pupila, 1963
[Ramona, the Boarder]
Xilo-collage-relieve sobre papel
[Xylo-collage-relief on paper]
157 x 65
Colección particular [Private collection], Buenos Aires

30. Ramona en España, 1968
[Ramona in Spain]
Xilo-collage-relieve sobre papel
[Xylo-collage-relief on paper]
83 x 58
Colección Aníbal Y. Jozami, Buenos Aires

31. Ramona adolescente, 1976
[Ramona in her Teens]
Xilo-collage-relieve sobre papel
[Xylo-collage-relief on paper]
94 x 55,5
Colección particular [Private collection], Buenos Aires

32. LINO ENEA SPILIMBERGO
Breve historia de Emma V, 1935
[Brief Story of Emma V]
Monocopia sobre papel
[Monoprint on paper]
47 x 27,5
Colección particular [Private collection], Buenos Aires

33. LINO ENEA SPILIMBERGO
Breve historia de Emma VII, 1935
[Brief Story of Emma VII]
Monocopia sobre papel
[Monoprint on paper]
47 x 27,5
Colección particular [Private collection], Buenos Aires

34. LINO ENEA SPILIMBERGO
Breve historia de Emma XII, 1935
[Brief Story of Emma XII]
Monocopia sobre papel
[Monoprint on paper]
47 x 27,5
Colección particular [Private collection], Buenos Aires

35. LINO ENEA SPILIMBERGO
Breve historia de Emma XXI, 1935
[Brief Story of Emma XXI]
Monocopia sobre papel
[Monoprint on paper]
27,5 x 47
Colección particular [Private collection], Buenos Aires

36. LINO ENEA SPILIMBERGO
Breve historia de Emma XXIV, 1935
[Brief Story of Emma XXIV]
Monocopia sobre papel
[Monoprint on paper]
27,5 x 47
Colección particular [Private collection], Buenos Aires

37. LINO ENEA SPILIMBERGO
Breve historia de Emma XXVII, 1935
[Brief Story of Emma XXVII]
Monocopia sobre papel
[Monoprint on paper]
47 x 27,5
Colección particular [Private collection], Buenos Aires

38. LINO ENEA SPILIMBERGO
Breve historia de Emma XXVIII, 1936
[Brief Story of Emma XXVIII]
Monocopia sobre papel
[Monoprint on paper]
47 x 27,5
Colección particular [Private collection], Buenos Aires

39. LINO ENEA SPILIMBERGO
Breve historia de Emma XXX, 1936
[Brief Story of Emma XXX]
Monocopia sobre papel
[Monoprint on paper]
27,5 x 47
Colección particular [Private collection], Buenos Aires

Acepciones de la materia
[Variations of Matter]

ANTONIO BERNI
40. Blanca y negra, 1958
[White and Black]
Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
100 x 81
Colección particular [Private collection], Buenos Aires

41. Villa Piolín, 1958
[“Piolín” Shantytown]
Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
100 x 79
Colección particular [Private collection], Buenos Aires

42. Inundación en el barrio de Juanito, 1961
[Flooding in Juanito's Neighborhood]
Óleo, metal y cartón sobre hardboard
[Oil, metal and cardboard on hardboard]
186 x 124

Colección particular [Private collection], Buenos Aires

43. Retrato de Juanito Laguna, 1961
[Portrait of Juanito Laguna]
Óleo, madera, metales, recortes de chapa, arpillera, hilo sisal, pegamento, cartón y papel sobre madera
[Oil, wood, metals, iron sheet scrap, burlap, sisal hemp, glue, cardboard and paper on wood]
147 x 109
Colección particular [Private collection], Buenos Aires

44. Pampa y cielo, 1962
[The Pampas and Sky]
Tinta y aguada sobre papel
[Ink and wash on paper]
156,5 x 122
Colección particular [Private collection], Buenos Aires

45. Pampa y cielo, 1962
[The Pampas and Sky]
Tinta y aguada sobre papel
[Ink and wash on paper]
160 x 110
Colección particular [Private collection], Buenos Aires

46. ALBERTO GRECO
Sin título, 1963
[Untitled]
Tinta y aguada sobre papel
[Ink and wash on paper]
69 x 100
Colección Museo de Arte Moderno de Buenos Aires

47. ALBERTO GRECO
Sin título, 1963
[Untitled]
Tinta y aguada sobre papel
[Ink and wash on paper]
69,2 x 100
Colección Museo de Arte Moderno de Buenos Aires

48. KENNETH KEMBLE
Paisaje suburbano II, 1958
[Suburban Landscape II]
Chapa, madera, enduido y óleo sobre hardboard
[Iron sheet, wood, primer and oil on hardboard]
100 x 120
Colección Julieta Kemble, Buenos Aires

49. KENNETH KEMBLE

Paisaje suburbano, 1960

[*Suburban Landscape*]

Chapa, frazada, enduido y óleo sobre hardboard

[Iron sheet, blanket, primer and oil on hardboard]

180 x 100

Colección Ignacio Liprandi, Buenos Aires

50. MARIO PUCCIARELLI

Pintura, 1958

[*Painting*]

Óleo sobre tela

[Oil on canvas]

45 x 35

Colección particular [Private collection], Buenos Aires

51. MARIO PUCCIARELLI

Pintura, 1958

[*Painting*]

Óleo sobre tela

[Oil on canvas]

61 x 51

Colección particular [Private collection], Buenos Aires

52. MARIO PUCCIARELLI

Sin título, c. 1958

[*Untitled*]

Óleo sobre tela

[Oil on canvas]

100 x 61

Colección Particular [Private collection], Buenos Aires.

Gentileza [Courtesy] Alberto Sendrós

Neofigurasiones

[Neo-Figuartions]

ANTONIO BERNI

53. El carnaval de Juanito Laguna,

1960

[*Juanito Laguna's Carnival*]

Óleo sobre tela

[Oil on canvas]

160 x 201

Colección particular [Private collection], Buenos Aires

54. Pesadilla de los injustos o

La conspiración del mundo de

Juanito Laguna trastorna el sueño

de los injustos, 1961

[*Nightmare of the Unjust or The Conspiracy of Juanito Laguna's*

World Upsets the Sleep of the Unjust]

Óleo sobre dos telas

[Oil on two canvases]

300 x 400; 300 x 200 cada parte [each panel]

Colección particular [Private collection], Buenos Aires

55. ERNESTO DEIRA

Desde Adán y Eva, 1963

[*Since Adam and Eve*]

Óleo y esmalte sobre tela

[Oil and enamel on canvas]

190 x 190

Colección particular [Private collection], Buenos Aires

56. JORGE DE LA VEGA

Gobernar es poblar o La

prosperité, 1963

[*To Govern is to Fill or The*

Prosperity/La prosperidad]

Óleo, telas encoladas, fichas de juego de plástico, disco de vinilo, papeles impresos y piezas de

metal sobre tela

[Oil, glued canvas, plastic chips, vinyl record, printed papers and

metal pieces on canvas]

195 x 130

Colección particular [Private collection]

57. RÓMULO MACCÍO

Cárcel = Hombre, 1961

[*Prison = Man*]

Óleo y esmalte sintético sobre tela

[Oil and synthetic paint on canvas]

250 x 200

Colección particular [Private collection], Buenos Aires

58. LUIS FELIPE NOÉ

Convocatoria a la barbarie, 1961

De la *Serie Federal*

[*Call to Barbarism*, from the *Federal Series*]

Óleo y esmalte sintético sobre tela

[Oil and synthetic paint on canvas]

148 x 223

Colección particular [Private collection], Buenos Aires

Monstruosidades

[*Monstrosities*]

ANTONIO BERNI

59. Estudio para bacanal de

Ramona Montiel, 1962

[*Study for Ramona Montiel's Orgy*]

Óleo, telas encoladas, cartón, hilo sisal, pieza de metal y moneda sobre hardboard

[Oil, glued canvas, cardboard, sisal hemp, metal pieces and coin on hardboard]

50 x 40

Colección particular [Private collection], Buenos Aires

60. Dos víboras, c. 1962

[*Two Snakes*]

Ensamblado de telas encoladas y estopa pintadas, óleo y piezas de metal sobre madera

[Assemblage of glued and painted canvas and straw, oil and metal pieces on wood]

41 x 60

Colección particular [Private collection], Buenos Aires

61. Robot, 1971

Pieza procedente de la instalación *La Masacre de los inocentes*

[*Robot* original piece from the installation *The Massacre of the Innocents*]

Madera, latas y cartón pintados, plástico, goma espuma y dentadura

[Assemblage of painted wood, cans, cardboard, plastic, foam, teeth and metal pieces]

96 x 35 x 40

Colección particular [Private collection], Buenos Aires

62. Robot, 1971

Pieza procedente de la instalación *La Masacre de los inocentes*

[*Robot* original piece from the installation *The Massacre of the Innocents*]

Madera pintada y piezas de metal ensambladas

[Assemblage of painted wood and metal pieces]

83 x 34 x 20

Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires

63. Robot, 1971

Pieza procedente de la instalación *La Masacre de los inocentes*

[*Robot* original piece from the installation *The Massacre of the Innocents*]

Madera, madera pintada y piezas de metal y de plástico ensambladas

[Assemblage of wood, painted wood and metal and plastic pieces]

76 x 29 x 20

Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires

64. Robot, 1971

Pieza procedente de la instalación *La Masacre de los inocentes*

[*Robot* original piece from the installation *The Massacre of the Innocents*]

Madera y cartón pintados y piezas de metal ensambladas

[Assemblage of painted wood, cardboard and metal pieces]

63 x 26 x 37

Colección particular [Private collection], Buenos Aires

65. Robot, 1971

Pieza procedente de la instalación *La Masacre de los inocentes*

[*Robot* original piece from the installation *The Massacre of the Innocents*]

Madera pintada y piezas de metal ensambladas

[Assemblage of painted wood and metal pieces]

56 x 25 x 14,6

Colección particular [Private collection], Buenos Aires

66. LIBERO BADII

Conocimiento siniestro N° 4 - El

Ser, 1973

[*Sinister Knowledge #4 - The Being*]

Pintura industrial sobre piezas de madera encoladas y hojas de plata sobre madera

[Industrial paint on wood pieces glued and silver leaves on wood]

205 x 73 x 53

Colección particular [Private collection]

67. LIBERO BADII
Conocimiento siniestro N° 5 - El Poder, 1974
[*Sinister Knowledge #5 - The Power*]
Pintura industrial sobre piezas de madera encoladas, bronce dorado y vidrio
[Industrial paint on wood pieces glued, golden bronze and glass]
195 x 93 x 93
Colección Fundación Federico Jorge Klemm, Buenos Aires

68. ALBERTO HEREDIA
Engendro, 1972
De la *Serie de los Embalajes* [Malformed Creature from the Packaging Series]
Madera, cartón, vendajes, telas de algodón, esmalte, tiza y cola
[Wood, cardboard, bandages, cotton fabrics, enamel, chalk and glue]
114 x 50 x 33
Colección particular [Private collection]

69. ALBERTO HEREDIA
Adán Lengua, 1974
[*Adam Tongue*]
Madera pintada, vendajes, telas, dentadura, uñas, tornillos, tiza, cola y esmalte [Painted wood, bandages, fabrics, teeth, nails, screws, chalk, glue and enamel]
168 x 46,4 x 52
Colección Mauro y Luz Herlitzka, Buenos Aires

70. ALBERTO HEREDIA
Eva Lengua, 1974
[*Eve Tongue*]
Madera pintada, vendajes, telas, dentadura, uñas, tornillos, tiza, cola y esmalte [Painted wood, bandages, fabrics, teeth, nails, screws, chalk, glue and enamel]
168,6 x 38,3 x 60
Colección Mauro y Luz Herlitzka, Buenos Aires

El triunfo de la muerte
[The Triumph of Death]

ANTONIO BERNI
71. El gusano triunfador o El triunfo de la muerte, 1964 ó 1965
De la serie *Monstruos cósmicos*

[*The Triumphant Worm or Death's Triumph from the Cosmic Monsters series*]
Madera, hierro, aluminio, bronce, zinc, cartón, papel, tela, hilos, sogá, plástico, goma, cuero, paja, mimbre, porcelana, esmalte y óleo
[Wood, iron, aluminum, bronze, zinc, cardboard, paper, fabric, thread, rope, plastic, rubber, leather, straw, wicker, porcelain, enamel and oil]
230 x 112 x 490
Colección particular, en préstamo extendido a Malba por tres años, Buenos Aires, 2003
[Private collection, on a three-year loan to Malba]

72. La guerra, 1976
[*The War*]
Ensamblado de madera, partes de mobiliario, cráneo de vaca, tela encolada, máscaras de papel encolado, cera y vidrio y pintura acrílica sobre madera
[Assemblage of wood, bits of furniture, cow skull, glued fabric, glued paper, wax and glass mask and acrylic paint on wood]
160,5 x 210 x 21
Colección particular [Private collection], Buenos Aires

73. JUAN CARLOS DISTÉFANO
El camioncito de Dock Sud II, 1996 / 1997
[*The Little Truck of Dock Sud II*]
Resina poliéster reforzada [Reinforced polyester resin]
155 x 90 x 90
Colección particular [Private collection], Buenos Aires

74. NORBERTO GÓMEZ
La nave, 1983
[*The Ship*]
Resina poliéster reforzada [Reinforced polyester resin]
180 x 80 x 150
Colección particular [Private collection], Buenos Aires

Calvarios contemporáneos
[Contemporary Calvaries]

ANTONIO BERNI
75. Cristo en el departamento, 1980
[*Christ in the Apartment*]
Óleo y pintura acrílica sobre tela [Oil and acrylic on canvas]
200 x 160
Colección particular [Private collection], Buenos Aires

76. Magdalena, 1980
[*Magdelaine*]
Óleo y pintura acrílica sobre tela [Oil and acrylic on canvas]
200 x 150
Colección particular [Private collection], Buenos Aires

77. Cristo en el garage, 1981
[*Christ in the Garage*]
Óleo sobre tela [Oil on canvas]
200 x 135
Colección particular [Private collection], Buenos Aires

78. JUAN CARLOS DISTÉFANO
Flotante II, 1988
[*Floating II*]
Resina poliéster reforzada [Reinforced polyester resin]
124 x 72 x 41
Colección particular [Private collection], Buenos Aires

79. NORBERTO GÓMEZ
Alambres, 1984
[*Wire*]
Resina poliéster reforzada [Reinforced polyester resin]
300 x 200 x 40
Colección del artista [Collection of the artist], Buenos Aires

80. ALBERTO HEREDIA
El ángel de la corona, c. 1977 / 1978
[*The Angel of the Crown*]
Madera, alambre, vendajes, botas, telas, esmalte, tiza y cola [Wood, wire, bandages, boots, fabrics, enamel, chalk and glue]
75 x 99 x 99
Colección particular [Private collection], Buenos Aires

81. EMILIO RENART
Anverso – Reverso N° 1, 1978
[*Obverse – Reverse #1*]
Resina poliéster [Polyester resin]
105 x 50 x 50
Colección particular [Private collection]

Cuerpo, sexo y marginalidad
[Body, Sex and Marginality]

ANTONIO BERNI
82. Promesa de castidad, 1976
[*Promise of Chastity*]
Pintura acrílica sobre tela [Acrylic on canvas]
199 x 156
Colección particular [Private collection], Buenos Aires

83. Chelsea Hotel, 1977
Óleo, tela vinílica y encaje sobre tela [Oil, vinyl fabric and lace on canvas]
201,5 x 160
Malba – Colección Costantini, Buenos Aires

84. MARCIA SCHVARTZ
Kiki Laplume entre las flores, 1986
[*Kiki Laplume Among the Flowers*]
Óleo sobre tela [Oil on canvas]
200 x 180
Colección Ruth Benzacar Galería de Arte, Buenos Aires

85. MARCIA SCHVARTZ
Batato, 1989
Óleo sobre tela [Oil on canvas]
200 x 150
Colección Miriam Bendjuia, Buenos Aires

86. PABLO SUÁREZ
El Perla. Retrato de un taxi-boy, 1992
[*Pearl Boy. Portrait of a Taxi-boy*]
Masilla epoxi sobre estructura de Telgopor y pintada con esmalte de uñas perlado y tela [Epoxy mastic on expanded polyurethane structure and painted with pearled nail polish and fabric]

102 x 96 x 135

Colección particular [Private collection]

Bajo el mismo cielo
[Under the Same Sky]

ANTONIO BERNI

87. Juanito en la playa, 1973
[*Juanito on the Beach*]

Óleo, pintura acrílica, cartón, telas, chapas, latas, goma, plástico, partes de bicicleta, hilo sisal y piezas de metal sobre madera

[Oil, acrylic painting, cardboard, fabric, iron sheets, can, rubber, plastic, bicycle parts, sisal hemp and metal pieces on wood]

162 x 102

Colección Ruth Benzacar Galería de Arte, Buenos Aires

88. Juanito jugando con su trompo, 1973

[*Juanito Playing with his Top*]

Óleo, malla metálica, telas, latas, madera, cuerda y trompo de juguete sobre madera

[Oil, metallic mesh, fabrics, cans, wood, rope and toy top on wood]

160 x 105

Colección particular [Private collection], Buenos Aires

89. Juanito Laguna remontando un barrilete, 1973

[*Juanito Laguna Flying a Kite*]

Óleo, latas, telas, plástico, madera, cuerda y papel sobre madera

[Oil, cans, fabric, plastic, wood, rope and paper on wood]

192 x 109

Colección particular [Private collection], Buenos Aires

90. Juanito Laguna going to the factory, 1977

[*Juanito Laguna va a la fábrica*]

Óleo, telas encoladas, latas, mimbre, cables, envases descartables de aluminio y plástico, metales y adorno navideño sobre madera

[Oil, glued fabric, cans, wicker, cables, throw away aluminum cans, plastic, metal and Christmas decorations on wood]

183 x 122

Colección Aníbal Y. Jozami,

Buenos Aires

91. Juanito ciruja, 1978

[*Juanito Junkman*]

Óleo, telas encoladas, latas, papel maché, arpillera, alpargatas, goma, plástico, metales, alambre, cuerda y papel sobre madera

[Oil, glued canvas, cans, *papier mâché*, burlap, *alpargatas*, rubber, plastic, metals, wire, rope and paper on wood]

160 x 105

Colección Gabriel Werthein, Buenos Aires

92. OSCAR BONY

Sin título, 1976

[*Untitled*]

Pintura acrílica sobre tela [Acrylic on canvas]

130 x 130

Colección María Elisa Mitre de Larreta, Buenos Aires

93. OSCAR BONY

Sin título, 1976

[*Untitled*]

Pintura acrílica sobre tela [Acrylic on canvas]

130 x 130

Colección María Elisa Mitre de Larreta, Buenos Aires



ENGLISH TEXTS •

Antonio Berni and His Times

Malba – Colección Costantini, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, aspires to be an open and dynamic cultural space; it is geared to the collection, study and awareness of Latin American art from the early 20th century to the present. In addition to the permanent collection which consists of over three hundred works of art by distinctive artists from Argentina, Brazil, Colombia, Costa Rica, Cuba, Chile, Ecuador, Mexico, Uruguay and Venezuela, the museum houses numerous temporary exhibitions, a vast educational program, conferences with outstanding writers and intellectuals, and a major cinema program focused on the screening, recovery and preservation of films.

It is a great pleasure to present the exhibition *Antonio Berni y sus contemporáneos. Correlatos* (Antonio Berni and his Contemporaries. Correlates), organized by Malba to commemorate the one hundredth anniversary of the birth of one of the most celebrated visual artists from Argentina. It is truly an honor that Lily Berni approached the museum to offer us the possibility of holding an exhibition in her father's honor.

Antonio Berni (1905-1981) was a painter, drawer, printmaker, illustrator and muralist. His extensive career covered Surrealism, New Realism, Pop Art and Hyperrealism. In the 60s, he made objects, installations and environments. His *Monstruos* (Monsters) emerged from recycled everyday objects, industrial remains and waste. These fantastic yet lifelike animals were the product of the nightmares of the prostitute Ramona Montiel. Through Ramona Montiel and Juanito Laguna, two characters central to his narrative, Berni developed a critical vision of a contemporary society, which produces so much exclusion and poverty. The transformations Berni effected on his visual language made him an artist at once kaleidoscopic and personal: he had the particularity of maintaining a strong authorial identity while his work absorbed the strains that defined each of the historical moments in which he worked.

Adriana Lauria's curatorial approach to this show covers the years spanning from the 30s to the 90s. It establishes a dialogue between Berni and the historical context of Argentine art with which he had an intense and mutually enriching relationship. In the 30s, Berni dialogues with Juan del Prete through the avant-garde spirit that united them, and with Raquel Forner and Antonio Sibellino through New Realisms. In addition, at different points in his evolution, Berni had an intertextual correlation with the work of Lino Enea Spilimbergo. During the 60s, his work came into contact with both Informalists –specifically Kenneth Kemble and Alberto Greco who shared with Berni a special treatment of matter– and neo-figurative

artists (Luis Felipe Noé, Jorge de la Vega, Ernesto Deira and Rómulo Macció). In the show, Berni's work also interacts with creators as diverse as Alberto Heredia, Oscar Bony, Marcia Schwartz and Pablo Suárez in the years spanning from the 70s to the 90s.

The exhibition catalogue includes a curatorial essay by Adriana Lauria that analyzes the relations between Berni and each of the nineteen artists included in the show, as well as a biographical note on each one of them, and texts by Marcelo E. Pacheco, Cecilia Rabossi, Julio Sánchez and Gustavo Buntinx, who study Berni's work from different perspectives. The publication also contains a selected bibliography on Berni.

From its beginning, Malba has used a variety of curatorial approaches to create awareness of Berni's work. Malba's permanent collection has eight pivotal Berni pieces belonging to the different stages from 1930 to 1978. These pieces have been included in various collection installations. The outstanding pieces include: *Susana y el viejo* (Susana and the Old Man), 1931; *Manifestación* (Public Demonstration), 1934; *La mujer del sweater rojo* (The Woman in the Red Sweater), 1935; *La gran tentación* (The Great Temptation), 1962, and *Chelsea Hotel* (Chelsea Hotel), 1977. Thanks to the generosity of Inés and José Berni, in 2003, Berni's famous series *Monstruos* (Monsters), produced between 1964 and 1965, was on loan to the museum for three years. Finally, from November 2003 until February 2004, the exhibition *Berni / De la Vega. Monstruos* (Berni / De la Vega. Monsters) was held at Malba. That show staged the differences and commonalities between the combined painting-sculpture work that these two artists produced on the theme of monsters and the monstrous.

This exhibition is one of Malba's most important projects for 2005, and a further step towards the awareness and the study of Berni's work. Thanks to the seriousness of the curatorial approach, I am sure that this show and catalogue will constitute a major contribution to the history of Argentine art.

First and foremost, I would like to thank Lily, Inés and José Antonio Berni for having chosen Malba as the place to commemorate the hundredth anniversary of the artist's birth. I would also like to thank the collectors and institutions that have lent us pieces; finally, I would like to thank Adriana Lauria, exhibition curator, and the authors of the essays published in this catalogue.

Eduardo F. Costantini

President

Fundación Eduardo F. Costantini



"[...] the literary work is a very particular semantic system whose end is to give 'meaning' to the world, but not a 'meaning' [...] the work is never completely meaningless (mysterious or 'inspired') just as it is never completely clear; that is to say, it has a meaning which is *suspense*: it offers itself to the reader as a declared signifier system, but it refuses to be a signified object for the reader. This sort of *de-ception*, this slipping away of meaning, partly explains that the literary work has so much power to inquire the world (making tremble the secure meanings that beliefs, ideologies and common sense would seem to possess), yet it never offers answers (no work is "dogmatic") and, on the other hand, it lends itself to an end less tearing [...]" **Roland Barthes**, *What is Criticism*, 1963

Beginning of the new season. March 2005: **Berni y sus contemporáneos. Correlatos**. (Berni and his Contemporaries. Correlates). Each exhibition is the result of a particular crossing of situations, relations and decisions.

Situation 1. Antonio Berni is perhaps the most studied, exhibited and debated Argentine artist in recent years, not only in Argentina, but also within the framework of the new presence of local and regional art on the international scene. Since his retrospective at the Museo Nacional de Bellas Artes in 1984, Berni's work, styles, writings, critical reception and market have been crucial to the Argentine cultural arena. From the beginning, a key set of Berni's work in the Costantini collection meant a natural and strong relation between the museum and the artist. Moreover, since its arrival to the museum in December 2002 as part of the loan program, Berni's *Monstruos* (Monsters) from the 60s have become one of the series most celebrated by visitors.

Situation 2. By late 2003, Lily Berni was already thinking about the approaching centenary of Berni's birth as a fitting moment for another tribute. Malba and the Fundación Costantini's willingness, indeed their desire, to undertake such an event was clear: the possibility of holding a Berni show had appeared on the museum's agenda frequently. The central problem to solve was also clear: another exhibition of Berni's work should provide a different perspective, another reading. In the 90s, there were numerous retrospective, thematic, monographic and thesis exhibitions on Berni; these had given a broad account of his extensive production. The anniversary in 2005 determined the date and accelerated the museum's decision to hold the exhibition. Precisely what Berni exhibition this would be was the next challenge.

Situation 3. The idea of showing Berni in an ongoing dialogue with some of his contemporaries was a possible path, a territory worth exploring. For sixty years, Berni was in touch with several generations of artists and played the amazing role of interlocutor, instigator, frontrunner. In the 30s, due to his relation with Surrealism, he was a key figure in helping regional avant-gardes gain full confidence. He quickly became a major player in the debate on the juncture of art and politics through

his formulation of New Realism and its dispute with Mexican Muralism. By the 40s he had won the prizes, fellowships and commissions by which the official Argentine art circuit halloed artists and tendencies, yet his production maintained a complex tension between the accepted and the rejected, the official and the marginal, the sophisticated and the working class. Starting in the late 50s and until the time of his death, his exhibition and prizes both in Argentina and abroad turned him into a reference point. His work was situated at the very heart of contemporary art and its particular conjunction between Informalism, Pop, Hyperrealism; he experimented with object art, assemblage, installation, multimedia experiences and a renewal of printmaking.

Situation 4 For sixty years, Berni was contemporary not only in terms of time, but also in terms of practice in the art world: he was constantly producing and questioning languages and systems. Over the course of decades, his affiliations, friendships and debates were both constant and changing. **Berni y sus contemporáneos. Correlatos** (Berni and his Contemporaries. Correlates) does not intend to show personal relationships –it is not a biographical show– but rather to set forth the paths where Berni and nineteen artists are linked. There are overlaps in style and technique, there are formal and thematic dialogues, there are conceptual and symbolic correlates, there are commingling and disputes that show the different constellations drawn up by the almost one hundred pieces included in the show. Certain names are naturally linked to Berni, while others have a more porous and uncertain connection. In this visual narration, each piece, each conversation, each echo weaves images, words and perceptions related to these pieces, to the history of art, to the signs and meanings of that history, to modernity and postmodernity. More than a reading of Berni and his contemporaries, this exhibition is a commentary, a mosaic of clippings; it has the tone of a new writing in which Antonio Berni is the main player, the critical object.

Marcelo E. Pacheco
Chief Curator



Correlates Between Berni and his Contemporaries Argentine Dialogues

BY ADRIANA LAURIA

"Authentic art is intact. [...] Art will never be a technique. It is something more, infinitely more than that. [...] Art is a response to life and being an artist is undertaking a rigorous way of living, it is adopting one of the greatest forms of freedom, it is not making concessions". **Antonio Berni**. Buenos Aires, 1981¹.

The expression "Berni and his Contemporaries" as part of the title of this exhibition creates expectations that will be irretrievably disappointed, since this is just one of many possible selections that set up a dialogue between some of Berni's works and the work of other Argentine artists who produced at the same time and who shared with him certain ideas about art.

The encounters which the show formulates leave out some artists who shared with Berni—here honored on the hundredth anniversary of his birth—struggles, friendships and aesthetic convictions². Also neglected, are later generations who admired him, recognized him as a mentor and coincided with him in projects and expressive explorations which renewed perspective and instruments with which to study reality³.

The term "correlates" displays a certain curatorial breadth. "Relate to" opens up the dialogical play to different characteristics of the works here confronted. Sometimes the nexus is a theme, sometimes it is a linguistic resource. The way these two aspects function together will be evident on more than one occasion, however, making clear diverging points of view and idiosyncrasies. In the end, the common denominators lie in a single vital and ethical stance towards art which the works make visible over the course of decades.

TWO AVANT-GARDE SPIRITS

In the middle of the 20th century, when Abstraction was on the rise, a heated controversy arose in Argentine art⁴. From *Arturo* and other publications, an illusionist modality in art was disputed, and the possibilities of the "New Realism"—which Berni had advocated since 1934—, of being consistent with the world and with the modern sensibility were put into question. On the other extreme, the Realists saw Abstraction as a cryptic and elitist manifestation incapable of sustaining and spreading a revolutionary art or incarnating working class struggles.

The pieces in this section of the show belong to an earlier period when Surrealism, introduced by Berni, and abstract lan-

guage, extensively cultivated in its manifold forms by Juan Del Prete, were unanimously repudiated or, at best, scorned.

In addition to sharing this unfavorable initial response, these pieces were solitary but essential cornerstones in the establishment of the avant-garde on the local scene. When, in 1932, Berni showed his surrealist work at Amigos del Arte, he was no longer that promising young man who, through skillful work with figures, still lifes and landscapes, had offered pleasing paintings a decade earlier. From then on, he was a disappointing and annoying individual who scandalized with his absurd and threatening dream-like scenes and spurious procedures like the collage⁵.

One year later, in a "contraband" that, like Berni's, came directly from Paris, Del Prete held a wholly abstract show at Amigos del Arte⁶. Clearly influenced by Arp⁷, he presented paintings and collages with free and organic forms, as well as some pieces constructed within the limits of a geometry that was superseded by bright colors and vigorous textures.

With these pivotal events, the history of Argentine art took an erratic but firm course towards modernization. Through these two artists, art in Argentina assimilated avant-garde movements. Though at that time it was impossible to see even the beginnings of their influence, they cast a shadow even unto the present.

Both of them dared to make radical changes, even at the cost of incipient, but hard earned prestige. Their productions were the most audacious in the 30s, a time when the political and the cultural scene were subject to conservative pressures. Both developed a firm expressive vigor: violent and disconcerting, Berni put forth unusual figurative images; Del Prete, structured and multiplied technique and formal boldness.

Throughout their long careers, each of them was steadfastly dynamic and permeable, and incorporated new resources to their productions. Indefatigable, hyperactive and prolific, they understood and heeded the driving force of young art at the various stages that marked the century. Far from obedient to any dogma, they always knew how to adjust stylistic innovation to their particular ways of thinking and making art.

Investigating form and color, Del Prete's abstract and figurative periods were in perfect harmony. He found no contradiction in

1. Interview by Roberto Alifano, "El Apocalipsis según Berni", in *Clarín*, Buenos Aires, April 30, 1981. / 2. I am thinking of artists like Ramón Gómez Cornet, Juan Carlos Castagnino, Demetrio Urruchúa, Enrique Policastro, Anselmo Piccoli, Juan Grela, among others. / 3. I am referring to Carlos Alonso, Antonio Seguí, Juan Pablo Renzi, Rubén Santantonín, Edgardo Giménez, Carlos Squirru, Dalila Puzzovio, Marta Minujín, etc. / 4. Regarding this controversy, cf. the exhaustive work by María Cristina Rossi, "En el fuego cruzado entre el realismo y la abstracción", in *Arte argentino y latinoamericano del siglo XX. Sus interrelaciones*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2004. / 5. José León Pagano, whose reviews of the artist's previous shows had been favorable, says this time that "sometimes Berni positions himself outside painting and sometimes outside art. Time and again, he demands that the viewer deciphers charades displayed as paintings", in *La Nación*, Buenos Aires, July 4, 1932. / 6. The first abstract works made by an Argentine artist date from the year 1914 and are attributed to Emilio Pettoruti. These works, as well as the first collages, were shown at a controversial show at Galería Witcomb upon the artist's return from Europe in 1924. The show also included Cubist paintings and other more classical figurative ones. On this subject, cf. Adriana Lauria, "Arte abstracto en la Argentina. Intermittencia e instauración", in Marcelo Pacheco (cur.), *Arte Abstracto argentino*, Buenos Aires, Fundación Proa, 2003, from p. 23, or *El arte concreto en la Argentina* (exhibition on the web), Centro Virtual de Arte Argentino www.arteargentino.buenosaires.gov.ar (since 2002). / 7. In 1932, Juan Del Prete joins the Abstraction-Création association in Paris and two of his collages are reproduced in the second issue of the Abstraction Création Art Non Figuratif journal in 1933. Other members of this group were Arp, Barbara Hepworth, Delaunay, Nicholson, Gleizes, Herbin, Pranzolini, Schwitters, Max Bill, Calder, Domela, Gabo, Hélion, Kupka, Kobra, Mondrian, Moholy-Nagy, Pevsner, Van Doesburg, Vantongerloo, Sophie Tauber-Arp, Vordemberge-Gildewart and others.

expressing himself in either of the two ways and he considered flat any orthodoxy that might limit his autonomy⁸. A critical researcher into the human condition, Berni was able to resignify his critical stance by making use of diverse formal and technical resources. These resources were changing, renovated, and they effected variations in his work. Thus, the representation of his characters and their environments were rendered more efficacious and dense.

NEW REALISMS

But the avant-garde adventure, the experimentation with unusual associations—as a result of delving into the unconscious—yielded to the imminence and power of events when, back in Argentina, Berni found himself in another context.

The economic, social and political urgencies unleashed by the international crisis and by Uriburu's military coup in 1930 required images that would make this situation palpable and that, at the same time, would foster rebellion. It was necessary to reconsider the violence and the threat present in Surrealistic pieces like *La muerte acecha en cada esquina* (Death Lies in Wait at Every Corner) and *Susana y el viejo* (Susana and the Old Man). Violence and threat should become consciously explicit; certain suggestions should take the form of presences; certain suspicions, certainties.

Starting in 1934, Berni's commitment to Marxist thought and to the proletariat struggle led him to paint the large compositions that forged New Realism. Executed after Siqueiros's discourse—in which Berni actively took part—in Argentina in 1933, these pieces were also a polemic response to the *modus operandi* which Siqueiros had conceived as exclusive, as the only option. Given the lack of walls, large surfaces patiently assembled from burlap sacks. To approximate the opaque luminosity of the fresco, tempera. To give expressive emphasis and dynamism, the cinematographic effects of the close-up and wide angle deformations⁹.

Indeed, the veracity of many of the characters in these compositions comes from photographic documentation which is still in the artist's archives. *Manifestación* (Public Demonstration), *Desocupados* (Unemployed), *Chacareros* (Farmers) and *Medianoche en el mundo* (Midnight in the World)—the last two of which were painted in oil—are portable murals that critically showed and still show the needs and desolation of suffering people that occasionally gathers strength to demand “Bread and Work”, synonyms for justice and human dignity.

This newly coined brand of realism enabled Berni as well as Raquel Forner and Antonio Sibellino to tackle the subject of the Spanish Civil War, that ominous testing ground for the expansion of totalitarianism and a prelude to world war.

Though restrained, Sibellino's work from this period is dramatic. *Mujeres del mundo* (Women of the World) and other compositions from Forner's Spain Series are also dramatic, as

is in the aforementioned *Medianoche en el mundo* (Midnight in the World)¹⁰. Throughout these pieces there are gestures of pain, pity, powerlessness, resignation and a sense of challenge which stages the somber climate that hovered above humanity at that moment. This climate is explicit in the paintings' stormy skies and desolate settings, and it is insinuated in the isolation of the sculpted figures.

The modernity of this realism is not only manifest in the contemporariness of its subject but also in the geometry that structures both the figures and the whole. The Cezannian and Cubist lesson disseminated by André Lhote's studio, and supported by the Italian Trecento and Cuatrocento gives what is depicted in these pieces a corporeal presence; it also puts the masses at center stage through the schematic simplification of the volumes defined in the planes and edges; and finally it makes the figures monumental.

Both Berni and Forner made use of Christian imagery. As in much of her production, in *La Victoria* (The Victory) Forner uses the design of an altarpiece. In *Destinos* (Destinies) she follows the framework of the “laments over the body of Christ” and Berni does the same in *Medianoche en el mundo* (Midnight in the World). Used in the 19th century by artists connected to social critique such as Honoré Daumier, this type of transposition reflects “the assimilation and borrowing process” of the “framing theme” as analyzed by Jan Bialostocki¹¹. It is a way of comparing the martyrs of the workers' struggle with the Christ of the Passion, a parallel that is sustained by a shared vulnerability and willingness to sacrifice.

As Jorge López Anaya observes, the use of iconographic elements taken from the history of art is a constant in Berni's work. Indeed, *Chacareros* (Farmers) contains images related to the classical representations of the Virgin and Child, as well as the equestrian portrait¹².

New Realism is constituted by thematic and formal resources, certain accents derived from the Expressionism of the 20s and from characteristics of metaphysical painting. These grounding features of New Realism are especially evident in the climate and the spatial organization in Berni's 1934 *Autoretrato* (Self-Portrait). In the third decade of the 20th century, New Realism appeared on the local scene as a committed version of the “Return to Order”, a reaction to the “anarchy” caused by the brazenness of the avant-gardes whose influence, nonetheless, could not be ignored¹³.

SPLENDOR AND MELANCHOLY: THE HUMAN FIGURE

Berni and Spilimbergo became friends in Europe when both of them were part of that enthusiastic group of Argentine artists known as “the Paris boys”. They were brought together by studying at Lhote's studio, an admiration for early Italian Renaissance mural painting, leftist ideas, and Paule and Germaine, their respective French love interests who were often

8. Adriana Lauria, *Op. cit.*, pp. 29-30. / 9. For further information on this period of Berni's work, cf. the essays by Marcelo Pacheco and Cecilia Rabossi in this catalogue. / 10. According to the source consulted, various dates are given for this piece. In the catalogue of the collection to which it belongs, the piece is dated 1937. The magazine *Ars dedicada a Berni* (Buenos Aires, November, 1941), where the first known reproduction of the piece appears, gives 1940 as the date. The monograph by Roger Plá (Buenos Aires, Losada, 1945) gives 1938. The piece is the subject of criticism and reproduction starting in 1941, the year that it was displayed at the Salón de Otoño in SAAP. / 11. Jan Bialostocki, “Los ‘temas de encuadre’ y las imágenes arquetipo”, in *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona, Barral, 1973, pp. 111-124. / 12. Jorge López Anaya, *Antonio Berni*, Buenos Aires, Banco Velox, 1997. / 13. Regarding this, cf. Jorge López Anaya, *Historia del arte argentino*, Buenos Aires, Emecé, 1997, especially chapters 13, 14 and 15. It should be noticed that this author had been applying the concept of the “call to order” to Argentine art since 1987 in his lectures in the History of Argentine Art II course in the Art Program at the Philosophy and Literature Department, Universidad Nacional de Buenos Aires.

models for portraits and domestic compositions. Back in Argentina, their friendship continued through common ideological and aesthetic interests, as well as trade union activity.

The socially committed realism which Berni elevated as a banner for art was, for Spilimbergo, a privileged choice of theme even before going to Europe and finishing his training. Often associated with academic naturalism, Spilimbergo's extraordinary skill and mastery of technique is evident in his forsaken figures, inhabitants of the impoverished regions of the country.

In Europe, both artists dominated formal synthesis, geometrical clarity and an analysis of forms that facilitates purity and expressive condensation. They also drew on de Chirico's metaphysical insomnia, in their suggestive atmospheres that gave them a new approach to the world of objects as well as the facility to structure a space laden with meaning.

These traits submerge their characters in an inner-looking silence. A certain passivity in their postures and the melancholic expression on their faces (accentuated by the deep gazes of large eyes) hold these powerful figures, for an instant, in the verification of their own existences. Even those that are doing something, like the seamstress in *Primeros pasos* (First Steps) and *La planchadora* (The Presser), seem to suspend their monotone hustle and bustle for this introspective moment. Indeed, the girl who rehearses her dance in *Primeros pasos* (First Steps) freezes her gesture in an attitude that has something of an astonished invocation.

The tight spaces where the portraits take place accentuate the monumentality of the figures which are made using vigorous volumetric resources. The clothing and other areas of these paintings are either given careful attention and reveal a richness of texture—Berni's *La mujer del sweater rojo* (The Women in the Red Sweater), for example—or synthetically treated as in Spilimbergo's *Figura* (Figure) or *Retrato de Pablo Díaz* (Portrait of Pablo Díaz). This does not prevent us from finding a common ground in terms of pictorial solutions and impalpable suggestions.

HARD LIFE: EMMA AND RAMONA.

From the time he started working as an artist, Spilimbergo often employed the monotype. In 1935, he used this technique to start a series entitled *Breve historia de Emma* (Brief Story of Emma). In that series, he shows the frightful decline of a poor girl from the outskirts of the city driven to prostitution, drugs and suicide¹⁴. Acutely and synthetically, Leopoldo Hurtado states that:

"The theme darkens gradually, from the calm scenes in the family garden and the sweet childhood episodes, to the cold, unforgiving description of the most repulsive dens of prostitution and vice, where indescribably crude scenes take place"¹⁵.

Emma's fate seems to be foretold in the resigned expression of sadness on her face even as a child. The "darkness" of the contents is correlated visually in the technique: incisive

white lines that delimit the figures hardly contrast from the black stained ink. Here and there highly contrasted and violent areas of light mold part of a body, texture or an object, and they always choose to highlight the detail that places greatest visual emphasis on the dramatic description.

Although Spilimbergo's idea for the presentation of these works—a portfolio that would also contain a poem by Rafael Alberti and a study by Julio Payró¹⁶—never occurred and, in fact, the public exhibition of these pieces was very restricted, her legend and influence left their mark on the local artistic imaginary.

Undeniably, Antonio Berni's Ramona Montiel is based on Emma. It is not by chance that most of the pieces where she appears are in black and white xylography, whose woodcuts reliefs were enriched from the beginning with collages involving objects chosen for their ability to construct the right context: sensual, overloaded and kitsch. But Berni's attitude towards this girl is very different from Spilimbergo's attitude towards Emma.

While Emma is the product of an almost positivist presentation of social conflict and her depiction employs the methodology used by 19th century naturalist writers, Ramona incarnates a change of era (she is born almost thirty years later) and her constitution includes irony, humor and even perplexity. The heroine sometimes seems comfortable in her situation and, as far as possible, she enjoys certain moments and advantages of her "craft".

Although Spilimbergo's vision does not lack solidarity, the lineal and pessimistic narration means that from the beginning the character's fate is sensed. Ramona, on the other hand, seems to have a better chance of making choices. She enjoys the sympathy and complicity of her author, who can not help but constructing her from a masculine perspective—sometimes even a voyeur's perspective—and who delights in the voluptuousness of his creature¹⁷.

Although the stylistic traits that give rise to both characters come from Expressionism, in the xylo-collages images of Ramona—especially the ones from the 60s—there is a certain caricature-like quality befitting humoristic drawing that serves to ease the harsh contents of certain scenes.

Nonetheless, the drama of poverty is emphatically formulated by both artists, and woman as the object for sexual consumption is an issue that, in different ways, runs through human history.

VARIATIONS OF MATTER: BERNI AND INFORMALISM

Although the Informalist Movement presented its use of matter and gesture in the exhibitions that the group—formed by Alberto Greco, Kenneth Kemble, Mario Pucciarelli, Luis Alberto Wells, Towas, Olga López, Fernando Maza, Enrique Barilari and Jorge Roiger—held in 1959, an irreverent attitude towards traditional painting techniques has a precursor on

14. This tragic end does not appear in any of the 36 monocopies that make up the series but it is in the artist's writings describing the project. Regarding this, see Mabel Mayol, "Lino Enea Spilimbergo. 'Breve historia de la vida de Emma', in Alfredo Benavides Bedoya (cur.), *El grabado social y político*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1992, pp. 43-47. / 15. Leopoldo Hurtado, *Lino Spilimbergo*, Buenos Aires, Losada, 1941, p.18. / 16. Mabel Mayol, *Op. cit.*, p. 43. / 17. The moment of Ramona's birth is an exception to this characterization; in collages made in 1962 like in *Estudio para bacanal de Ramona Montiel* (Study of Ramona Montiel's Orgy) and *Sin título* (Untitled), she looks almost inhuman. Cf. Adriana Lauria, "Antonio Berni: Cronología de los Monstruos", in Elena Oliveras (cur.), *Los Monstruos de Antonio Berni. Construcciones Poliméricas 1965 – 1971*, Buenos Aires, Centro Cultural Borges, 2001, pp. 58-59.

the local scene: a show entitled *Qué cosa es el coso* (What thing is the Thing), held at Asociación Estímulo de Bellas Artes in 1957. Cloth, feathers, tar, sand and other elements not included in the noble repertoire of traditional art made up this series of absurd *art brut*-like configurations created by a group of young artists¹⁸.

The beginnings of this situation could be felt starting in 1956 with the collages that Kemble had made in his studio in Martínez and with Alberto Greco's experiences in Paris and Brazil, which hit the scene in exhibitions in 1957 and 1958.

Aware of the developments on the national and international art scene, Berni saw expressive possibilities in the heavy use of pictorial matter, in the inclusion of all types of waste, and in the marked use of gesture –outstanding characteristics of the Informalist task. These expressive possibilities renewed his material and technical options, and gave a new meaningful power to his art.

At the same time, he was familiar with the efficacy of collage and of assemblage procedures in general, having put them into practice in his Surrealist work. One way or another, he was re-introducing them into his work in the 50s and, starting in the 60s, they became frequent and structural.

In 1958, he made a series that depicted the precarious dwellings in shanty towns. *Blanca y negra* (White and Black), *La casa del sastre* (The Tailor's House), *Villa Piolín* ("Piolín" Shantytown), *Villa Cartón* (Cardboard Shantytown), and others are constructed on an imperfect grid where a very high horizon allows superimposed and cluttered rectangles of different colors to be seen. These rectangles get smaller as they move up the canvas, giving a feeling of distance. They are treated with thick and clotted layers of oil whose texture is enriched by the visible marks of the instruments that have applied them. Examined and documented by the artist time and again, the precarious structures in those "villas" must have inspired him. When making these pieces, he was certainly aware of the heterogeneity of the materials used in them, the precarious insulations of greasy tar, and the spontaneous and elemental make-up of their architecture.

While similar compositions and pictorial techniques appear in abstract pieces by Informalists like Pucciarelli, who emphasized these resources as a phenomenonic testimony of his own task, in Berni these practices constituted a disturbing description that underscore the rough ugliness of the marginal.

Similarly, rusty tin plates, metallurgical waste, old pieces of wood, cardboard, cloth and papers are part of the scene and the substance of the large collages featuring Juanito Laguna after 1960. The use of these materials indicates a meaningful encounter with another Informalist, Kenneth Kemble, who in assembling metal waste, pieces of old wood, worn canvases, etc., started a series entitled *Paisajes suburbanos* (Suburban Landscapes) in 1958¹⁹. This series was inspired by the precarious homes at the outskirts of large cities that had arisen with indus-

trial development. The overlap with Berni is twofold: the subject and the use of the eloquent qualities of material. But whereas Kemble uses the material for its evocative capacity, whose tactile and chromatic qualities form abstract compositions, Berni never allows himself, and never wants, to abandon Figuration. That old critical realism lies at the base of this decision.

In terms of the gesture, the sign –product of the random spontaneity of action– is for Alberto Greco the trace. Sometimes desperate, this trace precariously manifests a no less provisional existence. On the contrary, in the inks drawings and temperas from the *Pampa y cielo* (The Pampas and Sky) series, Berni makes use of the gesture to produce baroque swirls that heighten the dramatic immensity of a landscape depicted as wild, inhospitable and threatening.

NEO-FIGURATIONS

In the 60s, connected tendencies and expressions appeared on the scene. They took advantage of the Informalist's loosening up of the bounds between disciplines and changed the course of their inquiries. In this setting, Neo-Figuration was born. A group consisting of Noé, de la Vega, Macció and Deira exhibited for the first time in August of 1961, in a show at Galería Peuser entitled *Otra figuración* (Another Figuration). Months before, in a solo show, Noé presented his *Serie Federal* (Federal Series) at Galería Bonino. This series was undeniably fundamental in defining the Neo-Figurative language, which could quite fittingly reflect the violence that Noé's work addressed; often depicting the political and social conflicts characteristic of Argentine history, violence was a recurring theme in his art²⁰.

Heirs to Dubuffet's *art brut*, to De Kooning's contribution and to the international CoBrA group, Neo-Figuration sought to recover the human figure, making it emerge from the formless magma of chaos. They attempted to move beyond the indistinctness of subject and object of Informalist abstraction where man was barely visible through his gestures. In this context, Neo-Figurative artists did not devise a return to traditional representation; instead, in recognizing existence as chaotic and dissolved within the phenomenonic world, they sought to make it present, if in a phantasmal, slippery and fragmented fashion.

And while the Neo-Figurative quartet broke on the scene brandishing a ruptured vision of man, Berni set out to reencounter one of those *changuitos*²¹ so common in the Santiago mountainside or on the paths of migrant workers, in the material chaos of the poor suburbs and of nightmares. Now this boy needed a proper name to keep from getting lost in the immense crowd of the urban landscape in which he had been suddenly thrust by the migration that occurred in Argentina in the 40s and 50s. Like many seeking better employment opportunities, Juanito Laguna's family moved from the country to the outskirts of the industrialized city. This led to a population explosion in precarious settlements euphemistically called "villas de emergencia" (shanty towns or emergency towns). Such

18. These were Jorge López Anaya, Jorge Martín and Mario Valencia, as well as the contribution of Dadaist objects by Nicolás Rubió and the automatic experiments of Vera Zilzer. For further information on this topic and Argentine Informalism in general, cf. Jorge López Anaya, *La Vanguardia Informalista*, Buenos Aires 1957-1965, Buenos Aires, Alberto Sendrós, 2004; or *El informalismo en la Argentina*, by the same author, in Centro Virtual de Arte Argentino, www.arteargentino.buenosaires.gov.ar, (since 2003). / 19. He showed two of these pieces for the first time at the 5^a Exhibición Anual de Arte Nuevo, in 1959. Cf. Adriana Lauria, "Confrontación y tradición pictórica", in Marcelo Pacheco (cur.), *Kenneth Kemble. La gran ruptura 1956-1963*, Buenos Aires, Ed. Julieta Kemble, 2000, p. 118. / 20. Cf. Mercedes Casanegra, Noé, Buenos Aires, Alba, 1988. / 21. Translator's note. "Changuitos" is the name given to children in the slang of the northern provinces.

a setting was and is the city dump and the scant possibilities it offers, especially when starting from nothing. Cardboard, wood, tin, containers and wrappers discarded by consumer society were and are the goods which those at the margins –of the city, of society, of subsistence– fight for day after day.

In dreams and nightmares, which were going to expand for more than a generation, everything was possible. It was possible to form part of a threatening troupe in *El carnaval de Juanito Laguna* (Juanito Laguna's Carnival, 1960) and to conspire against the injustice of the status quo by unleashing the *Pesadilla de los injustos* (Nightmare of the Unjust, 1961). In these large compositions, exhibited in April of 1961, it was also possible to see that Berni was now a Neo-Figurativist.

MONSTROSITIES

The adventure seems to have begun with the collage, with the fragments that Picasso and Braque placed on their Cubist paintings in 1912. From then on –with Duchamp in-between– a confused game of representation and presentation began in art. The original qualities of the presented took on new meanings which depended on the context and the new configuration they made. The “collage principle”, as Spanish theorist Simón Marchán Fiz²² calls it, has a decisive importance for 20th century art; it lies at the beginning of a genealogy that derives assemblage from pasting, and construction from assemblage. That is to say, from the strict collage to the multi-material relief that still refers to the plane, and from there to the object (*objet trouvé*, pure or intervened ready-made)²³ which reaches out into three dimensions, environments and installations.

The trend started by the assemblages with relief shown by Kemble and Wells in 1959 and the objects by Santantonín, Renart and Wells shown throughout 1961 is solidified in November of that year in the Destructive Art's collective environment. Beyond the thematic implications of that piece, it began the genre of multi-sensory experiments in a space²⁴.

Berni started making his reliefs about Ramona in 1962 and his first “monsters” are in these pieces²⁵. The *Estudio para bakanal de Ramona Montiel* (Study for Ramona Montiel's Orgy), from the first set, contains explicit, bestial sexuality whose intensity and isolation become emblematic. In a complex twisting, Ramona shows not only her genitalia, but also parts of her body that involve senses, fluids, eroticism, as well as origin (naval) and the possibility of reproduction (vagina). *Dos víboras* (Two Snakes) is in the same context. Here, the two snakes symbolize the feminine and masculine principles, the Ying-Yang of Chinese philosophy and, in general, the cosmic energy of the East²⁶. In this piece, these serpents are replicated on human genitals and, in terms of alchemy, their demeanor of mutual

ravishment indicates the ability to move beyond their own natures and become something more noble. For this reason, they are interwoven in Herme's caduceus²⁷.

Like Berni, Alberto Heredia scorns those restrictive morals that impede the free exercise of such basic parts of life as sexuality. In the 70s, he made his *Serie de las lenguas* (Tongues' Series) which has clear erotic allusions. The red of *Eva Lengua* (Eve Tongue) and *Adán Lengua* (Adam Tongue), the explicit genitals in these pieces and the aggression of their configuration allude to passion, violence, blood and danger. They also refer to the connection between sex and sin, where red is related to the satanic.

After a brief passage through Concrete Abstraction²⁸, in 1962, the year he made his *Cajas de Camembert* (Camembert Boxes) in Paris, Heredia began investigating the darkest sides of humanity. He always tried to show human weakness by means of fragile materials and he did not avoid a range of intensities that equally penetrate horror, sarcasm and scandalous daring.

Emilio Renart developed a less critical brand of Objectualism that was more related to the utopias of science fiction, space travel and the hope that lay in the exploration of other worlds²⁹. His *Introversiones cósmicas* (Cosmic Introversions) from 1961 are reliefs with waves and craters that make reference to dark and desolated moonscapes. As if a character from the TV series Star Trek had sprung from one of his craters, in 1962 Renart made voluminous objects constructed by a similar procedure: metal structures covered by taut fabric with sandy textures. These pieces were *Integralismo Bio-cosmos N° 1 y N° 2* (Bio-cosmos Integralism No.1 and No.2), the second of which was made in 1963 and has been destroyed³⁰. Like the precedent reliefs, these pieces were related to informal poetics through certain external traits (dark colors, rich textures), through the subjectivity of their titles and in the unfathomable presence they effect on the viewers' space. They are also the beginnings of a bridge towards the pop world, which principally draws on the imaginary of mass culture³¹.

There are commonalities between the theme of these pieces and the Monsters that Berni presented at the Instituto Di Tella in 1965. A group consisting of *La sordidez* (Deafness), *El pájaro amenazador* (The Threatening Bird), *Conquistadores interplanetarios colonizan a los terráqueos* (Inter-planetary Invaders Colonize Earthlings) and *El gusano triunfador* (The Triumphant Worm) were gathered under the title *Monstruos cósmicos* (Cosmic Monsters). Like Renart's work, these are large pieces that employ an unorthodox technique. There are, however, certain differences. Renart's creatures provoke a curious strangeness and they approach a universe of fantastic opportunities. Berni's

22. Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 1997 [ed. original 1972], from p. 159. / 23. Such as *La rueda de la bicicleta* (The Bicycle Wheel, 1913) or *El Urinal* (Urinal) –presented at an exhibition like *Fuente* (Fountain, 1917)– by Marcel Duchamp, or the trunk of a burned tree found in a city park and the framed floor rags, shown by Alberto Greco in 1960 at the 6th Salón Anual de Arte Nuevo, at the Museo Sívori in Buenos Aires. Cf. Kenneth Kemble, “Un enmarcador de trapos de piso encuentra un árbol”, in Marcelo Pacheco (cur.), *Op. cit.*, 2000, p. 179. / 24. Ibidem, pp. 13 and 131-135. In addition to Jorge López Anaya, *Op. cit.*, 2004 and www.arteargentino.buenosaires.gov.ar / 25. Adriana Lauria, “Antonio Berni: Cronología de los Monstruos”, in *Op. cit.*, p. 59. / 26. Cf. Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2003 [Ed. original 1958, 1969], from p. 405. / 27. Cf. Alexander Roob, *El museo hermético. Alquimia y mística*, Köln, Taschen, 1997, pp. 171, 406-407. Regarding other symbolic principles in Berni's work, cf. the essay by Julio Sánchez “El peregrino y la diosa blanca” in this catalogue. / 28. In the 50s, he was a disciple of Enio Iommi, and they were close friends thereafter. / 29. Along these lines, it is reasonable to connect these pieces to the spirit behind the space series that Raquel Forner began in the late 50s –series of *Las lunas* (The Moons, 1957)– and continued until she stopped making art. Cf. *Raquel Forner. Series Espaciales* (1957-1988), Buenos Aires, Fundación Banco Patricios, 1993 (texts by Guillermo Whitelaw, Elena Oliveras and Marcelo Pacheco). / 30. Of the five Integralismos Bio-cosmos (Bio-cosmos Integralism) Renart made from 1962 to 1965, only N° 1 is fully conserved at the Museo de Arte Moderno in Buenos Aires; the main parts of N° 3 are at the Museo Bonaerense de Bellas Artes in La Plata, Buenos Aires Province. / 31. In fact, Renart manifests the influence of Pop Art when, after his third Bio-cosmos (Bio-cosmos), he includes polyester resin, polished surfaces and bright colors, although his personal fantasy is still connected to the mysteries of vital generation.

figurations are derived from the unconscious as well as social vices. Constructed using waste from the consumer world, their threats are immediate and daily, especially when they are in the same space as the viewers.

Though of another nature, there is also a threat in *La Masacre de los inocentes* (The Massacre of the Innocents), presented in Paris in 1971. Far from representing the technological panacea that would provide infinite happiness to humans, *Los Robots* (Robots) are machines for destruction, repression and unemployment.

Although Libero Badii made sculpture using traditional techniques for a long time, he steadfastly investigated modern forms. In the 60s, he started working with the idea of “the uncanny” in a theoretical-practical process that tried to recover, for artistic expression, dimensions that exceeded the understanding and harmonic order of the classical Western tradition. Nelly Perazzo points out that “the uncanny for Badii draws on the dark and shady reasons of the spirit”³². These considerations are materialized in pieces like *Los Muñecos* (The Dolls, 1967-1968), a group of enormous polychromatic wooden pieces connected by strings and installed as a whole. This piece, as well as six others, make up the series *Conocimientos siniestros* (Sinister Knowledge), from the 70s. *El poder* (The Power), which forms a part of this series, is an allegory of the tensions between extreme generative and destructive powers. The crowning piece of the series is a bronze work called *Punto* (Dot); it seems to be the original nucleus of the set and to keep it in balance. With its fragmented, superimposed and sketchily treated human figures in basic colors (a triad of primary colors plus black, white and gray), the work is highly symbolic. It is closely related to the magical, the primitive and the vital³³. This is underscored by the totemic organization of various pieces in the series.

Badii privileges the lyrical sense. He once stated that “wanting to paint the air that I breathe is what led me to apply color to sculpture”³⁴.

THE TRIUMPH OF DEATH

Art critic Elena Olivera observes that Berni’s Monsters go through two dimensions; an inner, psychic one that refers to the obscure and individual abjection, and an outer or social one that reflects the atrocities that hover over humanity as a whole³⁵. As representations of negative unconscious impulses which they externalize, these pieces conjure these impulses in a certain way and, as configurations of collective ills that endlessly wander the world, they denounce them.

Including *El gusano triunfador* (The Triumphant Worm) in the group of cosmic monsters might be due to a counter-utopian irony in relation to science fiction. The piece recreates the classic theme of the Triumphs of Death³⁶. Berni replaces the traditional figure of the veiled skeleton carrying a scythe with a

beast that opens its enormous and scatological mouth, devouring everything. The figure of the worm alludes to decay and it pulls a funeral carriage carrying heads, skulls wearing military helmets and top hats. Thus he introduces a critical, social and political element through another classic image which shows death bearing down even on the powerful.

Decidedly historical, in *La guerra* (The War), Berni incarnates the figure of death in the popular mask of a skull covered by a white sheet that makes up its body. Made in 1976, this piece seems to refer both to the events hovering over the world at large and, tragically, over Argentina. The piece is typical of the marked reliefs of the time and its stylistic relation with *La difunta Correa* (The Deceased Correa) is evident both in the resolution of the landscape of the background (which is equally desolate) and in the fixation of corporeal objects. The cart that carries a load of mortal remains introduces another longstanding theme in art: death as a journey or passage. This idea is seen throughout Berni’s work as well as the work of Distéfano and Gómez. The means of transportation makes palpable this fate, where all that is left for the body is to be carried.

Distéfano’s *El camioncito de Dock Sud* (The Little Truck from Dock Sud) is a local and self-referential version of this passage. This truck carries “the death” that reaps lives, including the author’s, while, like Charon’s ferry that crosses the Styx, it crosses the Riachuelo River, probably via Nicolás Avellaneda bridge, headed for the poverty of the Buenos Aires Hades, located on the southern edge of the city.

Besides establishing the coffin as a final means of transportation, in *La nave* (The Vessel) Gómez emphasizes the decay of matter which attacks death itself, decomposing body and coffin alike.

The three artists spare nothing to move the viewer. The power of the expression and the raw treatment identify a theme that is frequent throughout the history of art, yet one that must be updated to overcome the aestheticisms that might make it innocuous.

UNDER THE SAME SKY

In the skies of the 70s, Oscar Bony took shelter under “the peace of craft and silence”. Instead of dealing with the reality of fear and violence in which he lived, he concentrated on a theme where the unreachable takes on the nature of the sublime. Though seemingly unusual in an artist with politically committed positions and work, this maneuver is not evasive. On the way to heaven, there are winding paths, not only perceptive paradises; these change into a setting where imagination and thought can “fly” beyond contingency. And if the harshness of this contingency is extreme, it is also in the sky where the escape route is traced.

The integrity of a well-made piece was for Bony, like Berni, an ethical stance that art obliged him to take. In the presence of possible inaction, in the presence of an unacceptable reality,

32. Nelly Perazzo, “La escultura de Badii en década del 70”, in *Libero Badii*, Museo de Arte Moderno in Mendoza, s/d. / 33. Cf. Federico Martino, *Libero Badii. Vida = Arte*, Buenos Aires, Van Riel, 1975, from p. 171. / 34. Libero Badii, *La pintura*, Buenos Aires, Emecé, 1991, p. 20. / 35. Elena Oliveras, *Op. cit.*, pp. 7-15. / 36. According to Panofsky the “Triumphs of Death” originate with the representations of Father Time, which is a pseudomorphism delineated in the Renaissance, a product of the adaptation of classical figures, endowed with new attributes and meanings mostly due to the influence of Christianity and the Middle Ages. In these representations, Death is in a carriage and its head is covered by a veil; the scythe and other characteristics refer to the reaping of life and decay. These images, where Death is sometimes presiding over a court that passes over ruinous and desolate landscapes, are attributed to Petrarch’s *Triumphs* from the end of the XIV century. Cf. Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1980, 4th edition [Ed. original New York, 1962], pp. 93-128.

the skies set before him an open window to ponder freedom.

Berni also painted majestic skies for the Juanito's series made around 1973. Emphatically lifelike, their materiality contrasts with his heterogeneous and colorful collages. The sort of *trompe l'oeil* with which he works different atmospheric states is in keeping with the realism of the objects which present themselves as tin, cardboard box, plastic, top, kite, clothes, cap or sneakers. This is the world of waste where Juanito finds himself, that he has present-at-hand. And it is the world where many other Juanitos from Argentina and other countries struggle to get by. As in these pieces, ideally Juanito's destiny could have a horizon open to dreams and to the promise of splendid skies as accessible as those democratically offered by nature.

CONTEMPORARY CALVARIES

In the prologue to the booklet that presented the studies and panels for *La crucifixión* (The Crucifixion) and *El apocalipsis* (The Apocalypses) which Berni made for the chapel at Colegio San Luis Gonzaga in Las Heras, Rafael Squirru points out similarities between these works and Matthias Grünewald's crucifixes³⁷. Both highlight the dramatic nature of the violated body, but Berni accentuates even more his thinness and the effects of stigmatization and torture. Speaking of *Cristo en el departamento* (Christ in the Apartment) and *Cristo en el garage* (Christ in the Garage) Roberto Alifani states:

"These are everyday Christs. We experience them as close to us, we recognize them because they are the same ones we find around any corner. Berni's visual metaphor depicts them as crucified in a warehouse or inside a department. These Christs are the oppressed of all times, the forsaken, those beings that society makes sure to crucify constantly"³⁸.

Considering the times when this series was made, it is also possible to relate these crucifixions to the disappearance of people during the military dictatorship. Elements from other pieces are added to the family scenes whose interiors contain constructions typical of old neighborhoods: in *Enigma doloroso* (Painful Enigma), a door opens onto a patio and, beyond, to a silent street where there is the shadow of an absence; in *Magdalena* (Magdalaine), at the foot of the figure in front of a cross bearing no Christ there is a pool of blood and abandoned clothes.

Heredia's *El ángel de la corona* (The Angel of the Crown) seems to foretell these contemporary cavalries by brandishing the crown of the martyr that introduces the theme quite effectively. He displays the apparent innocence of certain actions that are later revealed to be true atrocities and, as in almost all of his work, he shows the violence in which some cultural traditions have caught us.

The most direct references in the work of Distéfano, Renart and Gómez to what happened during "the dirty war" does not prevent extending these repeated offenses to dignity and life beyond their specific historical anchor. Norberto Gómez's

Alambres (Wire) that solder hands to barbed wire will fence in and trim freedom for all times. Emilio Renart's *Anverso-Reversos* (Obverse - Reverse) will always speak of trapped bodies, of exhibited appearances and painful hidden realities. And the most direct reference to one of the methods of "disappearing" practiced by the military dictatorship that made the country's rivers and seas into common graves, Juan Carlos Distéfano's *Flotante II* (Floating II) will always move our existential consciousness.

BODY, SEX AND MARGINALITY

An important theme in Berni's work has always been the voluptuous, erotically available and desirable woman, especially if she can be watched/harassed/observed from a keyhole. This theme spans from the Surrealist period *Susana y el viejo* (Susana and the Old Man), blossoms in the Ramona Montiel saga and, in the 70s, forms a part of other compositions, especially the ones shown at the New York branch of Galería Bonino. In these pieces, Berni develops a new chapter of Realism: there are fewer deformities in this work; it is chromatically richer and it takes on some elements of Hyperrealism. From then on, there were other models for the female body: the blond characters from *Chelsea Hotel* (Chelsea Hotel) and *Promesa de castidad* (Promise of Chastity) have voluminous breasts and slimmer hips, perhaps due to Anglo-Saxon tastes.

While Berni delights in the female body and displays his libido, Pablo Suárez puts the male nude center stage. His nude is thin, sinewy, well-endowed but not an Adonis; this figure is sometimes worried about his social ascend or at least about not losing his hard won position. Far from any idealization, even when shown in a small box as in *El Perla* (Pearl Boy)³⁹, his boys are always the prototype of poor neighborhoods. Their rough features are caricaturized, as in *El Narciso de Mataderos* (Narcissus of Mataderos, 1984)⁴⁰. Suárez makes use of sarcasm and dramatics and, like Berni, he usually combines them to end up in the grotesque. This is a fitting resource to depict marginal or working class characters whose tragedy consists of taking on concerns and attitudes that are perhaps ingenuous, perhaps petty, in pursuing vain glory.

Along these lines, Marcia Schvartz uses implacable and acute observation to represent the famous transvestites emerging on the underground Buenos Aires culture. In them, she combines supposed glamour with pathos and, through them and other ambiguous portraits of women, she scrutinizes certain preconceptions about femininity⁴¹.

Berni began a dynasty of imaginaries in contemporary Argentina. Rich in irony, caustic humor and solidarity, his acute observations live on. Like Berni, these artists have made a commitment to their characters; they have contributed other visions, which are necessarily diverse, given their respective points of view and generations.

37. Rafael Squirru, "Berni y los grandes temas de la tradición religiosa", in Berni. *Exposición paneles y estudios para la Capilla del Colegio San Luis Gonzaga de la ciudad de Las Heras*, Buenos Aires, Galería Velásquez, April - May, 1981. / 38. Roberto Alifani, "Antonio Berni: el Apocalipsis y la Crucifixión cotidiana", in *Búsqueda*, Buenos Aires, July, 1981, N° 3, pp. 53-54. / 39. Translator's note. The title of this piece involves a play on words: the noun "perla" (pearl) is feminine (la perla). In this title Suárez uses the masculine article (el) before the noun in order to refer to a taxi-boy. / 40. Translator's note. Mataderos is a poor neighborhood in Buenos Aires. 41. Cf. Carlos Basualdo, "Entre la mimesis y el cadáver. Arte contemporáneo en la Argentina", in David Elliott (ed.), *Art from Argentina*, London, Museum of Modern Art Oxford, 1994, p. 118.



Essays

Antonio Berni: Voyages Towards Reality

BY CECILIA RABOSI

Exploring the first decades of Antonio Berni's life and work is a complex task. This brief essay is not enough to contemplate what he experienced during those years. Therefore, I will only consider the episodes of his life that had an impact on –and shaped– his later work. Specifically, I will examine his formative years, his trip to Europe, his cultural explorations, artistic discoveries and choices, and his theoretical formulations.

HIS TRAINING, HIS FIRST SHOWS AND EUROPE

"My father had rented a store on Catamarca Street from an Italian immigrant, a friend of his... that man spent the whole day drawing; seeing him draw, I started to do the same... he told my father that I "had a natural talent for drawing" and he advised him to send me to study..."¹.

Through Antonio Berni's reminiscences, it is possible to pinpoint how he first came into contact with drawing. In his early years, an Italian immigrant –whose name he does not remember– opens the doors for him to the art world. At that mythical rented shop, Berni begins to copy both major pieces of Italian art and work by this unknown merchant.

Around 1914, Berni becomes an apprentice at the Buxadera stained glass studio and later he attends classes at the Centro Catalá, given by Catalan painters Eugenio Fornells and Enrique Munné. Berni does not consider them his mentors but rather "educators, guides"².

Encouraged by Fornells, in 1920 Berni holds his first show at the Salón Mary y Cía. Only 15, he shows oil paintings and drawings which are highly praised by the local critics. The press predicts a promising future for this young artist and call him a "child prodigy"³.

After that first positive experience with the exhibition, Berni participates several times at Salón Witcomb in Rosario and, in 1923, he has his first show in Buenos Aires, at the same Salón. Once Again, he receives copious praise from both critics and public. Critic José León Pagano states that "in Berni there is a painter, a painter with a retina sensitive to the effects of light and atmosphere"⁴. Although Pagano observes that the work presented is uneven, he predicts a "beautiful hereafter" for the young painter.

After his participation in the Salón Nacional in 1924, Berni begins to occupy an important place in the Rosario art scene. The brief prologue to the catalogue at his Salón Witcomb show, also in 1924, states that:

"This is just the beginning of his artistic career and there is already a piece of his at our Museum. His two highland landscapes stand out at the Salón Nacional and now a third is displayed in this exhibition... This excellent landscape painter and artist with a strong and healthy personality is no longer a hope, but indeed a real value"⁵.

In 1925, the Jockey Club in his hometown grants him a fellowship to study in Europe:

"The important people who meet at the Jockey Club –the Vila Ortices, the Ortiz Grognetts, the Lejarzas–finally decided to give me a fellowship... they gave me a sum of money and I bought a ticket to Europe... traveling third class, I left for Spain"⁶.

The trip to Europe affords him the possibility to delve into a world of new ideas and new artistic languages, in addition to seeing new cities and approaching new cultural worlds.

His first stop is Spain. He arrives to the city of Vigo but he quickly heads to Madrid, where he frequents the Museo del Prado. This first contact with classical artists moves him deeply, but what really shakes him up is a conference given by Filippo Marinetti at El Ateneo. This is his first contact with Futurism and the words he hears "fluster" him, as does the exhibition at the Sociedad de los Artistas Ibéricos at the Palacio del Retiro. There, he sees an "attenuated version of the artistic avant-garde"⁷, as art historian Diana Weschler puts it. The nature of the pieces in that show strikes him.

"The months that I have spent in this both modern and classic Spain have allowed me to pick up many good concepts about art; concepts as I see them, because in this field concepts are as varied as the individuals or groups of individuals that subscribe to them"⁸.

This is what Berni writes to Mr. Luis Vila in April 1926, about his experiences in Spain, the cities he has explored and his discoveries in the art world. But this "modern and classical" Spain is not enough; Berni needs to approach the avant-garde and he heads for Paris.

In the city of light, he becomes acquainted with artists and writers from around the world. Lino Enea Spilimbergo, Horacio Butler and Héctor Basaldúa are the first Argentine artists that he meets. With them, he frequents courses given by Othon Friesz and André Lothe. Berni needs to update his knowledge of modern art, he wants to experiment with new languages. Thus, he comes into contact with Fauvism, Cubism and the

1. Viñals, José. *Berni. Palabra e Imagen*, Buenos Aires, Imagen Galería de Arte, 1976, p. 14. / 2. *Ibidem*, p. 15. / 3. "Un niño prodigio", in *Sui Generis*, Buenos Aires, June 6, 1920. / 4. "Exposición de Antonio Berni", in *La Nación*, Buenos Aires, November 4, 1923. / 5. "Exposición Antonio Berni", at Salón Witcomb, Rosario, October 6 to 15, 1924. / 6. "Berni: Cómo desollar la realidad", in *Primera Plana*, Buenos Aires, April 13, 1965, p. 40-41. / 7. Diana Weschler, "Pettoruti, Spilimbergo, Berni: Italia en el iniciático viaje a Europa", in Diana Weschler (coord.), *Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina, siglos XIX y XX*, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, 2000, p. 178. / 8. Letter from Antonio Berni to Mr. Luis Vila, Segovia, April 23, 1926. Published in the newspaper *La Capital*, Rosario, May 27, 1926.

Italian Metaphysical school; he gets involved in Surrealism.

The government of the province of Santa Fe grants him another fellowship that allows him to extend his stay in Europe. Thus, he sets off for Italy⁹, where he discovers Giotto, Signorelli, Piero de la Francesca. He discovers fresco mural painting. He writes to Mr. Vila¹⁰ once again, this time about the impact Italian art has had on him and, especially, the solidly constructed shape of its figures. He attributes this to the fact that the great Italian masters were also architects. Inspired by this discovery, he expresses his intention to take classes in composition and architecture when he returns to Paris.

It would seem that these reflections, made in 1926, foretell the solidly constructed art that he will make starting in the 30s.

During his stay abroad, Berni holds shows in both Europe and Argentina¹¹. In 1928, he participates in the *Primer Salón de Pintura Moderna Argentina* (First Show of Modern Argentine Painting) at Amigos del Arte in Buenos Aires. Butler, Basaldúa, Spilimbergo and Badi also participate in the show. Despite the differences between these artists and their ideas about art, what brings them together is a “concept connected to the idea of struggling on the modern art front”¹². Berni remembers the importance of that show for the Buenos Aires art scene and, decades later, he compares it to Pettoruti’s show in 1924. Thus, it comes to be considered one of the turning points in avant-garde art in Argentina.

Berni travels briefly to Argentina in 1929 to hold a show at Amigos del Arte in Buenos Aires and at the Museo Municipal de Bellas Artes in Rosario. He shows his European work including landscapes, still lifes and portraits. In his review of the show, Alfredo Chiabra Acosta augurs Berni’s interest in monumental decoration¹³.

SURREALISM AND THE RETURN TO ARGENTINA

Surrealism in Paris means an opportunity for Berni to dive into an environment ripe for experimentation. This is his first quest as an artist that will be constitutive of his later work. Berni recognizes that with Surrealism “it was no longer a question of discovering a world of aesthetic phenomena in order to catch up on the latest, but rather an encounter with myself...”¹⁴.

From 1928 to 1932, Berni paints pieces that interweave elements from Surrealism and from the Scuola Metafisica Italiana. The return to specific topics, to a fantastic content, will lead Berni to make a definitive commitment to reality, although it might be more accurate to say that Berni becomes involved in reality through Surrealism. The trigger for this commitment to an immediate reality which reflects political and social problems will be his return to Argentina in 1931. At that point, his humanist concern and social and political commitment are shifted to his work.

For Berni, Surrealism means “a whole new vision of art and the world; it was the school that represented an entire

generation (...). It was a dynamic and truly representative movement”¹⁵.

Within Surrealism, Berni chooses the position upheld by Louis Aragon¹⁶, who condemns “orthodox and apolitical” Surrealism and defends art’s pledge to politics, “to the revolution and to peoples’ struggles for liberation”¹⁷.

Antonio Berni returns to Argentina in 1931, when the country is in a critical political, economic and social situation. As he himself says, his return “was also like going from the speculative and abstract plane to the concrete and real place”¹⁸, going from a “pure intellectual stage” to a stage of political commitment.

He settles in Rosario and becomes involved in the local art movement, which he shakes up with his ideas about art. Around 1933, he postulates a New Realism, an aesthetic conception in which art is to interpret and reflect social reality. This position “was for us a step further (or closer) to the immediate and the concrete. We were not objecting to Surrealism’s undeniable contributions; we were rejecting the merely psychological and individualistic aspects of Surrealism where a certain part of it had gotten stuck”¹⁹.

But before venturing into New Realism in his pictorial work or his theoretical formulation, in 1932 Berni holds a show where he exhibits his surrealist work for the first time. He shows paintings, drawings, collages, and photomontages at the Sala III of the Amigos del Arte in Buenos Aires. The pieces he shows include *Napoleón III* (Napoleon III), *Susana y el viejo* (Susana and the Old Man), *La tranquilidad de los barrios aristocráticos* (The Peace of Aristocratic Neighborhoods), and others. In this last piece, he uses collage for the first time, a resource he will continue to employ throughout his career. *La tranquilidad de los barrios aristocráticos* (The Peace of Aristocratic Neighborhoods) contains cut-outs from magazines, postcards, photographs.

Critics are silent about the show. According to later commentators and Berni himself, it is the first opportunity for the local public to approach work from this school. In the end, someone crudely breaks the silence surrounding the show: from the pages of the newspaper *La Nación*, critic José L. Pagano criticizes the artist and his work, which he considers mere riddles and petty puzzles:

“These pieces by Berni cover a four-year period (1928-1931). What to make of it? At times, Berni positions himself outside of painting and at times, outside of art. In each case, he demands the viewer to decipher the charades displayed as paintings. On one of the walls the numbers 4, 12 and 13 can be seen, indicators of absent pieces, of paintings that it was not considered fitting for the public to see. That’s a sign. The authorities in charge of such a difficult task should do so with greater largess and reduce this “show” to very few paintings; it neither favors the painter nor benefits the Amigos del Arte”²⁰.

9. In 1926, he travels to Assisi, Orvieto, Florence, Arezzo. / 10. Letter from Antonio Berni to Mr. Luis Vila, Florence, September 7, 1926. Archive: Berni family. / 11. Solo Exhibitions: Casa Nancy in Madrid (1928); Amigos del Arte in Buenos Aires (May, 1929); Museo Municipal de Bellas Artes in Rosario (Argentina) (July, 1929). Group Exhibitions: Salón Nacional de Bellas Artes in Buenos Aires (1927); Amigos del Arte in Buenos Aires (1928); Salón Nacional in Madrid (1926); Salón de los Independientes in Paris (1930). / 12. Diana Weschler, *Op. cit.*, p. 187. / 13. “(...) peculiarity in his temperament which perhaps will lead him to monumental decoration; which might be the most fitting for his uncommon faculties (...)”, in Chiabra Acosta, Alfredo (Atalaya), 1920 – 1932. *Críticas de Arte Argentino*, Buenos Aires, Gleizer, 1934, pp. 312–313. / 14. Primera Plana, *Op. cit.*, p. 13. / 15. Viñals, José, *Op. cit.*, pp. 40–41. / 16. Once settled in Argentina, Berni maintains a fluid correspondence with Aragon and, in an interview published by Viñals in 1976, he regrets the loss of Aragon’s letters, where they discussed topics related to politics and culture. / 17. Viñals, José, *Op. cit.*, p. 50. / 18. Ibidem, p. 44. / 19. Ibidem, p. 59. / 20. “Otras Exposiciones”, in *La Nación*, Buenos Aires, July 4, 1932, p. 7. Archive: José León Pagano (MAMBA), folder 57, N° 14.

The poet Julio Llinás also refers to these absences –that Pagano speaks of– and attributes the reasons for these lacks to the images' political change.

According to Berni, neither the local critics nor the public was prepared for this work because it implies a break with traditional languages by introducing the collage, among other things. Berni compares his show with “an unexpected meteorite” that fell on the Buenos Aires art scene and could not be understood²¹.

As Guillermo Fantoni states, Berni's Surrealism “will fertilize one of the most politically tense aesthetic experiences... ‘New Realism’, where the values of the modern experience and revolutionary utopias converge”²².

NEW REALISM

Although it is true that Berni moves away from Surrealism starting in 1932, he will continue to use a certain surrealist atmosphere in his large series of unemployed people and workers.

In these years, he dedicates himself to putting together the New Realism platform, to actively participating in the development of Mural Art, to founding centers for art education, and to getting involved in political activism from the art field.

Although he formulates his New Realism theory in 1933, his realistic positions are not released until the first issue of magazine *Forma*, published by the Sociedad Argentina de Artistas Plásticos in 1936. Berni interrogates the reasons for the estrangement between public and art, and recognizes the artist as partly responsible for this profound distancing:

“Starting at the end of the last century, the painter has been closing himself up in his own art, deliberately setting himself apart from all the contemporary social and psychological problems. [...] Life in the tower of pure aesthetics turns out to be uncomfortable and unsustainable”²³.

Berni states that New Realism, a new language connected “to the collective and social psychology of the moment”, can change the situation art finds itself in. And, although on the pages of *Forma* he proclaims social reality's conquest of its “right to art”, he points out that it is impossible “to privilege or to establish the supremacy of the subject or the drama over technique and visual concerns because together they form an indivisible unit”.

Years later, in another text, Berni acknowledges that both Mexican Muralism and Brazilian avant-garde were “at essence New Realistic”²⁴. He condemns criticism in Argentina that could not see the importance and universality of New Realism.

The contact with the Mexican Muralist David A. Siqueiros is important for Berni's theoretical formulations. Siqueiros visits Buenos Aires in 1933 to give a series of conferences on the experiences of Mexican Muralist. Lino Enea Spilimbergo, Juan Carlos Castagnino, Enrique Lázaro and Berni participate in making a mural at the weekend house of Natalio Botana,

owner of the newspaper *Crítica*, in Don Torcuato (Buenos Aires Province). Siqueiros is also involved in putting together *Ejercicio Plástico* (Visual Exercise), a document that explains what the mural is and how it was made. In January 1935, Berni establishes his position *vis-à-vis* Siqueiros's formulations. In a polemic article published in *Nueva Revista*²⁵, Berni maintains that mural painting should not be considered the only expression of working class art since, in a society that has not undergone revolution, that art would be destined to “passivity” due to a lack of walls on which to paint and the “opportunism” of a limited painting. He also points out that in a capitalist society the expressions of “proletariat art” are many: easel painting, posters, printmaking, mass media and mural art.

“In those years, there were few of us who, like Siqueiros, had overcome the stage of formalist changes; from an Americanist and political angle, few had a broad enough vision to analyze and debate the muralist orthodoxy of a popular revolution that had a major push at the beginning, but which failed in the end in economic and political terms”²⁶.

LA MUTUALIDAD AND BERNI THE TEACHER

In 1933 in Rosario, the seeds of a new form of organization of young artists appear on the scene. In his prologue to the catalogue for the 1933 exhibition *Plásticos de Vanguardia*, Emilio Pizarro Crespo, in reference to the connection between art and life, points out that these young avant-garde artists:

“...do not draw on sterile phraseology or breathe the dense smoke of theorizing aestheticism; instead, they deeply inhale the serene light of everyday experience. [...] They do not cultivate the literature of their protocol but rather the bright red color of action!”²⁷.

In this tumultuous environment, there was a need for an institution dedicated to renewed art education. On April 30, 1934, Berni founds the Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos. L. Gambartes, J. Berlingieri, M. Pantoja, D. Garrone, A. Piccoli, R. Sivori, J. Grela, and other artists from Rosario are co-founders. Art historian Cristina Rossi maintains that this studio-school draws its organizing principles from the ideas Berni upholds in the article “Siqueiros y el arte de masas”; specifically, it proposes “the teaching and collective labor of fresco mural painting and painting on cement, in addition to the teaching and practice of easel painting”²⁸.

Berni is named the first principal of the school. He teaches art history classes and introduces his students to the use of collage and photography, new media to work on reality.

This new space becomes an integral training center, where the problems of art education and the socio-political situation are discussed along with issues of artistic languages. The studio-school had various headquarters: the Mutualidad in Rosario, Barrio Arroyito and Villa Constitución. On the occasion of the Primer Salón de Alumnos de la Escuela Taller, organized by the Mutu-

21. Viñals, *Op.cit.*, pp. 55-56. / 22. Fantoni, Guillermo A., “Una reevaluación de los años 30 a partir de la obra de Antonio Berni. De la experiencia surrealista a la formulación del nuevo realismo”, in *Estudios Sociales*, Santa Fe, N° 4, First Semestre 1993, pp. 175-185. / 23. “El nuevo realismo”, in *Forma. Órgano de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos*, Buenos Aires, N° 1, August 1936, pp. 8 and 14. / 24. “De lo abstracto a lo real”, in *Forma. Órgano de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos*, Buenos Aires, N° 25, January 1951, pp. 5-6. / 25. Berni, Antonio, “Siqueiros y el arte de masas”, in *Nueva Revista*, Buenos Aires, January 1935, p. 14. / 26. “Evocación de Antonio Berni. Siqueiros Aquí”, in *Clarín*, Buenos Aires, January 31, 1974. [Editor's note: Regarding Berni's opinion of Siqueiros's Muralism, cf. Marcelo Pacheco's essay in this catalogue, “Antonio Berni: un comentario rioplatense sobre el muralismo mejicano”]. / 27. *Exposición Plásticos de Vanguardia*, Rosario, December 1933. Emilio Pizarro Crespo writes. Participants: Berni, Cartegni, Calabrese, Garrone, García, Gambartes, Gionzone, Maldonado, Pantoja, Paule de Berni. 28. Rossi, Cristina, “En el fuego cruzado entre el realismo y la abstracción”, in *Arte Argentino y Latinoamericano del siglo XX, sus interrelaciones*, Buenos Aires, Fundación Telefónica - FIAAR, 2004.

alidad (November 1935), Berni states the reasons for the growth of these studio-schools and the role that they played in a city lacking in centers for art education. He points out the problems facing the province of Santa Fe due to the lack of trained teaching staff, and the need for the Santa Fe art community to create a major academy, a specialized library and a good museum of reproductions of classical and modern works of art²⁹. That same year, Berni, along with the Mutualidad, pushes for the creation of a fine arts academy in Rosario. Although it seems to contradict the Mutualidad's principles, Berni justifies the formalization of art teaching as the only possible way to offer artistic and technical training to young people considering the lack of resources of the students and artists' private organizations.

While working with the Mutualidad, Berni paints *Desocupados* (Unemployed), *Manifestación* (Public Demonstration), *Chacareros* (Farmers). These pieces partake of the new aesthetic conception, and in them he introduces large figures impregnated with a "new humanism". Berni conceives these figures on the basis of photographs he had taken on the outskirts of Rosario.

In the late 30s, Berni actively participates in both the art world and the world of politics. He takes part in the Primer Salón organized by AIAPE (Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores), at the Buenos Aires Consejo Deliberante in order to "defend public freedom and struggle against fascism". At the Consejo Deliberante, he presents *Desocupados* (Unemployed) which had been rejected at the Salón Nacional. He joins the section of artists from the aforementioned "agrupación" that questions the juries, the critics and the academic authorities. Along with A. Badi, H. Basaldúa, H. Butler, R. Gómez Cornet, E. Pettoruti and L. Spilimbergo, Berni participates in the show *7 pintores argentinos* (7 Argentine Painters) held at the Buenos Aires Amigos del Arte in August of that same year. In a joint statement, the artists participating in that show seriously question local criticism, and they seek "to clarify the mind of a public disoriented by critics incapable of setting priorities, critics that call frivolous and passing the drama of a generation that is trying to express itself".

He actively participates in the Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, and holds important positions at that institution at various times. Rossi states that Berni "made use of the guild both to broadcast his aesthetic position and to fight for the defense of collective work, demanding contests and juries formed by artists, for official decorations and monuments"³⁰.

Berni settles in Buenos Aires in 1936. One year later, he is named professor at the Escuela de Bellas Artes Preparatoria 'Manuel Belgrano', where he teaches drawing until 1951, when he is removed from his post by the Peronist authorities³¹.

During the 1940s, his artistic and theoretical concerns revolve around mural painting and he gives innumerable confer-

ences on the subject. He defends mural painting and the need to recognize the importance of Latin American art.

BERNI AND SOUTH AMERICA

In 1941, the Comisión Nacional de Cultura³² gives Berni a grant to study pre-Colombian and colonial art in Bolivia, Peru, Ecuador and Colombia. The idea is that he collaborates later in making work on American themes. Berni's aim is to reach Mexico and the United States, but that does not happen. His grant begins on December 15 of that same year.

During that trip, he is able to confirm the importance and evolution of mural art in those countries, from colonial times to the present. Berni specifies the "decorative" nature of these monumental pieces; by "decorative", he means work that has a public function, that is aimed at educating the people. Berni concludes that the true tradition of American painting is no other than decorative mural painting, a notion that he will develop later in many conferences both in Argentina and abroad.

In his trip through South America, Berni, as the representative of the Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP), manages to bring Latin American artists together and to promote the idea of a Congreso Latinoamericano de Artes Plásticas, which would be the first major competition in South America. During 1942, the SAAP took measures to convince the Comisión Nacional de Bellas Artes to create, in Buenos Aires, a Salón Continental de Artes Plásticas. This would be a biennial meeting held along with the Salón Nacional³³, and its purpose would be to bring together artwork from throughout Latin America. Though it never came to pass, the Salón Biental Continental de Bellas Artes would have been the first biennial in South America. The SAAP also proposed the creation of fellowships so that Latin American artists could study at the Escuela Superior de Bellas Artes. The proposal made Buenos Aires the cultural and study center of South America, thus granting it the role that Paris had played for Argentine artists.

Berni gives the conference "Las diversas técnicas de la pintura moderna" at the La Paz Foreign Office's Departamento de Cooperación Intelectual. He speaks of the importance of fusing form and content in art. He also praises the Peruvian painter Melchor Pérez de Holguín, pointing out "constructive similarities" between his work and avant-garde pieces. Berni also proclaims that American art must be centered on national themes and move towards large decorative mural painting. At that conference, Berni shows photographs of his work as a way of divulging his position on art.

During this trip, he sends articles to the Buenos Aires newspaper *La Prensa* and to the Rosario newspaper *La Capital*. He writes about colonial art and artists, as well as cities and contemporary art³⁴; he will continue to write on these topics for years. From different media and in interviews, Berni defends

29. Berni, Antonio, "Mutualidad popular de Estudiantes y Artistas Plásticos, 1er Salón de Alumnos de la Escuela Taller", Rosario, November, 1935. Archive: Antonio Verni, Fundación Espigas. / 30. Rossi, Cristina, *Op. cit.* / 31. Letter from M. Enrique Forsolloza (Director of Human Resource, Department of Education) to Antonio Berni, Buenos Aires, February 26, 1951. In that letter he is informed that, by order of decree N° 3919, he has been removed from the his position in the Drawing Department of the Escuela Nacional de Bellas Artes Preparatoria 'Manuel Belgrano' (3rd year, 1st division, night shift). / 32. This Comisión gathered senators and congressmen, as well as representative of various national organisms and civil society organizations (writers, playwrights, authors, composers). The Comisión selected the candidates for the fellowships and had commissions working in various fields. The Visual Arts' Commission consisted of Fermín Félix de Amador, Gregorio López Nogués, Jorge Soto Acebal. / 33. "Una Gestión sin respuesta", in *Forma. Órgano de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos*, Buenos Aires, N° 22, October, 1942, News Section, p. 11. / 34. "El pintor colonial Melchor Pérez de Holguín", in *La Prensa*, Buenos Aires, February 15, 1942; "Cuatro pintores modernos peruanos", in *La Prensa*, Ibidem; "La ciudad de La Paz", in *La Capital*, Rosario, March 29, 1942; "El arte de la Época Colonial. Gorivar, un pintor quiteño", in *La Hora*, Buenos Aires, May 31, 1942; "Sacsahuaman", *Camuati*, Buenos Aires, Year 12, N° 130, 1942; "La Escultura quiteña de la Época Colonial", in *La Prensa*, Buenos Aires, April 25, 1943; "Sin título", in *Forma*, Buenos Aires, N° 27, June, 1943, p. 13; "Pancho Fierro", in *Correo Literario*, April, 1944; "Consideraciones sobre el Arte Colonial en América", in *Saber Vivir*, Buenos Aires, March, 1950, pp. 33-36.

pre-Colombian art and culture, and points out the importance of including it in the collections at the museums of fine arts and of decorative art; he states that it should not be confined to archeological museums since it “exceeds the limits of archeological phenomena to form an exalted part of the vast set of Humanity’s great artistic creations”³⁵.

In notebooks, Berni offers a large number of drawings, sketches, notes on pre-Colombian and colonial art and architecture as well as notes on the city, its inhabitants, its customs; he also documents in detail different landscapes. Alongside his drawings, he writes on the social reality of the region’s inhabitants, their ways of working and of doing business. He describes the inequalities and the forms of exploitation experienced by

these people. He also reflects on the conditions of the artwork in terms of conservation and the need to constitute a committee for the defense of the American patrimony. This issues is outlined in a report presented before the Comisión de Cultura.

Of the pieces with Americanist themes, *Mercado indígena* (Indian Market), which he submits to the Salón Nacional in 1942, deserves a special mention.

Berni’s trips to Latin America give him a sense of South American art and the need for a in-depth study of its various manifestations. Despite its current “state of scientific and aesthetic exhumation”, Berni believes Latin American pre-colonial, colonial and modern art is the cultural material on which all art should be based.

35. “Sin título”, in *Forma*, Ibidem.

Antonio Berni: A Rio de La Plata Commentary on Mexican Muralism¹

MARCELO E. PACHECO

In the early 30s, the Argentine art scene shows signs of change and a new issue is foreseen. Modern artists gradually gain a creative territory of their own, parallel to that of the official art circuits. The problem of the avant-garde has been altered by the insertion of the “Grupo de París”, which, in its eclectic discourses, incarnates a possible modernity for Argentina. This transformation is marked by certain university appointments, awards given in art competitions, certain public posts, the appearance of art criticism that recognizes the value of avant-garde artists, and the establishment of a new style of art collecting. At the same time, a new radicalism emerges in the discourse on the political power of painting. Antonio Berni plays a leading role in this new polemic: art and its social function, painting and New Realism².

Preceded by his fame as a painter and as a founder of Mexican Muralism, it is in this context that David Alfaro Siqueiros arrives to Buenos Aires³. “Once again, Mexico has sent us a major ambassador. He will certainly not come amidst the false glitter and the pomp of the ruling powers, but rather bearing the real credentials that his authentic genius as a great painter have granted him. David Alfaro Siqueiros is the name of this ambassador of Mexican art who has taken on the elevated mission of coming to our country to act as a bridge between two intellectualisms and two aesthetics, one Mexican and one South American, so that their mutual understanding serves to invigorate the artistic development of America as a whole”⁴.

For more than a year, the Sociedad de Amigos del Arte, through Victoria Ocampo, is in contact with the Mexican painter, analyzing the possibility of his visit to Buenos Aires. The invitation to the city includes three conferences and a solo exhibition.

Since its creation in 1924, Amigos del Arte was one of the major art centers in Buenos Aires. Each season, its concerts, conferences, publications and exhibitions combined the broadest range of affairs and concerns in local and international culture. The relations between Amigos del Arte and the “prudish” intellectuals were clear, and its programs reflected the cosmopolitan and national eclecticism of the Argentine ruling classes. The taste for European styles, especially French trends, was manifest in an ongoing interest in the 19th century regional iconography; a concern Argentine, pre-Colombian and Latin American cultures, as well as an enthusiasm for Chilean, Mexican, Uruguayan, Brazilian and Peruvian artists. Some of the crucial shows that contributed to transforming the local art

scene took place at Amigos del Arte (Del Prete and his non-figurative work in 1933 and 1934; Berni and his surrealist canvases in 1932). Upon returning to the country, most Argentine modern artists held their first public presentations at the Amigos del Arte galleries.

In this framework, Siqueiros’s visit to Buenos Aires can be considered one of the major events in international and Latin American art scene in 1933. The exhibition-conference combination was a common modality at Amigos del Arte. Siqueiros’s name aroused interest: a leading artist in the “Mexican Renaissance” and a co-founder of the Muralist school. The fascination with the effort to bring the pre-Colombian past to the present, the taste for a nationalist tradition, the prestige granted by certain European critics, the curiosity about his murals in the United States and a certain American folk culture further raised expectations. Moreover, in Buenos Aires in those years, Mexico was widely deemed an alternative pillar for Latin American culture.

A press campaign disseminated Siqueiros’s visit a few months before his arrival. In *La Prensa*, architect and critic Ángel Guido, from Rosario, wrote a long article about the Mexican artist. Guido dealt with the concept of new art and its “collectivist sense” (and, as a result, the crisis of “individualist” art), as well as the crisis of easel painting. He paid homage to the reemergence of the “fresco” and “grand decoration”⁵. Guido referred to the avant-gardes from the early 20th century as “imaginative adventures [that were] spiritually ego-maniacal [and] narcissistic”, out of keeping with the new spirit. Among the collectivist concerns –capable of nurturing an art of great renown– he emphasized the “the American calling, *Criollismo* and American regionalism”. Guido was a defender of a neo-colonialism –put forth by Ricardo Rojas and others– that did not identify with the nationalism of ultra-conservative groups. On the contrary, their political root lay in radicalism, a democratic nationalism that sought the affirmation of an independent artistic expression in the Hispanic tradition and the American heritage. In its overall formulation of the history of modern art, Mexicans had contributed to a rehumanizing of art after it had been dehumanized by the tendencies from the first decades of the 20th century⁶. In Buenos Aires, this American-rooted nationalism was one of the keys to Siqueiros’s stance, though Guido manifested necessary ideological objections in relation to the revolutionary artist. “Of course, there might be an ideological difference with Siqueiros, but in Siqueiros-artist and Siqueiros-

1. This text is being published at the request of the curator of the current exhibition. It is an edited version of a text written by the author in 2004, based on a paper he presented in 1996 at the International Symposium “Otras Rutas hacia Siqueiros”, at the Museo Nacional de Arte, Mexico City. Held in April of 1996, that symposium was organized by CURARE Espacio Crítico para las Artes and sponsored by Patronato del Museo Nacional de Arte, CURARE e Instituto Nacional de Bellas Artes. That version of this text was published in *Otras rutas hacia Siqueiros*, Mexico City, CURARE e Instituto Nacional de Bellas Artes, 1996. Considering the age of the text and the contributions that later researchers have made to the topics discussed, it is crucial to indicate the dates of its original writing and publication. / 2. A great deal of the journalistic information cited about Berni comes from the archives of Lily, Inés and José Antonio Berni, who generously allowed the author’s access to these texts. / 3. Most of the journalistic material about Siqueiros’ stay in Buenos Aires was kindly made available by Héctor Mendizábal de Sevilla S.A. Unfortunately, most of the articles do not have all of the publication information, and hence the absence of correct citations in some cases. / 4. “Las Telas de Siqueiros Revelan un Espíritu Innovador Dentro del Renacimiento Mejicano”, in *Crítica*, Buenos Aires, January 28, 1933. / 5. Ángel Guido, “David Alfaro Siqueiros. Un Gran Pintor Mexicano”, in *La Prensa*, Second Section, Buenos Aires, March 26, 1933. / 6. Regarding Guido’s position, cf. Ángel Guido, *Concepto Moderno de la Historia del Arte*, Buenos Aires, Ángel Guido, 1936; and the compilation of articles and conferences gathered in *Redescubrimiento de América en el Arte*, Buenos Aires, El Ateneo, 1944.

man there is a frank and almost mystic kinship which the art researcher must respect”⁷.

Siqueiros's exhibition which opens on June 1st at Amigos del Arte and includes fourteen paintings, four lithographs and photographs of three of his monumental paintings⁸. The show brings together several of the artist's lines of work: the image of Emiliano Zapata hangs among the portraits, as does *Víctima proletaria* (Proletariat Victim), set in contemporary China; heads of men, women and children, a landscape and a nude are next to reproductions of *Accidente en la mina* (Accident at the Mine) and *Madre proletaria* (Proletariat Mother). In their Sunday editions, some of the major newspapers publish an announcement of the show and reproductions of several pieces.

Controversy follows shortly. His first two conferences (“The Mexican Renaissance” and “Modern Monumental Painting”) and his statements to journalists lead to a quick reaction from certain critics, artists and members of Amigos del Arte. “We will paint on the most visible walls of tall modern buildings, on the most visually strategic places in working class neighborhoods, on union halls in front of public parks and on sports stadiums and opened air theaters”, declares Siqueiros in the newspaper *Crítica*, the day after his opening⁹.

The most nationalistic media are quick to attack the Mexican artist. In *Bandera Argentina*, Alfredo Tarruella signs an article entitled “ALFREDO SIQUEIROS'S PUPPETS AND THEIR VISUAL VALUE”:

“We are before a mystifier, an adept mystifier who has a great ability to relate his adventures to a group of snobs like those at Amigos del Arte whose appreciation of him is now a puzzling paradox. [...] Siqueiros is not an artist, but a communist, a man whose involvement in art is a pretext and a means for propaganda. He expresses himself thanks to the cowardice of certain people and the support of a tyrannical and destructive government like the one in Mexico today. Siqueiros can not be an artist because he is at the service of the destroyers of Christian civilization, at the service of Soviet Russia; he is a confessed accomplice to the Soviet aberrations that want to destroy all art forms, that want to eliminate easel painting, and replace spirit with matter and the noble paintbrush with mechanical rollers”¹⁰.

Amigos del Arte cancels Siqueiros's third conference which was to deal with visual art in the future society. “Enemies of Art Have Prohibited Professor Siqueiros's Third Conference” reads the headline in *Crítica*. The text concludes:

“In any case, the “distinguished” forum of the Amigos del Arte has already allowed for Siqueiros's concepts to resound widely. It has also allowed for the prissy artists to hear in their own temple the truths that they feared more than death and which, in reality, are no more than the immutable laws which have operated in artwork for all times. The painters of ‘still lifes’ must have known that painting has to perform a transcendent social role. All of their art purist speculations were destroyed by the irrefutable argument that visual art, like all art, can not elude the influence of the social context where it is produced [...]”.

The third conference turns into a public conversation with an audience gathered at Signo, an artists' organization directed by critic Leonardo Estarico which had its headquarters in the basement of the Hotel Castelar¹¹. Almost two hundred people attend the event. The questions revolve around critical problems such as the function of art, production models, the market, pure art and art in the future classless society. “The Reactionaries Lost A Verbal Battle Before Siqueiros Last Night. Defeated Fascists Applaud the Trotskyite Delegate Exuberantly” reads the headline of the morning edition of *Crítica*¹².

The debate around purism in art and social art reproduces the confrontation between the “moderns” of the 20s and the Artistas del Pueblo. The argument, however, take on a new urgency when articulated in a more extreme political context (mainly, conservative governments and the clear advance of local fascism); this urgency is also due to the participation of artists with more efficacious and visible production strategies, and this is especially true in the case of Berni. In the 30s, Argentina falls into a new political tension: the stances of all the sectors become more radical and, in this situation, the presence of Siqueiros is a direct provocation.

Siqueiros also expresses his idea in the media. In July, Raúl González Tuñón's magazine *Contra* publishes an article by Siqueiros entitled “Plástica Dialéctico-Subversiva” (Dialectic-Subversive Visual Art), where he theorizes on the form of the visual arts in future society. In the newspaper *Crítica*, owned by Natalio Botana, Siqueiros writes a series of articles on the Salón Nacional, opened in September, and he speaks bluntly of the colonialist and outdated character of Argentine artists, juries and institutions.

“The weakest Argentine painters are the ones who hold the reigns, and the budget dedicated to the development of artistic sentiments in the country lies morally in their hands; it is logical to imagine what will inevitably come from this reality [...]. To most fellow exhibitors, the existence of 50,000,000 hungry unemployed people around the world seems to mean nothing. To them, the heroic struggle that currently frees the working class from oppression and the tyranny of the capitalist system means nothing”¹³.

“Sala XXIII [at the Salón Nacional] is a typically colonial room. As are all the official exhibition spaces in Latin America and all the countries that are not truly owners of their own national fates [...]”¹⁴.

Statements like this generate scorn from various sectors. A printmaker from the old generation, Mario Canale writes: “[...] Siqueiros has broken the most basic rules of etiquette by trying to meddle hastily in the artistic life of Argentina. He has attempted to provoke social disorder by spreading his propaganda at the very moment that he was being honored”¹⁵. Meanwhile, González Tuñón applauds him:

“A Mexican painter is provoking lively commentaries with his work and his words. Nothing could be more fortunate for our backward, misinformed and prudish city than the arrival of this man. He addressed our painters –some of whom are stiff,

7. *La Prensa*, ibidem. / 8. *Exposición David Alfaro Siqueiros*, Buenos Aires, Amigos del Arte, 1933. / 9. Cited in Raquel Tibol, *Siqueiros*, México, Universidad Autónoma de México, UNAM, p. 58. / 10. *Bandera Argentina*, Buenos Aires, June 11, 1933. / 11. In the bimonthly publication N° 6 of the month of June, *Signo* published a column on Siqueiros, featuring a passage from an article by E. Jolas that had been published in the Paris journal *Transition*. / 12. *Crítica*, Buenos Aires, June 22, 1933. / 13. *Crítica*, September 20, 1933. / 14. *Crítica*, September 21, 1933. / 15. *La Prensa*, Buenos Aires, October 22, 1933.

stagnant and sloppy others (the more talented, unfortunately) of whom are still committed to a “Modernism” that is a quarter of a century old— by saying: “Comrades, let’s take to the streets, let’s see the masts, the chimneys, the power plants, the port, the grain lifts, the high walls of the city that works and suffers. Let’s go out and look for those walls, let’s abandon the useless and selfish individual work of art, let’s give to the people, the people on the street, our artwork, an artwork that has a relation to social reality, that interprets the longing of the workers, who are the ones that build the world and who have the greatest right to make use of it”¹⁶.

Siqueiros’s actions in Argentina have direct effects. His preaching leads Spilimbergo and sculptors Falcini and Sibelino to create the Sindicato de Artistas Plásticos; his visit to Rosario engage Berni and a group of young people to founding the school-studio Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos in 1934¹⁷; a protest by the students at the fine arts’ schools “forces” the jury of the Salón Nacional to grant the first prize to Spilimbergo¹⁸, who is, according to Siqueiros, “the greatest Argentine painter of all times”. His talks and statements put the relationship art-society/language-content/art-technique at the center of debate; his exhibition and the spread of his ideas establish the problematic of mural painting (another line of which had been anticipated by Argentine artists like Guttero) and multiples techniques (an issue already raised by Artistas del Pueblo); a mural at Natalio Botana’s country house using poligraphic team, *Ejercicio Plástico* (Visual Exercise) sets precedents for contemporary techniques applied to the field of Muralism, a collective work methodology and a new conception of the work-space-content relation.

BERNI AND HIS STRAIN OF MURALISM

Upon returning from Europe in 1930, Berni settles in Rosario and, in 1932, he shows his surrealist canvases at Amigos del Arte in Buenos Aires. His experience of Surrealism, his interest in the Metaphysical painting of de Chirico, his contact with the Italian Novecento and with the “return to order” concept, as well as his reading of Freud have a deep influence on his works. These influences open up a field of expression that Berni will never give up. Of the various “isms available” in Paris, Berni had opted for a reworking of Surrealism, the most narrative of these movements, a style that grows from its ability to stage a text.

Starting with this first adaptation of an existing style, Berni employs a strategy that is a sort of scaffolding throughout his long career. Style becomes a constant space for citations and appropriations, a field for reflection and affirmations. Each system of representation acquires a mobility that allows it to be a platform for ideas. To each change in the history of contemporary art, Berni responds by exacerbating its proposal and creating a parody of what’s given. A challenging painter, he decides

to take each school and modify it from within, discovering its weaknesses and manifesting its dogmatisms. Argumentative Surrealist, disturbing Realist, figurative Informalist, parodic Pop-artist, Berni never rests from his constant and caustic absorption. In his monograph on the artist, Roger Plá uses very suggestive terms in confirming a “substantial nihilism that causes him to venture into deliberate visual heresies, and that creates in his work a kind of parallel anti-visibility of a sour antiartistic formulation”¹⁹. In this line of interpretation, Berni’s work takes on a new dimension. An intertext is added to the discourse formulated in the image and to the narrative form that acts as a container: the parodic citation of the current style or of the dominant “ism”. The extremity of the citation attacks the *status quo* but from within these very styles. A working-class strain of sophisticated art, a subversive tactic that does not crush, but rather shifts the established code.

The socio-political reality of Argentina in the “infamous decade” (the years of preservative restoration and electoral fraud, between 1930 and 1943) leads Berni down other roads, and he quickly abandons his “commentary” on Surrealism. His photographic archive grows constantly, his trade union and political activity in Rosario is permanent, and his contact with Spilimbergo and Siqueiros intensifies the debate. In 1934, he is ready to come out with another proposal.

This time, his “commentaries” are about the Mexican Renaissance and he paints his two monumental temperas on burlap: *Manifestación*²⁰ (Public Demonstration) and *Desocupados* [Desocupación] (Unemployed [Unemployment])²¹. Easel painting with the style, dimension and treatment of mural painting. Social themes with a powerful combination of form, content and technique; a different experience for the viewer and a different product for the art circuit. The large format, the materials, the use of photography, the cinematographic framing, the subverted “return to order”, the historic citation, the spatial acceleration and the tension between space and figure, the white light, the fragmented and integrated narration, the superimposition of bodies and positions, the heroic narrative manner, the ambiguity between portrait and undifferentiated presence, the affirmation of a double temporality (current time and the collective past) are all resources that the artist sharpens carefully in responding to the revolutionary formulation of Mexican Muralism.

In the case of *Manifestación* (Public Demonstration), the image of a poster that reads “Pan y Trabajo” (Bread and Work) makes direct reference to Ernesto de la Cárcova’s classic work *Sin pan y sin trabajo* (Without Bread and Without Work), one of the emblematic paintings of the local social realism movement. The working class family in the de la Cárcova painting is turned into a public protest in Berni; both pieces have a dramatic quality, though they function differently: in de la Cárcova, the

16. Raúl González Tuñón, “D. Alfaro Siqueiros y los ‘Próximos-Pasados’”, in *Contra*, Buenos Aires, July, 1933. / 17. Regarding Berni’s years in Rosario and the Mutualidad, cf. Rafael Sendra, *El joven Berni y la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos de Rosario*, Rosario, UNR Editora, 1993. / 18. Cf. David Alfaro Siqueiros, “El XXIII Salón Como Expresión Social”, in *Crítica*, Buenos Aires, September 20, 1933. / 19. Roger Plá, *Antonio Berni*, Buenos Aires, Losada, 1945, p. 24. / 20. Some articles from 1935 cite a piece entitled *Mitín* (Meeting or Political Gathering) which Berni had presented to the 1934 Salón Nacional; nevertheless, the artist is not included in the illustrated catalogue of that Salón, nor is his participation mentioned in the media that covered the contest. Regardless of whether this piece was shown at that event, it is important to indicate the possibility that *Mitín* is the original title of *Manifestación* (Public Demonstration). / 21. The original title of the piece is *Desocupación* (Unemployment) which was turned into *Desocupados* (Unemployed) in a later transcription that has been used into the present. This title first appeared in Uruguayan media in 1938 during a solo Berni show at Amigos del Arte in Montevideo; the title has been used in Argentine media since 1941. This alteration entailed the displacement from a noun to an adjective and then a semantic displacement from the general to the particular.

theatricality lies in the staging, lighting and gesture. In Berni, the faces are photographic, the framing is tight, and the lighting has white touches; the unemployed father in the image from the 19th century is now the real presence of the proletariat; the powerlessness of the character in the first painting becomes active struggle in the second; the rural setting in de la Cárcova is the city for Berni. "Pan y trabajo" (Bread and Work) provides an anchor from which analogies are set forth; it explores differences and continuities between 1890 and 1930.

In 1935, *Desocupación* (Unemployment) was rejected by the jury of the Salón Nacional. In October of that year, the Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (A.I.A.P.E.) organizes an exhibition in the basement of the Concejo Deliberante that includes many of the pieces previously rejected by the Salón. *Desocupación* (Unemployment) was the most commented upon of these pieces. A journalist for the newspaper *Crítica* states:

"The influence of Mural painting, and above all of an artist like Siqueiros, is evident in this show.

There is no doubt that many of these canvases do not fall into the classic concept of the picture. Instead, they have a propagandistic intention and they are often arguments against the bourgeois intention to domesticate everything, even the soul of men. The motif of these pieces is the brutal reality of everyday life: prostitution, hunger, factory work, unemployment, poor towns".

Willing to highlight the affinity with Siqueiros, this critic coins the terms "Siquerian neo-Mexicanism".

During the time that he is making the large temperas, Berni is testing out a specific treatment in his portrait work, for example *La mujer del sweater rojo* (The Woman in the Red Sweater). The artist appropriates one of the longest-standing genres in the West. He grasps onto the real in the portrait and he subverts the model by striping the image of any scenographic, psychological, temporal, descriptive and social concessions: all that's left is the real of the real and the real of craft. As a complement to the burlap experimentation, the portrait and the painting format allow Berni to delve into a different realism that will become intertwined with the extreme deformations he performs in *Desocupados* (Unemployed) and in *Manifestación* (Public Demonstration), and that will then become *Chacareros* (Farmers, 1935), the oil painting that completes his triad of monumental works.

Of the three, *Chacareros* (Farmers) is closest to *La mujer del sweater rojo* (The Woman in the Red Sweater) and it is the result of several twists: the return to oil and the loss of the conceptual-optical effect of tempera; an alteration of the dense space-figure relation by means of a theater frieze resolution that entails an illusionist expansion of real space; abolishing details and close-ups; an adoption of the traditional lead-extra scheme for crowd compositions; solidity and sculptural chromatism in the shapes instead of the pictorial resolution of the temperas; suspended time and metaphysical climate close to the "return to order" and to Novecento, which stand in contrast to the allegorical action of *Manifestación* (Public Demonstration) and the

allegorical immobility of *Desocupación* (Unemployment); since the Italian Renaissance, the rural worker has been depicted in the heroic postures consecrated by the formal repertoire, and not the deformed bodies which define their marginality or struggle; the small farmers gather on a single stage but the set is the result of a sum of independent parts. This differs from the crowds in the other two pieces where there are no individuals but rather a notion of "the people" –these are portraits that form a part of the mass. The relationship with the viewer is also altered: the farmers stand before the viewer instead of being in a hopeless state or embroiled in political protests. Finally, *Chacareros* (Farmers) introduces a fundamental change in reading: the religious citation of the Virgin and Child gives the scene a new meaning. During the 30s and 40s, Berni constantly works on religious themes. The meaning of the social provocation lies in Berni's placing the insurgents around the Mother of Christ and transforming the narrative into a contemporary *Sacra Conversazione*.

All of these changes explain how *Chacareros* (Farmers) wins the second prize at the Salón Nacional in 1936 and becomes a part of the Museo Municipal de Bellas Artes' permanent collection one year after *Desocupación* (Unemployment) is rejected.

In May of 1935, Berni sends the 320 x 200 meter panel entitled *Hombre herido. Documentos fotográficos* (Wounded Man. Photographic Document) to the Rosario Salón de Otoño. The piece was made with a blowtorch with the collaboration of Anselmo Piccoli. This is the image where Berni is closest to Mexican Muralism. The title indicates the use of photography and the assimilation of painting to documentation. One of the clearest examples of the latent religious iconography in his work, the proletariat theme in this piece crosses the image of the worker with the thematic framing typical of the dead Christ. The critics respond negatively.

"We will say therefore: that the insane use of large dimensions, the systematic deformation, the negation of color and the emotional detachment of the artist 'engender monsters', as the glorious author of these "fancies" would say. One wonders why painters from Rosario such as Berni, Sívori and Pedro Hermenegildo see life with such extremist eyes, bringing to the optimistic setting of their wealthy province the social conflicts and racial antagonisms that only belong in the Russian Steppe or the Mexican jungle. The purely visual trick that Alfaro Siqueiro (sic) brought at an unfortunate moment to Buenos Aires has had a negative influence on the innocent amazement of the new generations of artists from our country"²².

Between 1936 and 1943, Berni's career begins to be marked by his constant presence in the Salón Nacional where he wins a series of awards. In 1937, his oil painting *Jujuy* (Jujuy) wins the Premio Composición. In 1940, *Figura* (Figure) is laureled with the Primer Premio and *Primeros pasos* (First Steps) is purchased by the Museo Nacional de Bellas Artes. In 1943, *Lily* (Lily) wins him the Gran Premio Adquisición.

The differences between his temperas from 1934 and his later work are evident. There is a gradual adoption of an objective narrative style in his realism and a slightly expressive use of material which replaces the dryness of that earlier work; the real

22. "El XIV Salón de Otoño de Rosario", in *La Prensa*, Buenos Aires, May, 1935, Painting and Sculpture section, p. 14.

stands for the real and the “visual heresy” shifts between the permanence of the object and parody as a “formal productive” instrument²³. Each piece is a citation that modifies both itself and the problem of the various realisms in art in the 30s; each piece moves ironically in the context of Argentine artistic taste. Berni parodies genres, styles and the dominant ideological discourse. “Pieces of reality are reconstructed in their presentness, which, while wrapping up the visual object in the ‘thing’ as meaningful and social language, finds in its attachment to ‘vulgar’, everyday and specific reality, a nexus from which it can bind the community to the voice of the artist [...]”²⁴.

Along with this “official” career, the artist is concerned with theorizing and spreading his ideas on New Realism, a movement whose first manifesto was published in the *Asociación Argentina de Artistas Plásticos*’ magazine, *Forma*²⁵. In 1936, he travels to the north of Argentina and in 1941–1942 he travels around Latin America with a grant from the Comisión Nacional de Bellas Artes. In 1939, he and Spilimbergo make the decorative panels for the New York International Fair; in 1941 he unveils his murals at the Teatro del Pueblo; in 1943, he makes a mural at the Sociedad Hebreaica and in 1944 he joins the Taller de Arte Mural; in 1946, he works on the murals at the Galerías Pacífico.

BERNI AND HIS POLEMIC WITH SIQUEIROS

In early 1935, Berni publishes an article entitled “Siqueiros y el arte de masas” (Siqueiros and the Art of Masses) in *Nueva Revista*. The text begins with a brief description of the ideas presented by Siqueiros in his first conference at Amigos del Arte and a review of the Sindicato Revolucionario de Artistas Plásticos de México’s platform.

“The Syndicate concerned itself primarily with the revolution in technique, its struggle was limited to replacing fresco with mural painting since it assumed that in this medium resides the masses’ greatest revolutionary interest. Due to this assumption, the Syndicate did not give rise to an organic movement of groups of intellectuals, but rather to new individualist personalities concerned with the mural movement whose base was formed exclusively by members of the art class. Mural painting can not be more than one of many forms of working-class artistic expression. To turn the Muralist movement into the battle horse of art for the masses in a bourgeois society is to condemn that movement to passivity or opportunism. The increasingly fascist bourgeoisie will not cede its monopolized walls to proletariat ends, nor will the contradictions of this regime reach the point where the bourgeoisie by its own volition will put weapons in the hands of its class enemy to defeat them.

[...] The teamwork structure of the revolutionary Muralist in the field of the art of class struggle makes it the work of a conspiratorial group lacking in both serious possibilities for development and specific and effective expansion of its ideologies; in the long run, these teams are condemned to purely political work or to demagogical opportunism²⁶”.

Berni insists on the inefficaciousness of this project. The Syndicate’s tendency to improve a technique and its commitment to a single path eludes one of Berni’s crucial concerns, mainly the training of proletariat artists. The arguments Berni uses and the ideas he puts forth are in direct relation to his action in those same years as the director of the studio-school *Mutualidad* and to his work assembling brigades of artists to collaborate with trade unions and political parties.

“Putting together a studio school that supports the working masses in its struggles must be the center for leaders trained in all types of graphic manifestations: painting, drawing, newspaper-making, mural-making, poster-making, etching, paintings for individual and group competitions, photography, film, etc. These media allow aesthetic concepts to reach the masses”²⁷.

As an example of this, Berni writes about what he considers the failure of the Botana mural experience in Don Torcuato:

“The most palpable evidence is in Buenos Aires with Siqueiros. Despite his success among intellectual leaders, during his stay in Buenos Aires, Siqueiros was not able to obtain a single place to carry out a true practical application of his theoretical position. The pretext of carrying out a technical experience can not justify this emptiness of content. To make a mural painting, Siqueiros had to grab onto the first board that the bourgeoisie offered him. This was the only way he could avoid having all of his theoretical outreach sink into nothingness. [...] In that pamphlet [*Ejercicio Plástico* (Visual Exercise), signed by the mural-making team], Siqueiros seeks to put together a theoretical justification for that project. His argument rests on reflections on complicated technical problems and on difficult-to-sustain conclusions like this: “*Ejercicio Plástico* is the product of a superior visual production machine, the only machine possible at this time... a demonstration of the fittingness of our overall theory of modern art, etc.”.

Berni takes an especially hard line against the *Ejercicio Plástico* which he had joined in December of 1933. He insists on the resigned character of that mural. For him, Muralism is an artistic possibility for the future society, during the dictatorship of the proletariat, and not in the current bourgeois context.

In a text published in 1942, he adds:

“It has been shown that mural painting exceeds the individual will of the artist and is, in the end, a social and even political possibility. Easel painting knows no limits in terms of the freedom and the creative intelligence of a painter; mural painting, on the other hand, might be the path by which genius is annulled due to the obstacles implied by precarious, mediocre or corrupt setting. The muralist, after all, depends on the honesty and the intelligence of those who award him spaces and materials which are indispensable to carrying out a monumental work”²⁸.

There are, however, a few omissions in this reasoning: the absolute freedom of easel painting denies the relation that painting has with its marketing, prestige and consuming circuits. This reasoning also denies restrictions in traditional

23. Noé Jitrik, “La rehabilitación de la parodia” in *La parodia en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1993, pp. 11-29. / 24. Plá, *Op. cit.*, pp. 38-39. / 25. Antonio Berni, “El Nuevo Realismo”, in *Forma*, Buenos Aires, N° 1, August, 1936. / 26. Antonio Berni, “Siqueiros y el arte de masas”, in *Nueva Revista Política. Arte. Economía*, Buenos Aires, Year 1, N° 3, January, 1935, p. 14. / 27. Ibidem. / 28. Antonio Berni, “La pintura mural en la Argentina”, in *Forma*, Buenos Aires, November, 1942, pp. 2-3.

pictorial production, in terms of its strategic value of circulation and outreach, and the conditioning of its contents exerted by the different actors in the world of art.

The problem of proletariat art in conservative societies like Argentina leads Berni to propose different coordinated strategies that involve simultaneous action on various fronts. The contradictions of the bourgeoisie itself must be used to infiltrate established channels and operate from within them. Berni himself uses this strategy in the variety of his formal language and in the multiplicity of the themes that he chooses.

Starting in the 30s, Antonio Berni works along complex lines. During this period, his own way is constituted by citation, intertextuality and the double directionality of parody as a way to alter the reading of both his pieces and the model he uses. Berni comments on art history by twisting various “isms”

and displacing codes. His sense of parody affects contents, languages, genres, styles, forms, tastes, and relations with the viewer and with the market.

His work along these lines from the 30s functions like commentaries on the efficacy of the Mexican model and especially on Siqueiros’s work. His temperas from 1934 crystallize in a formulation that alludes directly to a Rio de la Plata strain of Mexican Muralism; the later transformations of this local version of Muralism demonstrate a strategy for insertion that seeks to work away at the Argentine moulds as defined from the dominant mesocratic horizon. Since channels for change are closed and revolutionary possibilities limited, Berni chooses an alternative path: talking from within the system and, dressed up as a complacent painter, affirming the weaknesses of the established spaces in order to penetrate them.

The Pilgrim and the White Goddess

JULIO SÁNCHEZ

Certain images traverse the thousands of years that make up mankind's accumulated history. They emerge in dreams, literary tales and art when society and its individuals need them in order to express or counteract crisis situations, in order to bear structural changes or to penetrate the mysteries of life and death. At times they are buried by intellect and, at others, they are recovered by intuition. On occasion, given their effectiveness, they are shaped into norms by religious dogma, but their universal character allows them to oscillate between the sacred and the profane. They are recovered by the most distant cultures during highly contrasting times. Antonio Berni was not unaware of the power of these images. He nourished himself with them like any other person deeply connected to humanity's collective memory and symbolic traditions. Proof of this can be found in his early interest in Surrealism's oneiric aspect and the passion for the unconscious professed by its followers.

ARCHETYPES

"If the unconscious could be personified, we would have a collective being positioned beyond generic particularities, beyond youth and old age, birth and death (...). This collective being would not resemble a person, but rather an infinite river or perhaps a sea of images and forms that present themselves to us at times in dreams or in paranormal spiritual situations".

Some of our dreams and many works by creators like Antonio Berni are fed by this sea of images. Archetypes are submerged in this collective unconsciousness, that is, different archaic, primitive typifications. According to Carl Gustav Jung, this idea had precedents in Plato's *eidos*, or in Levy Bruhl's expression "représentations collectives", which he used to designate the symbolic figures of a primitive view of the cosmos. Aby Warburg's school of iconography sustains that a collective memory of images exists that undergoes transformation throughout the course of history, absorbed in large part by Christianity and later maintained, following the secularization brought on by the Romantic era. Once an archetype crystallizes, images take shape with an iconographic force that turns them into traditional forms or "theme settings" as denominated by Jan Bialostocki². In short, there is an atavistic image that emerges from the collective unconscious in different places at different times and, beneath their apparent dissimilarities, lies a single archetype.

Berni also reinterprets classic themes from Christian iconography, as has been done by many others: *Cristo en el garage* (Christ in the Garage, 1981), *Cristo en el departamento* (Christ in the Apartment, 1980), *Magdalena* (Magdalaine, 1980), and *Crucifixión* (Crucifixion, 1981) are just a few examples. In the history of art, many Christian themes were desanctified in favor of political propaganda, a practice that dates back to Romanticism and is

notoriously revived by Latin American artists. By way of example, we can recall the murals by Diego Rivera in the Secretaría de Educación Pública –*Salida de la mina* (Leaving the Mine, 1923)– in which the miner bears a resemblance to Christ and the peasants' hats are painted like halos, thus sanctifying the proletariat. Berni also translated Christian iconography into denunciatory language: "when Berni paints *El obrero muerto* (The Dead Worker) in 1948, he does more than take his inspiration from Mantegna's *Dead Christ*, with its violent foreshortening; the corpse on the table is not the son of God, it is an Argentine worker, but what they have in common is the feeling of immolation. This sanctification has a precedent from 1931, precisely one year after the coup carried out by General Uriburu, when Berni painted *Susana y el viejo* (Susana and the Old Man), a subject from the Old Testament where the rapist is no less than an Argentine general"³. In some cases, the reference cited is less evident: *Sol de domingo* (Sunday Sun, 1941) could be a paraphrase of the sacred family; *Medianoche en el mundo* (Midnight in the World, 1936-1937), is a lamentation over a dead Christ, and *Domingo en la chacra* or *El almuerzo* (Sunday at the Ranch or The Lunch, 1945-1971) is a secular transformation of the last supper. We should not forget that the themes laid out by Christian iconography respond to archetypes that are more archaic: the dead hero, the hero who must be saved, the hero threatened by demons, the hero's sacrifice, etcetera. In light of this viewpoint we will revise some of the archetypes that appear throughout Berni's work. The majority of these are newly updated and transformed, expressed with an attitude of commitment that takes his social context into consideration.

MEN WHO DREAM

A recurring thematic setting in Berni's work is that of a man who sleeps. In Christian iconography it appears as "Job's dream" and perhaps the most illustrious precedent is the aquatint by Francisco de Goya y Lucientes, *The Sleep of Reason Produces Monsters*, from the *Caprices*, series, # 43, (1797-1798). In it, a man sleeping on a table is surrounded by a cat and by nocturnal animals such as owls and bats, referring to that darkness where reason cannot penetrate. An analogous example is *The Nightmare*⁴ painted by Swiss artist Johann Heinrich Füssli in 1781, of a woman sleeping with both arms fallen beyond the bedding, being spied on by a stallion while a small monster (incubus) perches upon her chest. Both works demonstrate that while asleep—distanced from the control of reason and social adaptation—mankind is not safe from the assault of the unconscious. Jung considered dreams to be guides that should be listened to and heeded, similar to African tribes⁵ and indigenous peoples that tend to make important community decisions respecting a recommendation that emerges from a dream.

The figures in *Desocupados* or *Desocupación* (Unemployed or

1. Jung, Carl G., "El problema fundamental de la psicología contemporánea", in *Realidad del alma*, Buenos Aires, Losada, 1940, pp. 20-21. / 2. Bialostocki, Jan, "Theme settings and archetype figures", in *Estilo e iconografía, contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona, Barral Editores, 1973. / 3. Sánchez, Julio, "Berni y la pintura latinoamericana", in *La Nueva Provincia* newspaper, Bahía Blanca, Argentina, Sunday, July 8, 1984. / 4. Cf. the two versions: that from the Detroit Institute of Arts, 1781, oil on canvas, 101 x 127 cm, and that from the Goethes Elterhaus, Frankfurt, 1782, oil on canvas, 76 x 64 cm. / 5. Personally confirmed by Jung during his voyage to the Elgon mountains in Kenya in 1926.

Unemployment, 1934) all sleep, in particular the man on the left and the three masculine figures on the right. The woodcut print *Ensueño* (Reverie, c. 1970-1980) and *Decamerón, Jornada 4, novela 2* (Decameron, Day 4, Novel 2, 1975), done in pencil, tempera and pastel, are similar cases. In 1974, Berni makes the collage *Juanito dormido* (Juanito Sleeping), with the figure resting on a box, with two sleepy little dogs; in 1978, *Juanito dormido* (Juanito Sleeping), with a magazine and a toy airplane, and, in 1977, *El sueño de Ramona* (Ramona's Dream). Juanito and Ramona, the protagonists, also sleep; in contrast to the Europeans cited above, they are not accompanied by monsters. Berni's *Monstruos* (Monsters) series from 1962, with the subtitle "monstruos de la pesadilla de Ramona" (monsters from Ramona's nightmare), leads us to think that Ramona's dream is not all that far removed from that which Füssli painted. In a work from 1943 called *La siesta* (The Nap), Berni paints the interior of a house on a ranch with an ambiguous metaphysical mood: note the semicircular archway (more fitting to Giorgio de Chirico than to a Criollo ranch), the rounded light crossing the door's threshold and the light that falls steeply beneath the window. A man rests on his cot sleeping while a woman nursing a child looks upon him with pity from the window, its frame presented in the manner of an altarpiece, the white mantle and intense light undoubtedly suggesting a Madonna. The scene's realism is metaphysical, not even the dog—who also sleeps—takes notice of the holy presence. A hat and a lasso made into a circle, two classic mandalic forms, rest on the cot's headboard. The guides that may appear in dreams are the *anima* (a feminine figure) in the case of masculine dreamers and the *animus* (a masculine figure) in feminine dreamers. For Jung, the Virgin is the figure that has the *anima* to elevate love (eros) to the heights of spiritual devotion; the dreamer avails of a figure analogous to Dante's Beatrice, an *anima* that leads them to the light.

The vitality of the archetype of the man who dreams can be clearly seen in contemporary works such as *Sleep* (1963) by Andy Warhol (who filmed a man while he slept for six hours), and in performances like *Durmientes* (1999), an action by the Grupo Fosa in the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (men and women sleeping on tables suspended in the air); or *Slumber* (1993) by the North American artist Janine Antoni (the artist sleeps connected to an electroencephalograph machine while the pattern of her rapid eye movement—R.E.M.—is embroidered onto the very blanket that covers her). And, more recently in 2004, Sam Taylor-Wood presented a video-portrait at the National Portrait Gallery, showing David Beckham—the international soccer icon—sleeping after a training session in Madrid.

As one last comment, we should recall Berni's surrealist origins and the importance that this movement lavished on that part of life that is occupied by dreams.

THE INITIATION

The initiation archetype is that which signals a transition; the moment when young people are separated from their parents, as much as matrimony and funeral rites are some of the most recognized of these. Naturally, many of them are crystallized in art; Berni represents Ramona fulfilling two Christian rites, Com-

munion and Matrimony. *La comunión de Ramona* (Ramona's Communion) is a collage from 1962; the planar topography of the white dress evokes primitive representations and, upon it, three sacred symbols stand out: the cross, a small stamp bearing the image of the Christ child and the short rosary (a reaffirmation of the doctrine of prayer as a crucial element for salvation). According to Joseph Anderson, "the Communion ritual is the same everywhere, inasmuch as it is expressed by drinking from the Dionysian cup or from the sacred Christian chalice", and he clarifies that in the Dionysian ritual, the initiated looks to the past, towards the terrible birth of God, while Christians look towards the hope of a union with the transcendent God. The girl's innocence, the immaculate color and the symbols depicted in the reception of the sacrament in the Eucharist, the First Communion (or the shared union with God) all proclaim the character of White Goddess with which Ramona will be endowed for her wedding.

The union between man and woman, another rite of initiation, dates back to time immemorial, as the images that represent this custom prove. In art history, it is practically inevitable to mention the *Arnolfini Wedding* (1434) by Van Eyck, and the custom of preserving the rite of union in a photograph persists to the present day, whether it be a civil ceremony or a religious one. On two occasions Berni refers to Ramona's wedding rite; first in 1959 in *La boda* or *El casamiento de Ramona* (The Marriage or Ramona's Wedding) and later, in 1976, in *La boda*. That which in civil terms is the legalization of the union between a man and a woman is transformed, in symbolic terms, into an alchemic wedding, like the union of individuals, of opposites, light and shadow, and finally, like a *coincidentia oppositorum*. In the first work, the woman's figure imposes itself upon that of the groom by way of several different procedures; she is positioned more to the front, her dress, done in collage, gives her a more realistic gloss, her considerable veil extends in a train that occupies a large part of the canvas, and between her hands the circular bouquet arrangement evokes the traditional form of a mandala⁶. Faced with this potent feminine presence, the groom's figure recedes to a more virtual plane: it is painted. The masculine figure can be read as the *animus*, like a shadow or the dark part of the personality, present in this case, albeit very diminished. At the same time, the importance of the feminine figure reverberates in the godparents, the godmother with a yellow dress, eyeglasses and headpiece, imposes itself upon the godfather, a trivial figure in black and white. Two angels lend a certain sanctity to the scene. In *La boda* (The Marriage) from 1976, Berni once again privileges the bride; Ramona shimmers in white, the dress, gloves, bouquet and headpiece are all real, while the groom is painted. Once more, the woman is more consistent. This time the scene appears to take place in a photographic studio and a black curtain hovers like a fateful shelter. The dominant female figure is symbolically the "Great Goddess", made known through the Egyptian figure of Isis, in Christianity as the virgin herself, just as Shakti for the Hindus. Poet Robert Graves has denominated the figure as the White Goddess, alluding to the feminine personification of God's light that illuminates chaos' gloom.

6. The word "mandala" is Sanskrit in origin and means "sacred circle", it is a geometric figure archetype used for meditation, initiations and protection, among other things.

DESTINY

Ramona y la adivina o *La adivina* (Ramona and the Fortune Teller or The Fortune Teller) is from 1976. The scene is composed as a quaternary mandala, a scheme frequently repeated to represent Christ Pantocrator enclosed within the mandorla and surrounded by the Tetramorphos (figures of the Evangelists). In Berni's work there are four elements: the Fortune Teller, Ramona, the map of the hand and the Tarot card; all surround one central point, the crystal ball, precisely, a spherical mandala where destiny can be glimpsed. There are three devices specifically related to the art of divination: the cards, the hands and the crystal ball, but destiny comes to be known—judging from Ramona's expression—through the reading of the palm. Flacelière remarks that “above all, fortune telling presupposes belief in a Providence that protects mankind and consents to assist by revealing to him that which he does not know. In general, the greater the religious spirit of ancient peoples was, the greater importance they gave to fortune telling”⁷. The placement of the palmist's map above the Fortune Teller, and of the *Le Diable* card over Ramona reaffirm the function that these figures perform.

Berni paints a right hand (remember the idea of *dextera domini*—the right hand of the Lord— from the Middle Ages) that is a *pantaculum*, a “small whole” that synthesizes human beings' physical and spiritual characteristics. Chiromancy is the discipline of reading hands' forms and the lines of the palm in order to know oneself and human nature; it is an ancient practice with records that date back to the Chaldeans, Hebrews and Egyptians, that fell into disrepute due to the frivolity with which the subject was sometimes treated. In each finger, Berni signals the influence of the planets, marking the principal lines in particular (the head line, heart line and life line) and a secondary one (the destiny line), the rest of the secondary lines are missing; he also emphasizes the mount of Venus below the thumb, the mount of Jupiter below the index finger, the mount of Saturn below the middle finger, the mount of the Sun below the ring finger and the mount of Mercury below the pinky. In another work, *Investigación* (Research) from 1976, a left palmistry hand appears along with a fingerprint schematic, like a dialogue between two systems of thought, between symbolism and positivistic science.

The card above Ramona is *Le Diable*, number XV in the Marseilles Tarot, pertaining to the greater mysteries and situated between Temperance and The Tower. The devil has bat's wings and there are two little devils at its feet, male and female; it represents the desire to satisfy passions at all cost, disturbance, overexcitement, the use of illicit methods. Its converse is the Empress. Instead of the dominion of forces of order, the devil represents regression towards disorder and the dissolution of the metaphysical and moral planes. It is not difficult to establish a link between *Le Diable* and Ramona's hard life.

THE PILGRIM

Juanito learns to read, plays the flute, saves himself from the flood, plays with his gyroscope and flies a kite; his silent work is that of a tramp, that is, looking through rubbish and garbage to find objects to salvage (today we would call him a “cartonero”⁸). His vagrancy implies wandering constantly throughout the city,

attitude that can be discerned in works such as *Juanito Laguna va a la ciudad* (Juanito Laguna Goes to the City, 1963), *Las vacaciones de Juanito Laguna*, (Juanito Laguna's Vacation, 1972), *Juanito con la moto* (Juanito with the Motorcycle, c. 1972), *Juanito con dos perros* (Juanito with Two Dogs, 1973), and *Juanito Laguna going to the factory* (1977). In other works, the road itself is a theme: *Camino bajo el cielo gris* (Road Under a Grey Sky, 1975) and *Camino bajo los faros* (Walk Under the Lamps, 1975). The man in movement had previously been an issue of concern with regard to internal and external migration, like in *La marcha de los cosecheros* (The March of the Harvesters, 1953) and *Los emigrantes* (The Emigrants, 1956), for example.

Juanito can be considered a secularized version of “the pilgrim” archetype. During the Middle Ages this was a moralizing subject, which reminded mankind of his passage on earth, an idea that is prefigured in the word's etymology (from the Latin *peregrinus*, “foreigner”). In his earthly dwelling, man must travel a road full of detours and ambushes to return to the celestial native land from which he departed. The pilgrim travels light and is poorly dressed in accordance with the idea of detachment; Juanito is also poor, obliged by social conditions rather than due to renunciation on his part. Like all pilgrims, he must bear the dangers of a precarious life, like floods or fire; Lurker says “The “road's” course is a “risk” (in German, *Weg* and *Wagnis* come from the same root)”⁸. Juanito's attire (especially in *Juanito Laguna Goes to the City*, 1963) bears a strong resemblance to that of a pilgrim, he wears a hat, carries a satchel, and has a bag to collect things in (the scavenging here is equivalent to handouts); he is under the threat of the road's dangers: the lizard-backed little monster with yellow jaws, and above all the storm cloud of rusty cans that menaces from the sky. The analogy with the pilgrims painted by Hieronymus Bosch is notorious (we can recall the shutters in the triptych *The Hay Cart* in El Escorial and the tondo in the Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam).

THE TEMPTATIONS

Lurker affirms that a “Requisite for the road leading to God is knowing that the world of appearances is no more than a veil that conceals divine reality”⁹. Another work by Berni, *La gran tentación* (The Great Temptation, 1962), would seem to refer precisely to temptations in vain. Here we also have a man with the characteristics of a pilgrim, a hat (a top hat, to be more specific) and satchel, awaited by so many ambushes that—assisted by the noun in the title—we can turn to “the temptation of St. Anthony” in Christian iconography, as handled by Hieronymus Bosch (c. 1490 and 1505-1506), Matthias Grünewald (c. 1515), and brought up to date in the 20th century by painters such as Max Ernst (1945), Salvador Dalí (1946) and Leonora Carrington (1946). In the Christian tradition, St. Anthony, the patriarch of Egypt's monks who was born in 251, was invoked against demonic temptations, from the Middle Ages onwards he tends to be represented as an old man dressed in a monk's habit, carrying a tau-shaped staff, a pig, a book, a flame and a hand bell. The tau or T-shaped cross was considered a symbol that fought against the maladies of body and soul; on the other hand the pig alludes to temptations of the flesh. Many artists showed their imagination in depicting hybrid

7. Flacelière, Robert, *Adivinos y oráculos griegos*, Buenos Aires, Eudeba, 1965. / 8. Lurker, Manfred, “La vida como peregrinación”, in *El mensaje de los símbolos: mitos culturales y religiones*, Barcelona, Herder, 1992, pp. 233-248. / 9. Ibidem p. 236.

demons, zoomorphs that threaten and even violently attack the saint. In Berni's work, the pilgrim is closed in on by two monstrous beings, one with its mouth open, four teeth and a conical tongue; and a gaudily made-up woman with a feather headpiece in whose body persist the faces of the numerous men who have lain with her, with a masculine figure (her pimp?) behind her. There is an important archetype, the gigantic monster (Goliath, Polyphemus, the Cyclops, Goya's *Colossus* –1808-1812, Godzilla and even César Aira's giant Chin Fú¹⁰), that is not ugly but rather excessively beautiful, so much so that it cannot be real; a blonde woman with light blue eyes, her mouth painted red and holding an automobile in one hand and soap with bubbles in the other (another gigantic semi-naked woman with loose rumpled hair appears offering whiskey from an advertisement, in *Juanito Laguna lleva la comida a su padre peón metalúrgico* (Juanito Laguna Brings Food to his Metal Worker Father, 1961). Here the monster is the deception of capitalism, the necessity created that seduces mankind, banal, fictitious earthly pleasures. The dog with pointed ears, predominantly red with a short tail, evokes the pig that accompanies San Antonio. Capitalism and consumer society are mankind's new demons, those that hinder and obstruct the true road to spiritual advancement.

THE SYMBOLIC TRADITION

The man who dreams wants to transcend the limits of his own reality, the pilgrim passes through life knowing that the moment to return to a place without space will arrive, to return to a time without time. That same man will have clarity in his travels, he will follow the shining path, the distant lighthouse and, at other times, he will become lost in the difficulties of the circumstances, following false paths, tempted by futile and banal destinations. Anguished by the future's uncertainties, he will seek the help of greater forces in order to make correct decisions. Each stage of life will demand new knowledge, each year he will have to learn an art of living and, later, an art of dying; he will have to assimilate every change and restore the equilibrium lost in every crisis. Mankind's greatest challenge is not to conquer space or to dominate the laws of genetics, but to discover his true human nature. If he can achieve an understanding of this diminutive cosmos, he may perhaps reach a perception of the mysteries of the universe. The intellect is not enough, something further is needed. Memory of the first humanity, that which is closer to the origin of time, comes along to assist him. Art is one of the master keys that mankind possesses in order to ease the heavy burden of existence. Berni was an artist committed to his social reality who also served as a vehicle for that archaic memory. His dreams, his temptations, his fears and his aspirations, which are also ours, which are those of mankind, are there in his work. Perhaps it is there that the secret of his transcendence lies.

BIBLIOGRAPHY

Bialostocki, Jan, *Estilo e iconografía, contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona, Barral Editores, 1973.
Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras; psicoanálisis del mito*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
Campbell, Joseph, *Tú eres eso; las metáforas religiosas y su interpretación*, Buenos Aires, Emecé, 2002.

Chevalier, Jean (dir.) & **Gheerbrant, Alain** (colab.), *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1995.

Cirlot, Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1981.

Eliade, Mircea, *El mito del eterno retorno; arquetipos y repetición*, Buenos Aires, Emecé, 1968.

Eliade, Mircea, *El vuelo mágico*, Madrid, Siruela, 2000.

Eliade, Mircea, *Tratado de historia de las religiones*, México, Era, 1972.

Grossato, Alessandro, *El libro de los símbolos, metamorfosis de lo humano entre Oriente y Occidente*, Toledo, Grijalbo-Mondadori, 2000.

Guénou, René, *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, Buenos Aires, Eudeba, 1988.

Hani, Jean, *Mitos, ritos y símbolos; los caminos hacia lo invisible*, Barcelona, José J. De Olañeta Editor, 1999.

Henderson, Joseph, "Los mitos antiguos y el hombre moderno", in Jung, Carl Gustav (comp.), *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Paidós, 1995. pp. 104 – 157.

Jung, Carl G., "El simbolismo de la transformación en la misa", in *Psicología y simbólica del arquetipo*, Barcelona, Paidós, 1992.

Jung, Carl G., "El problema fundamental de la psicología contemporánea", in *Realidad del alma*, Buenos Aires, Losada, 1940.

Jung, Carl G., *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós, 2004.

Jung, Carl G., *Formaciones de lo inconsciente*, Barcelona, Paidós, 1992.

Jung, Carl G., *Aion, Contribución a los simbolismos del sí mismo*, Barcelona, Paidós, 1997.

Jung, Carl G., *Psicología y alquimia*, Buenos Aires, Santiago Rueda, 1957.

Lurker, Manfred, *El mensaje de los símbolos; mitos culturales y religiones*, Barcelona, Herder, 1992 (see "La vida como peregrinación" in particular, pp. 233-248).

Nichols, Sallie, *Jung y el tarot; un viaje arquetípico*, Barcelona, Kairós, 2001.

Otto, Rudolf, *Lo santo; lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Madrid, Alianza, 1980.

Sánchez, Julio, "Berni y la pintura latinoamericana", in *Diario La Nueva Provincia*, Bahía Blanca, Argentina, Sunday July 8, 1984.

Sánchez, Julio, "El amor, cómo ver la obra; Antonio Berni realizó uno de los murales de la cúpula de Galerías Pacífico, pleno alegorías y tradición europea", in *La Nación* magazine, March 30, 2004.

Sánchez, Julio, *La globalización interna, mandalas en el arte contemporáneo*. Conferencia at the I° Bienal de Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2000. Unpublished (part of this conference was published in *Wipe* magazine, # 47, May, 2001, under the title *Geometría Curativa*, and in *Wipe*, # 48, June, 2001, with the title *Vivos mandalas del arte actual*).

Schenone, Héctor, *Iconografía del arte colonial. Los Santos*, Buenos Aires, Fundación Tarea, 1992.

Tucci, Giuseppe, *Teoría y práctica del mandala: especial referencia a la moderna psicología profunda*, Buenos Aires, Dédalo, 1978.

Woodman, Marion y Dickson, Elinor, *Bailando entre llamas, la Diosa Negra en la transformación de la conciencia*, Barcelona, Luciérnaga, 1999.

10. Aira, César, *La guerra de los gimnasios*, Buenos Aires, Emecé, 1993.

The Missing Link The Ups-and-downs of *Club Atlético Nueva Chicago*¹

BY GUSTAVO BUNTINX

Painted between 1937 and possibly 1942, *Club Atlético Nueva Chicago* (New Chicago Athletic Club) is one of Antonio Berni's most complex and decisive paintings; it is one of his most mistreated and misunderstood works as well. Its most striking traits were initially scorned; it was altered by the artist without having been registered by criticism or history; it was purchased years after by a North American museum which soon after the acquisition neglected it and virtually "disappeared" it; it was almost totally ignored for six decades. In its trajectory, this major composition sums up the most important circumstances that so seriously affected culture in Argentina during those dense years.

Unburying the intricacy hidden in its manifold meanings implies reconstructing the affinities and antagonisms that affected the legibility and even the visibility of a capital piece: the forgotten but decisive link between Berni's social monumentalism from the 1930s and, twenty years later, his much celebrated Juanito Laguna series. And, more subtly, a fleeting crystallization of a utopian Pan-American art.

A double play of connections –and frustrations– makes the *Club Atlético Nueva Chicago* a crucial missing link for the critical history of art from the Río de La Plata region in its broadest and most incisive ramifications.

THE PRIMAL SCENE

Much has been said about the various schemes for the Museum of Modern Art of New York (MoMA)'s "ideal collection", schemes that were eloquently drawn by Alfred H. Barr (the museum's first director) as a series of torpedoes². Most notable among them has been the remarkable and permanent presence of Mexican painting which, along with the Paris School and North American art, has been at the tip. Started in 1933, this series was cut off in 1941 due to the other explosions at Pearl Harbor, whose excessive dose of reality shook any idealist fantasy in art, when an aggressive political agenda became explicit. The most visible part of this agenda entailed a violent break from the very concept of the "Mexican" to include Latin America as a whole. The recruitment of the region into the anti-fascist cause became a critical priority for the United States foreign policy.

The cultural front was crucial to this anti-fascist campaign and, in a close alliance with Nelson Rockefeller, MoMA made decisive contributions to it. In 1940, Rockefeller left his post as the president of the Museum to become the Coordinator of the Office of Inter-American Affairs, which he would make into an essential instrument of the "Good Neighbor Policy". The money to create the Inter-American Fund came from his

personal fortune. Starting in 1942, this fund invested in Lincoln Kirstein's speedy acquisition of hundreds of pieces from mostly South American countries, while Barr was doing the same thing in Cuba and in Mexico. After a close selection, in 1943 more than two-hundred of these pieces –and another forty-one which had already been purchased– were proudly displayed as the "MoMA Latin American Collection". That exhibition and the considerable book that served as its catalogue marked the beginning of the construction of a previously uncharted history³. The curatorial construction of a category –Latin American art– would trouble the universalizing definitions of Modernism for a few years; it would problematize the very project of MoMA until, after the war, the Museum decided to deny and forget this category in order to get back on the Formalist path which was messianically lit up at that time by abstract Expressionism and by the New York School.

From the beginning, and into recent times, it has been argued that the importance of non-artistic concerns in these developments was null or minimal. The evidence to the contrary is, however, overwhelming. Hundreds of publications from those years and thousands of documents (both public and secret) show something else. Astonishingly, the text for the 1943 catalogue was subject to the approval of the State Department. Kirstein too admitted that he had suffered complications due to his role as a public official at the MoMA and a secret one at the Office for Inter-American Affairs, an agency to which he also made confidential reports on the United States Diplomatic Corps, provoking inter-bureaucratic conflicts. Other papers by Kirstein contain detailed reports on –and recommendations for– military and cultural policies, which were considered a united front.

All of this does not mean that more personal and sensitive agendas were put off entirely. In his studies at Harvard and then as a man-of-letters, art critic and ballet producer, Kirstein (1907-1996) was largely responsible for introducing certain forms of European Modernism into the United States. From that position, however, he managed to distance himself from the more extremist or purist strains of Modernism whose dehumanizing slant he always regarded with suspicion. He applied this dissident attitude to his mission in Latin America, bringing to bear more political criteria in many of his acquisitions. The correspondence and other materials conserved in the MoMA archives reveal a fascinating combination of artistic considerations, bureaucratic negotiations and, at times, out-and-out espionage protocol. The day residue of an institutional unconscious that is now revealed to us as the repressed

1. This text resumes and further develops fragments of a much broader study: Gustavo Buntinx, "Another Goddamned Gringo Trick": MoMA's Curatorial Construction of "Latin American Art" (and Some Inverted Mirrors). Though unpublished, the study was first presented in 1999 at the University of Texas at Austin and then at various forums in Argentina and the United States, including one in November of 2002 at MoMA. The initial funds for the research were provided by the Rockefeller Foundation as a part of the Senior Fellowship granted for the project "Latin American & Latino(a) Art in the University Museum Context", organized by what was at that time the Archer M. Huntington Art Gallery (and today is the Jack S. Blanton Museum of Art), which belongs to the University of Texas at Austin. I would like to thank Mari Carmen Ramírez for her support on that occasion, as well as the authorities and staff at MoMA in New York and the Fundación Espigas in Buenos Aires, for access to the archives that both institutions keep in such excellent condition. / 2. Cf., for example, Varnedoe, 1995. / 3. Kirstein, 1943a.

primal scene of a history waiting to be unearthed –a history that is still unfinished.

“UN AVANT-FASCISTA”

All of this is manifest in a particular way in Argentina, where the intensity of the art milieu is accompanied by a strong fascist influence on the political scene. Kirstein’s strategy while he was in Argentina between June and July of 1942 is exemplified by his extreme and opposite stances towards two artistic positions that were, at that time, considered antagonistic: the «New Realism» of Antonio Berni (1905-1981) and the stylization, considered post-Cubist, of Emilio Pettoruti (1892-1971)⁴.

In a decisive letter from Kirstein to Barr, Pettoruti is branded “avant-fascist”, an ironic play on his supposed avant-garde attributes. Kirstein warns that any acquisition of his “stinky” work would be “a slap in the face to the decent artists from here”⁵. Although no explanations are given for these opinions, they were crucial, and artists were well aware of them, as is seen by frequent democratic outpourings in the artists’ correspondence with the Museum. This is understandable in the case of Pettoruti, whose missives tried to belie the pernicious information about his person that he attributed to enemies and rivals.

The apparent justice of Pettoruti’s cause, however, did not benefit from the effort he made in some of his intercourse with the Museum to discredit both Kirstein and his choice of Argentine artists, especially Berni⁶. Nor did these statements prove helpful in Pettoruti’s later efforts to demonstrate the historical necessity that MoMA acquire one of his larger paintings in order to complement the small piece (measuring approximately 55.5 x 46 cm.) that Barr had bought in the United States as a diplomatic gesture (and for almost half its price). The Museum was not moved⁷.

“THE MOST EXPENSIVE PAINTING”

Nonetheless, Kirstein’s objections manifested a political concern in terms that were also artistic. In response to painter Alfredo Guido’s distress about the reception of Pettoruti’s piece in the United States, Kirstein recognizes Pettoruti as

“a skillful painter in a school which, I personally feel, is less for our time than for twenty years ago. [...] You must understand that at the present moment our country is very gravely involved in the present struggle and most of our people are dominantly interested in the affairs of human beings rather than in strictly aesthetic problems”⁸.

Kirstein’s great artistic sensibility had drawn him to both

the subjective and erotic outpourings of Paul Cadmus and Pavel Tchelitchew, and to the epic expansion of Ben Shahn. His boundless admiration of Siqueiros would take him to the remote Chilean town of Chillán to see the murals that Siqueiros had made there that same year (1942); Kirstein would write an impressive essay on these murals, praising them as the beginning of “the most important new synthesis of plastic elements in the whole world since the Cubist Revolution”: a refreshing release from “the thirty year decease of the Paris School” and an American alternative to Picasso’s *Guernica*, which he describes as a “heroic, decorative, willful stubborn and hideous failure”⁹.

Given this position, Kirstein’s favorable disposition towards Berni’s “New Realism” was predictable; Berni put forth the New Realism platform after having worked with Siqueiros in 1933 on the famous *Ejercicio plástico* (Visual Exercise) mural at a private weekend house outside Buenos Aires. Emblematic pieces like *Manifestación* (Public Demonstration, 1934), *Desocupación* (Unemployment, 1934) and *Chacareros* (Farmers, 1936) assimilate and respond to Siqueiros’s influence; they postulate the portable painting as an alternative to Muralism in societies without the medium or the revolutionary context necessary for the advances exemplified by the Mexican School. New Realism would also make it possible to outdo the formal gains of the historic avant-gardes by placing them on a social and humanist horizon¹⁰.

Kirstein appears to have captured the complexity that this entailed. His specific choice of Berni pieces does not reflect a vague, predetermined interest, but rather a desire to achieve a broad representation, that had an acute sense of the present time. Of *Modernity*: there is a certain injustice in that story by Buenos Aires painter Horacio Butler which says “in his hurried visit, [Kirstein] hardly had time to discover the picturesque or anything with a local flavor”¹¹. In truth, the curator’s taste were too complex to allow for this type of generalization. Ideally, and when the political imperative allowed for it, what Kirstein was looking for was a sort of regional spirit contained in pieces that could not be considered superficially folkloric, but rather “characteristic”. This term is the one Kirstein preferred; he applied it to what was representative both in an artist’s personal style and to the broadest cultural traits inscribed in an artist’s work, not to any local conventions.

This word is useful to Kirstein in describing and defending the Berni pieces that he purchased. At that time, Berni was painting *Mercado indígena* (Indian Market), a painting that could be associated with the large canvas on Jujuy that won the Salón Nacional Acquisition Prize in 1937. This both “classic” and “indigenous” line did not, however, excite the Museum’s

4. For a critical dismantling of this last category, cf. Pacheco, 1994. That personalized polarization was also evident to the protagonists themselves: “Berni has placed himself at the very opposite extreme from Pettoruti. Whereas Pettoruti stays steadfastly in abstraction, Berni is moving towards the frankest realism, or, more fittingly, he has made close contact with reality, I guess to reduce it later to a synthesis of personal sense” (Rinaldini, 1937). / 5. Letter from Lincoln Kirstein to Alfred Barr, Buenos Aires, July 8, 1942. MoMA Archives. These suspicions of fascist tendencies might originate in Pettoruti’s earlier ties to the Italian Futurists and to Marinetti, who stayed with Pettoruti during his visit to Buenos Aires in 1926. / 6. “I know for sure that, before my arrival to New York, information about my person and my behavior that, in no way reflects the truth, was received, and that such lies were picked up in Buenos Aires by a North American gentleman with few scruples; he brought them over to his country taking no care to verify them, giving credit to the arbitrary judgment of an irresponsible individual who used him as an easy instrument of revenge”. (Letter from Emilio Pettoruti to Alfred H. Barr, Buenos Aires, September 3, 1943. MoMA Archives). / 7. *La copa verdigna* (The Gray-green Glass, 1934) was purchased by Barr in early 1943, during the Pettoruti exhibit at the National Academy of Design in New York. According to the artist’s testimony, the amount paid for the piece was 200 dollars, much less than the 350 that he had asked for. (Letter from Emilio Pettoruti to René d’Harnoncourt, Director of MoMA, Buenos Aires, May 30, 1946. MoMA Archives). The public version of the artist’s relationship with MoMA as told in his autobiography is, of course, very different, but it appears to be false (Pettoruti, 1968). / 8. Letter from Lincoln Kirstein to Alfredo Guido, New York, January 29, 1943. MoMA Archives. / 9. Kirstein, 1942. In the more academic version of his essay, Kirstein refers to *Guernica* as a “tragic, flat and final poster” (1943b, p. 242). Siqueiros hoped that this monograph would be published by MoMA itself, where Kirstein had managed to get him a solo show (Siqueiros, 1942). This project and others were frustrated by the political reservations of the State Department, who denied the Mexican artist a visa to the United States. In the form of compensation, Rockefeller financed Siqueiros a trip to several American countries, heralding “an American art for victory on the North American Continent”. / 10. Berni, 1936. / 11. Butler, 1966, p.177. Kirstein had purchased several pieces by Butler, in addition to commissioning a ballet (*Estancia*) to be performed with the musician Alberto Ginastera. This latter project was frustrated by the war.

emissary; instead, his interest was sparked by the more spontaneous and modern, though not less authentic, tone of “very wonderful notebook of observations from train windows and from airplanes done on his recent trip through Bolivia and Peru”¹². Berni was not willing to give up these studies, however, and Kirstein traveled to Rosario to get a print of *Domingo en la tarde* (Sunday Afternoon), probably *Sol de domingo* (Sunday Sun, 1941), though the results were disappointing. He found the painting “stiff, hard and graceless, although it looks well in a photograph”. “I was rather distressed by the late pictures of Berni that I saw”, Kirstein explains in his confidential report on acquisitions: “I felt I could really buy nothing [...] that I liked” –until, that is, he is shown an unfinished portrait of a youngster (*Seated Boy, Muchacho sentado*) which elsewhere he describes as “very lovely”¹³. After arranging the completion and sale of that piece in 175 dollars, Kirstein also buys two monotypes “because I felt that Berni was a very important artist and that I was really not treating him quite importantly in comparison with other artists whom I had already seen”.

Not until Kirstein’s last visit to his studio, however, does Berni, after a certain resistance, manage to show Kirstein his enormous (184.9 x 300 cm.) *Club Atlético Nueva Chicago*. Despite the impression that this piece made on him (“I was enchanted”), Kirstein bargained to pay only half of the 200 dollars that the artist had originally asked. Nonetheless, and as the curator himself points out, “this is the most expensive painting that I have bought in Latin America”. And perhaps the most valued: “The ‘Club Atlético’, he explains, “shows a very characteristic group of Argentine youths of the suburbs of Buenos Aires. While the woman in the right hand corner is very generalized, I feel the picture as a whole is the most achieved of any of Berni’s work”. “In a sense”, he remarks, “I think it is the most important Argentine picture I saw”¹⁴.

“A NORTH AMERICAN PAINTER”

This comment is significant due to its deliberate discrepancy with the expressions of confusion that that ambitious painting had provoked on the local scene, where even recognition of its merit was sometimes tainted with serious reservations about the painting’s apparent internal incoherence. Critics like Roger Plá regretted the use of “arbitrary colors that squeaked within a well structured whole”¹⁵. Julio Rinaldini exclaimed that “the cold, sour and explosive tones produce a very bad effect”, though he admitted “with them, the artist wanted to accentuate the roughness of a subject that he set out to define with the very worthy characterization of the figures”¹⁶.

Kirstein was well aware of these reactions and he tried to

capitalize on them in presenting the piece to the North American public. “In Argentina, Berni’s painting was considered ugly, unnecessary, hash –in a word, North American”, he argues tentatively in a text written for the *New York Times*, perhaps appealing to the resonances in the United States surname used to identify the Mataderos district where the principal slaughterhouses of Buenos Aires were located since the beginning of the 20th century¹⁷. As that text explains, although they are “typical”, the guys depicted in the *Club Atlético Nueva Chicago* were “neither gauchos [n]or tango dancers, but soccer-football players of the suburbs. Many racial strains show in their faces for the *criollo* amalgam is as rich as our own”. In opposition to the Nazi rhetoric of racial purity, the Good Neighbor Policy emphasized racial mixing as part of a shared Pan-American identity. And not the only part: in the MoMA catalogue, Kirstein defines Berni as “the Argentine who perhaps most resembles a North American of the epoch of the W.P.A.”¹⁸. There is no irony at all in this comparison. Another article by this same author associates “Berni’s large panels of workmen and children” with “the North American social realists and the large heads of Siqueiros. Berni’s clear eye and honest hand creates a hard but real vision of the urban life of his country”¹⁹.

The reference to Buenos Aires here is crucial. “I hope you have an epoch of nationalism”, Kirstein writes to Alfredo Guido that same year: “not necessarily of pampa or gaucho or a facile exoticism– but a study of your great city, its particular life”²⁰. Argentinian and Latin American artists should “express the fascination of their own place in their own time”, to cite a culminating phrase that would seem to evoke the thinking of Berni himself²¹. North America and South America, associated by the exacerbation of the local in its more current values.

CLASSICAL AND MODERN

A modern identity, a modernity of one’s own. And a changing modernity: the tension that energizes the painting purchased by MoMA is originated not in the static concept of the metropolis, but rather in the dynamic experience of urbanization. A living situation that the image records even in its most deeply rooted cultural specificity, resignifying classic and modern art conventions in terms fitting to the immediate reality. An incisive –and decisive– text by Marcelo Pacheco already shows the critical use of the parodic citation of forms and styles in Berni’s artistic project²². The specific analysis of the *Club Atlético Nueva Chicago* makes evident the deeply personal and local meanings that these procedures could produce.

The wide arch that defines the composition is connected

12. “[These sketches] are as worthy as the documentation in the best lithographs of the XX century, like those by Carlos Morel or Pailliere [sic]”. (Lincoln Kirstein, *Kirstein’s Reports on Individual Acquisitions During his Trip to Latin America* (1942): *Argentina, Brazil, Chile, Colombia, Ecuador, México, Nicaragua, Perú, Uruguay*, 1942, ms. MoMA Archives). / 13. Letter from Lincoln Kirstein to Alfred Barr, Buenos Aires, July 8, 1942. MoMA Archives. The confidential report describes this painting as “the most tender piece that I have seen in his studio, yet the most characteristic” / 14. *Kirstein’s Reports*, *Op. cit.* MoMA Archives. / 15. In López Anaya, 1997, p. 25. / 16. Rinaldini, 1938. / 17. Lincoln Kirstein, *Painters in Latin America*, 1943, 4 pp., ms. MoMA Archives. Apparently the article was never published, but *The Magazine of Art* collected even more explicit commentaries from Barr (1943b, p. 221): “If the ball were oval and the jerseys did not have stripes, this group of life-sized boys could have been painted in Chicago, USA, instead of Buenos Aires. Above all, Antonio Berni is interested in individual human beings, whom he paints with an intense and awkward realism quite different from the somewhat generalized Parisian style so common in Argentina”. / 18. Kirstein, 1943a, p. 29. This is a reference to the public art program supported by Franklin D. Roosevelt, a Mexican-inspired response to the widespread unemployment that the Great Depression entailed in the cultural industry as well. / 19. Kirstein, 1944, p. 112. It is interesting that the original title of this article was “American Painting: North and South”. / 20. Letter from Lincoln Kirstein to Alfredo Guido, New York, July 1, 1943. MoMA Archives. / 21. “I am speaking of an American realism in function of place and time” (Berni, 1941). / 22. “To each change in the history of contemporary art, Berni responds by exacerbating its proposal and creating a parody of what’s given. [...] Each piece is a citation that modifies both itself and the problem of the various realisms in art in the 30s; each piece moves about the context of Argentine taste in art ironically”. (Pacheco, 1997, pp. 242, 245). The use of a category like parody implies significant nuances that space limitations prevent me from tacking here. For a parallel argument, linked to another Argentine Muralism, cf. Buntinx, 1994.

with settings related to Renaissance art, to colonial architecture and to the Metaphysical painting in Berni's earlier work. But here it can also be interpreted as a metonymic reference to the old market, whose closing in 1931 might explain the signs of decay that are suggested in this painting. That historical building was a cornerstone of the neighborhood, as is suggested by the incipient city surrounded by a rural context, here represented as the overflowing of fruit against a sales booth located in the foreground. A precarious warehouse that is, at the same time, teeming with almost erotic treats disturbs the limits of a traditional genre in painting almost as the working class irruption disturbs the city limits.

The barely perceived and uncertain conditions here expressed are also suggested in the ominous leaden clouds that, nonetheless, seem to clear the Buenos Aires sky. A new light is in clear struggle with the funereal grey tones that dominate tragic night in *Medianoche en el mundo* (Midnight in the World), another great canvas that is often considered immediate prior (1936-1937) and that alludes to the worldwide flare-up that started with the Spanish Civil War. Although the serious serenity of the athletes is at times comparable to the figures in *Chacareros* (Farmers, ca. 1936), the final effect of *Club Atlético Nueva Chicago* is one of freshness and hope.

The title could be related to the enthusiasm of this team of teenagers in 1936—shortly before the club's professional team was founded—when they won the fourth division championship after defeating the memorable Club Atlético Excursionistas five to one. But the deeper reference is to a more inclusive and complex feeling of the masses, one expressed in the variety of jerseys and colors that allude to a number of teams. A festive metaphor of the Popular Front also present in the political imperative of certain left discourses in those years.

Also a combative metaphor for cultural affirmation. An attitude accentuated by Berni's major re-workings of this canvas some time before it was purchased in mid-1942²³. Perhaps in response to the reviews, but also to the alarming historical moment, the artist seeks to radicalize the interpretations of his work by taking out the older characters, for example, or by accentuating the youth of the boys. And in the painting itself, the transformation of the somewhat hidden banner of *Nueva Chicago* into a sort of waving flag is particularly significant; this new flag does not exhibit the team's colors—green and black—but rather the black and red of Newells Old Boys, the team identified with the city in which the artist grew up before moving to the old house near Roldán in 1915²⁴. Perhaps puberty and adolescence are reconstructed in this peripheral landscape as the painting differentiates them from their setting by means of a strip of wood and a vaguely post-Cezannian visual treatment (another citation, another parody?); they are evoked above all, however, by the sports colors that might also allude to the revolutionary symbols of the left. In that order.

In that order: "When I read the great Marxist literature, I

had already read Freud," stated the painter at a given moment, "the order of the priority has a certain importance in understanding things"²⁵. Although Berni was associated with the Communist Party at various moments and in various ways, his first organic political activism was with the third division of the Club Atlético Argentino and there is a possible relation between the photograph that shows him with that team and the great painting that the artist began in 1937. But, even more revealing, is the spontaneous exaltation of neighborhood pick-up soccer games in his childhood memories. The working class suburbs are described as the extremely free setting for a vital and boundless game with no rules: "the streets of working class neighborhoods were like a big soccer field, a big playing field. We lived in the streets, really lived there"²⁶.

In *Club Atlético Nueva Chicago* the array of colors combines the new emotion of the capital city with the memory of the province. And with hope for revolution: in *Desocupación* (Unemployment), the boat on the horizon line, almost at the focal point, has the same combination of red and black as the deliberately erroneous insignia of the New Chicago Athletic Club²⁷. But the dissonances that disconcerted and even annoyed critics of the day are also projected onto the very history of art. Particularly in its closest and most controversial extreme: the exact counterpoint to the Renaissance, colonial or Metaphysical art, to the post-Impressionist landscape and to the still life, is the strong presence of a kite off to the left which sums up the heraldic variety of jerseys in a play befitting chromatism and geometries.

In this sense, Miriam Basilio suggestively highlights the possibility of a playful reference to a similar array of cubes and triangles that erupts as formalist signifiers in *La puerta abierta* (The Open Door, 1932), a typical painting of Berni's earlier passage through Surrealism²⁸. Nonetheless, it is important to add that this citation also makes reference to the almost identical volume in *Las musas inquietantes* (The Disturbing Muses, 1916) with which de Chirico seems to allude to the pictorial fact in an environment dominated by architectures and statutes. This citation gives the introspective seriousness of *Club Atlético Nueva Chicago* additional value by recycling that piece of pure abstraction for the realist configuration of a working class artifact that materializes the childish flight of fantasy—and here once again the unity of the divergent: the use of all the colors of sports uniforms except black is noteworthy, even the almost fuchsia shade that contrasts with the vibrant red next to it.

A displaced play of primary and complementary colors which binds the very idea of painting to vital and raw experience: as late as 1959, in *La casa del pintor* (The Painter's House), Berni uses a similar element to construct a working class neighborhood in the middle of a precarious and desolate landscape. But in *Club Atlético Nueva Chicago*, that palette is also a metaphor for that encounter of races and pigmentations that Kirstein so sensitively captured. And, at the same time, it associates art with the collective charisma of soccer, in what

23. Although I have not been able to find any reference to these re-workings, they are obvious if the current painting is compared to the photographs published in the press at the time the piece was exhibited in 1938. The significance of these changes means that the date usually given for the piece—1937—must be changed for a period that extends from 1937-1941. / 24. There is no such thing as chance: legend has it that the *Club Atlético Nueva Chicago* (New Chicago Athletic Club) colors came from a vehicle that carried animal feed in the area where the founders of the team met. That pick-up truck bore the name of its owner—Roldán—the same name as the town which served as the artist's second home. / 25. Berni, 1976. / 26. Berni, 1976, rep. in Pacheco, 1999, p. 37. In this last book (p. 28) there is a photograph of Berni in a sport line-up. Cf. Berni, 1966. / 27. I would like to thank Daniel Stordeur for pointing this out to me. / 28. Basilio, 2004, p. 99.

could be interpreted as a Utopian evocation of Siqueiros's 1933 manifesto which declares the replacement of the individual work of painting for the work of "a poligraphic team"²⁹.

The metaphor could be even more explicit: in Buenos Aires that same year, the Mexican painter had published a call to Argentine artists to "take visual art out of its stingy individual effort": "we will work in teams, further perfecting our coordination as individuals in direct relation to the capacity of each of us, as good soccer players do". This entails connecting "the power of sport and its great mass spectacles with the rising social battles in the most exasperated and overwhelming struggles in the history of the world"³⁰. Some months before, Siqueiros had tried to gather the working class crowds in Montevideo in order to make murals on the Estadio Centenario in that city: "Our idea is supported by all the vibrant intellectuals in Uruguay", declared *El Coronelazo*, "but we still need [...] the large masses of sport fans that go to the stadium and join in". The article's caption is particularly pertinent: "A binding of a love of sport and artistic manifestation is sought"³¹.

Binding: what Berni sought as allegory (*allos agoreuein*, "speak the other") in *La puerta abierta* (The Open Door), he uses as symbol (*sumballein*, gather, bring together) in *Club Atlético Nueva Chicago*. But he always does so, and this is an interesting difference from Siqueiros, through static, almost statuary forms; in personalized and almost lyric terms: the artist's signature is strategically written on a broken brick that seems to hold back the kite by its tail, grounding the signature itself. Thus Berni affirms the flight- and the play- of color and form in the uncertain skies of art during difficult times. "In Icarus's flight", says one of Berni's first platform texts, "the painter distances himself from the real world in order to reach the other chimera of pure forms and colors. We already know the results of that aspiration. Icarus's wings burned and in his steep decline due to the law of gravity, he returns to the world that he had sought to leave behind"³².

The law of gravity: the grounded kite gives a concrete image for this literary figure, insinuating the evolution of Berni himself towards New Realism after his wanderings in Surrealism, Metaphysical Painting, The Paris School –moments that are all somewhat recycled in the *Club Atlético Nueva Chicago*. Perhaps it would not be altogether excessive to intuit a self-portrait in the head of the bewildered child that is seen observing the scene from behind the kite (and above the signature and beneath the possible landscape from Roldán).

OTHER HEROISMS

The gaze of that child could be seen as the subtle protagonist of the painting. Especially after the alterations that privilege it by eliminating both the old candy man at the other end of the painting and the large female figure who was originally set among the fruits. The youthful yet obscure and blurry presence that replaces them –which Kirstein fittingly described as "very generic"– no longer competes with the central theme; indeed, it serves as a dim material echo in the contemplation that hides behind the lyrical

play of colors. Thus resolved, the composition concentrates this painting's *modernity* (not its "Modernism") in an act of posing for the camera. And in that, posing for history.

The representation, the *register*, as a different sort of transcendence. A misunderstood one: the objections of local critics were compounded by the infantilizing caricature in which a newspaper made explicit the photographic moment that is the implicit meaning of the painting³³ –mainly, the moment of shooting a photograph. Although not lacking in sympathy, that version reduces the powerful epic air of the picture to some sort of contemporary *costumbrismo* (portrait of customs). Kirstein, on the contrary, is among the few who assumes the gravity of Berni's project, by summarizing the sense of the image as "a group of typical youths of the great port of Buenos Aires posing for their group picture"³⁴.

It was this very *photographic condition* that clashed with traditional criteria. To explain the rejection of *Desocupación* (Unemployment) at the Salón Nacional in 1935, one commentator points out that "perhaps its formal expression seemed to lack delicacy, since in his passion for truth Berni uses a new kind of Kodak, one that takes from the real its most convincing and humanly weighty traits"³⁵.

Such objections, however, were shared by certain artists who considered themselves part of the avant-garde. Along these lines, Pettoruti's aggressive fixation on the subject of photography is far too eloquent. His reaction to *Club Atlético Nueva Chicago* was perhaps the most violent, as well as the most secret and pernicious. It is worth reproducing here all the paragraphs relating to Berni in the extensive and aforementioned letter to Barr where Pettoruti attempts to demonstrate his own democratic credentials and to repudiate those who questioned them, while at the same time, discrediting many of Kirstein's acquisitions in Argentina. The specific motive of the wrath here is the space and attention which the MoMA catalogue gives to the large canvas by Berni:

"a piece so bad that here it was hung in the waste room at the Salón Anual; one of those pieces made only with a prize in mind, those pieces that try to frighten with their size and which are nothing more than amplified photographs, shabby in terms of craft and insipid in terms of spirit, color and technique, that is to say: the cold product of a machine. This is not a strictly Argentine ill: curtain painters of this type have appeared all over the world; but the responsibility for the fact that such a state of things blossoms does not lie with them (after all, there have always been, are, and always will be phonies and counterfeiters in the art world), but rather with those who don't even know how to distinguish between the work of a spirit and the work of a machine and who take charge of a mission as delicate as selecting works of art.

We are living in a moment of terrible confusion and distortion of values; it is a bad time for visual arts as well as for those who live under totalitarian regimes, but this will soon disappear, making way for a freedom of mind and spirit that will engender purity in art. We must encourage this to

²⁹ Siqueiros *et al.*, 1933, rep. in Pacheco (ed.), 1999, p. 202. Although that text circulated with the signature of Berni and of other painters, including Siqueiros, everything suggests Siqueiros wrote it alone. Regarding this, cf. the letter from Siqueiros to Berni in 1933 (Siqueiros, 1933b). / ³⁰ Siqueiros, 1933a. / ³¹ *El Diario*, 1933. / ³² Berni, 1936, rep. in Pacheco, 1999, p. 80. / ³³ Caricature published in Buenos Aires or Montevideo due to the exhibition of this painting in these cities in 1938. Clipping in the Fundación Espigas Archives. / ³⁴ Kirstein, *Painters in Latin America*, *Op. cit.* (My italics). / ³⁵ *Crítica*, 1935.

happen and, as far as possible, keep confusion from rising like the tide.

I invite you, a sensitive man, to take a look at the painting by Ramón Gómez Cornet. Such purity and healthy sentiment in that boy! That is painting, the product of nobility in the broadest sense of the word. Then turn your eyes to the aforementioned curtain and tell me what you see: the distance between the eye of an artist and a poor photographic lens lies between them³⁶.

The reference to Gómez Cornet, whom was also admired by Berni and Kirstein, is significant so far as it limits the discussion to the almost strict area of the idea of the contemporary, an idea whose definition in Buenos Aires was dominated by Pettoruti's painting. His questioning of New Realism is also a questioning of a new modernity, an *alternative modernity* that no longer considers itself exclusively in terms of refinement and the resulting "work of spirit". A popular modernity accessible as "the cold product of a machine" and "a poor photographic lens".

The challenge to the "purity of art" that this entailed was made plain by the press when it set the two positions against each other: "What until today we called Modern", states another article from 1937, "was art from before the war, abstract art disconnected from reality. An art befitting a decorativism and superficiality that denied life. Misunderstood by the masses, the artist was absorbed by his own phantasms". Berni, on the other hand, "documents like a reporter who reflects life in its many traits", "In these times, politics and journalism give the painter what he needs to do his work"³⁷.

What makes this position poignant in *Club Atlético Nueva Chicago* is its unspeakable cultural violence. It is revealing to say the least that this painting was conceived, even painted, at the same time as *Orquesta típica* (Typical Orchestra), another large and polemic canvas aimed at applauding the entertainment and creative leisure activities of working class people – the new popular culture³⁸. The reaction of critics like Jorge Romero Brest, who was close to Pettoruti at the time, was quick to come: "There is in *Orquesta típica* (Typical Orchestra) the unpleasant static realism of his earlier large canvases, with the negative result that comes from trading the solid impasto and the strong hues for a color that is sometimes faded and dirty. His figures lack a spiritual sense and a sense of emotion"³⁹. Nonetheless, in this work the earlier epic sense is shifted towards daily and even vulgar referents that are exalted by the deliberately harsh pictorial treatment. The same thing occurs in the transformation of the classical arch in *Chacareros* (Farmers) into a cheap stage set that, however, sublimates the almost statuary quality of the popular musicians. This procedure is not very different from the one which bestows a new dignity on the young athletes in the other canvas.

There is a virtual consensus about the end of the heroic cycle in Berni's painting after his move from Rosario to Buenos

Aires in 1936, the same year that the Spanish Civil War began and, perhaps, that revolutionary optimism took its final breath. A painting like *Medianoche en el mundo* (Midnight in the World) could be interpreted a posthumous note. But it could also be seen as a definite prolongation of the radical breath in pieces like *Club Atlético Nueva Chicago* and *Orquesta típica* (Typical Orchestra) which displace the earlier epic sense towards more specifically cultural spaces: soccer, *arrabalera* music. Working class modernity.

And the heroism of daily life. In these two canvases, but above all in the one that so captivated Kirstein, the artist takes the initial premises of "New Realism" to a different end. And, at the same time, he announces some of the thematic perceptions that, after a timid reworking in 1954 (*Team de fútbol* [Soccer Team] or *Campeones de barrio* [Neighborhood Champions]), would lead to the culminating series from the early 60s dedicated to Juanito Laguna, the boy who makes of the neighborhood a portentous cultural construction. It is interesting to note that in the decisive piece from that series –*Juanito Laguna remontando un barrilete* (Juanito Laguna Flying a Kite, 1973)– the chromatic unfolding of geometrical forms once again takes the shape of a kite whose designs allude again to soccer heraldry. This time the colors have triumphant airs, though there is an earthly echo in the play of triangles that refers to the precarious working class architecture that serves as the exuberant landscape for the scene. There is a memorable emotion in Berni's heated response to the "abusive ignorance" with which, in 1977, Marta Traba describes Juanito Laguna as an "anti-hero", when "in truth [he was] a hero: the hero of all times and also particularly from the modern world; because heroism is not just a gratuitous, spontaneous and spectacular act; it is also a long, patient and anonymous daily struggle with life's ups-and-downs"⁴⁰.

Considering the evidence put forth here, *Club Atlético Nueva Chicago* begins to look like the most personal and intensely political of Berni's paintings. And, though missing for decades, a crucial link between the two most important moments in his work.

CODA

Though somewhat bold, it is provocative to read in *Orquesta típica* (Typical Orchestra) a response to Pettoruti and to the high geometric stylization of a similar theme in the well known Pettoruti painting which, during those years, was purchased by the San Francisco Museum of Art. *Quinteto* (Quintet, 1926) was donated by Grace L. McCann Morley, then Director of that museum and one of the people most responsible for Pettoruti's prolonged tour in the United States (1942 to 1943)⁴¹. Berni, of course, did not receive a similar invitation. And his opportunity to visit the United States through a fellowship given by the Comisión Nacional de Cultura in 1941 was frustrated by the extension of the trip he took to the Andean countries. Berni's

36. Letter from Emilio Pettoruti to Alfred H. Barr, Buenos Aires, September 3, 1943. MoMA Archives. / 37. *Crítica*, 1937. / 38 "He is currently working at pictorially depicting a typical orchestra and he plans to exalt the theme of a youth soccer team, one like those found in every Buenos Aires neighborhood". Ibidem. Although *Orquesta típica* (Typical Orchestra) is usually dated from between 1939 and 1940 (the year that it was shown at the Salón de Otoño), this should probably be changed for the 1937-1940. The current appearance of the painting reflects Berni's reworkings in 1975. / 39. Romero Brest, 1940. / 40. Berni, 1977 (ca.), rep. in Pacheco (ed), 1999, pp. 177. / 41. This and other predilections made Morley the United States point of reference most opposite to Kirstein, who even felt diplomatically compelled to write her a few lines trying to ease their "artistic-political differences". (Letter from Lincoln Kirstein to Grace L. McCann Morley, January 18, 1943. MoMA Archives). It should come as no surprise that, in the letter from Pettoruti to Barr, the Director of the San Francisco Museum is exalted as "the only authorized person with true and serious knowledge of Latin American art". *Quinteto* (Quintet) was sold to an Argentine collector in 1981.

disappointment about this was offset by the *Club Atlético Nueva Chicago*'s apparent incorporation into the MoMA collection, and thus beginning what, in a letter to Kirstein from August of 1943, Berni called "a true spiritual communication that affirms the 'New Realism', an interest shared by numerous American artists that is the path towards continental artistic unity"⁴².

Soon these hopes proved to be illusory. It would seem that this letter never even reached its destination. Due to the frictions arising from his work spying on the United States diplomatic corps, upon being drafted, Kirstein tried everything to procure new intelligence duties in South America and hence avoid being sent as a soldier to the German front. But these attempts failed. On the front, though, he would play an important role in the recovery of works of art that had been pillaged and hidden by the Nazis: the literal metaphor for the reencounter of the North American esthete and a European culture from which it had been wrested. Once again, Latin America would have to take its usual place.

Its no-place. Started during the post-war period, the political dismantling of the Good Neighbor policy also implied the curatorial dismantling of the very concept of a collection of Latin American art: not the mere accumulation of pieces, but the deliberate construction of a certain notion of history. But that was a historical construction in and of itself and thus it could not survive the disappearance of its sustaining context. As early as Barr's introduction to the catalogue published in 1943, one could sense MoMA's slight dissatisfaction with the collection that bellicose imperatives had obliged it to form. "Errors of omission will be repaired", stated the Director, "errors of inclusion will be eliminated"⁴³. The first of these tasks was never carried out. The second, though, was implacably performed.

This is evident in the official catalogue of MoMA's paintings and sculpture that Barr himself published in 1948. The case of Argentina is one of the most instructive in the publication: of at least twenty paintings from Argentina that were shown in 1943, just six remained in the Museum's official collection after the war. Neither *Muchacho sentado* (Sitting Boy) nor *Club Atlético Nueva Chicago* was among these six (whereas Pettoruti's *La Copa verdigris* [The Grey-green Glass] was). But, rather than releasing Berni's paintings by turning them over to the market and the world, MoMA opted to put them under a sort of house

arrest by moving them to what is called the Study Collection; this collection is for "works of interest primarily for historic or technical reasons, paintings by children, and a few objects, not in the Museum's field, which are kept for comparative purposes"⁴⁴. An inaccessible limbo in which the pieces would lose context and visibility: after sending them to some North American cities, MoMA did not exhibit them again for six decades and they were even disappeared from the institution's public listings⁴⁵. This curious situation was somewhat corrected in 2004, after major geo-political changes and serious discussions made way for a certain revaluation of Latin American art at MoMA. The culmination of this change was an exhibition that brought together some of MoMA's pieces from the region (though this show was not held at the seat of the Museum, which was being remodeled at the time, but in the Museo del Barrio)⁴⁶.

"Eliminations are made to improve the quality and balance of the collection and to keep it *modern*", explained Barr in the introduction to the 1948 catalogue⁴⁷. But it was really a certain radical and complex sense of the modern that was being eliminated, as was any Pan-American ideal. 1948 was also the year when a variety of political and artistic situations paved the way for the establishment of an imperial New Formalism in the United States. This movement was enthusiastically embraced by MoMA, though Kirstein, who definitively distanced himself from the Museum and Barr, openly opposed it. The electoral defeat of the Wallace's Progressive Party and the beginning of the Cold War set the dramatic stage for the consolidation of the New York School. This movement had the support of various influential texts by Clement Greenberg on the superiority of North American art and the theoretically irreparable gap between art and politics.

This gap was not very different from the one that had been opened up once before between art from the United States and art from Latin America. Few situations make this as patently obvious as the ups-and-downs experienced by *Club Atlético Nueva Chicago*. Stuck in this impasse, hanging over the abyss, the rocky history of Antonio Berni's exceptional painting is a doubly missing link.

42. Letter from Antonio Berni to Lincoln Kirstein, Buenos Aires, August 13, 1942. MoMA Archives. cit. in Basilio, 2004, pp. 98, 100. / 43. Barr, 1943a, p. 4. / 44. Barr, 1948, p. 10. / 45. In 1990, however, *Club Atlético Nueva Chicago* was lent to the Bronx Museum in order to participate in the show *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970*. / 46. In the context of these debates, in November of 2002 at MoMA I was invited to present a more developed version of the piece that gave rise to this essay (Buntin, 1999). Both at that conference and in private conversations with the curatorial staff, I was able to discuss the problematic situation of *Club Atlético Nueva Chicago* at the Museum. This painting—though not the portrait—is now recognized as a part of the MoMA's main collection in the catalogue of the cited exhibit (Basilio *et al.*, eds., 2004). / 47. Barr, 1948, p. 11. (My italics).

Adriana Lauria

Curator and critic of art. Professor and researcher of modern and contemporary Argentine History of Art at the University of Buenos Aires. Senior Professor at the Universidad del Museo Social Argentino. Member of the Asociación Argentina de Críticos de Arte and the International Association of Art Critics (AICA). Between 1983 and 2000 she was researcher and curator at the Museo de Arte Moderno in Buenos Aires. She has lectured at conferences and taken part in congresses, juries and roundtables. Lauria has published numerous books, exhibition catalogues and other specialized editions. She co-manages the Centro Virtual de Arte Argentino (CVAA), the web page of the Secretaría de Cultura (Department of Culture) of the Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires: www.arteargentino.buenosaires.gov.ar.

Cecilia Rabossi

Degree in Art, Universidad de Buenos Aires, and researcher at the 'Julio E. Payró' (FFyL-UBA) Instituto de Teoría e Historia del Arte; member of the Asociación Argentina de Críticos de Arte (AACA). She coordinated the Programming Department at the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (1997-2000). In 2000, she did research at the Coleção João Sattamini at the Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Rio de Janeiro Province, Brazil. She has co-curated exhibitions like *Los paisajes de Berni. ¿Solo paisajes?* (Berni's Landscapes. Just Landscapes?, 2004); *Arte Brasileño en Colecciones Argentinas* (Brazilian Art in Argentine Collections, 2004); *Antonio Berni. Obras Gráficas* (Antonio Berni. Graphic Work, 1999-2001); *Bajo la línea del horizonte* (Under the Horizon Line, 2000-2001); *Exposición Retrospectiva de Alberto Heredia* (Alberto Heredia Retrospective Exhibition, 1998-1999); *Juan Carlos Romero. Violencia* (Juan Carlos Romero. Violence, 2000). In 2002, she won the Eleonora Traficante al Ensayo del Año, an AACA prize for her essay "Antonio Berni cuenta la historia de Juanito Laguna" (Antonio Berni Tells the Story of Juanito Laguna).

Marcelo E. Pacheco

B.A. History of Art, University of Buenos Aires. Professor of History of Art at the University of Buenos Aires. Senior Curator at Malba – Colección Costantini since 2002; director of Fundación Espigas between 1993 and 2002. Tenured at the Museo Nacional de Bellas Artes from 1986 to 1993. Former lecturer at the Facultad de Filosofía y Letras (University of Buenos Aires), the Colegio Nacional de Buenos Aires and the Fundación Universidad del Cine (FUC). His most recent curatorial activities include *Arte Astratta Argentina*, in GAMeC, Bergamo; the Víctor Grippio retrospective exhibition at Malba – Colección Costantini and the Argentine works sent to the XXVI Sao Paulo Biennial. He has published works such as *Jorge de la Vega un artista contemporáneo* (Jorge de la Vega a Contemporary Artist); *Kenneth Kemble. La gran ruptura* (Kenneth Kemble. The Great Rupture); and *Antonio Berni, escritos y papeles privados* (Antonio Berni, private writings and papers). He is a member of the administration committee of Fundación Espigas and the editorial board for the project "Recovering the Critical Sources of Latin American and Latino Art" organized by the International Center for the Arts of the Americas (ICAA) of The Museum of Fine Arts, Houston.

Julio Sánchez

B.A. History of Art, University of Buenos Aires, Master in *Gestión y Políticas Culturales* (PEN) (Management and Cultural Policies. National Executive Branch). Sánchez specializes in 20th century and contemporary art. He lectures at seminars and approaches artistic creation from a Jungian angle. Former lecturer at the University of Buenos Aires and the New York University. Currently, he lectures at the Fundación Universidad del Cine (FUC) and the Universidad Tres de Febrero. He has taken part in juries of several awards and is curator of the Pop Hotel Boquitas Pintadas and Tono Rojo Wine & Art, where he organized exhibitions such as *Geometría Sagrada: Mandalas de artistas* and *Altares populares: El Gauchito Gil* (Sacred Geometry: Mandalas of Artists and Folk Altars: The Gauchito Gil).

Gustavo Buntinx

Graduate of Harvard University. He has worked as a curator, art historian and cultural activist, especially in Peru and the United States. He has taught at the Universidad de San Marcos, Peru, in post-graduate programs at the Universidad de Buenos Aires, Argentina, and at the Universidad de Sao Paulo, Brazil. Although his research has mostly focused on contemporary topics, he has also made significant contributions to the study of colonial and republican art. His most prestigious studies explore the relations between art and violence, art and politics, art and religion. He has held exhibitions and published texts on these and other subjects in several countries. His more historically oriented Peruvian exhibitions include retrospectives of Mario Urteaga and the E.P.S Huayco studio. In Lima he directs the Centro Cultural de San Marcos and runs the Micromuseo, an alternative museological project. He is a founding member of the Colectivo Sociedad Civil in Peru.

BIBLIOGRAPHY

- Barr, Alfred H.**, "Foreword", in Kirstein, 1943a, pp. 3-4.
- Barr, Alfred H.**, "South Americans in North America: Museum of Modern Art's Permanente Collection on Tour", in *Magazine of Art*, Washington, D.C., octubre de 1943 (1943b), vol. 36, n° 2, pp. 220-223.
- Barr, Alfred H.**, *Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art*, Nueva York, MoMA, 1948.
- Basilio, Miriam**, "Antonio Berni's *New Chicago Athletic Club*", in Miriam Basilio *et al.* (eds.), 2004, pp. 98-100.
- Basilio, Miriam**, Fatima Bercht, Deborah Cullen, Gary Garrels, Luis Enrique Pérez-Oramas (eds.), *MoMA at El Museo: Latin American and Caribbean Art*, Nueva York, El Museo del Barrio y MOMA, 2004.
- Berni, Antonio**, "El nuevo realismo", in *Forma*, Buenos Aires, agosto de 1936, rep. in Pacheco, 1999, n° 1, pp. 79-82.
- Berni, Antonio**, "Contesta Antonio Berni: Los Salones y los Premios, ¿estimulan la producción plástica?", in *Argentina Libre*, Buenos Aires, 1 de mayo de 1941.
- Berni, Antonio**, "Antonio Berni: Del fútbol al 'pop'", in *Vosotras*, Buenos Aires, octubre de 1966, n° 1601. Entrevista de Inés Malinow.
- Berni, Antonio**, *Berni*, Buenos Aires, Imagen Galería de Arte, 1976. (Entrevista de José Viñals). Rep. in Pacheco, 1999, p. 47.
- Berni, Antonio**, [Polémica con Marta Traba], ms. inédito, ca. 1977. Archivo Berni. Rep. in Pacheco (ed.), 1999, p. 177.

Buntinx, Gustavo, “La identidad como discurso: El caso de los frescos de Mar del Plata”, in *Rasgos de identidad en la plástica argentina*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1994, pp. 13-25. Premio a la Crítica de Arte Jorge Feinsilber 1993.

Buntinx, Gustavo, “Another Goddamned Gringo Trick”: MoMA’s Curatorial Construction of “Latin American Art” (and Some Inverted Mirrors), 200 pp. ms. (Work originally presented at the International Symposium *Representing Latin American / Latino Art in the New Millenium: Curatorial Issues and Propositions*, Austin, University of Texas en Austin, octubre de 1999. Also at the conference *Re-pensando el imperialismo. Experiencia y cultura en América, Asia y África, 1850-1950*, Buenos Aires, Universidad Torcuato Di Tella, Council on Latin American and Iberian Studies, y Yale University, agosto de 2000. And at the Museum of Modern Art, Nueva York, noviembre de 2002).

Butler, Horacio, *La pintura y mi tiempo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1966.

Crítica, “La exposición de la A.I.A.P.E. atrae mucho público”, Buenos Aires, octubre de 1935.

Crítica, “Berni busca en sus cuadros la realidad de la América India”, Buenos Aires, octubre de 1937.

Debrouse, Olivier (ed.), *Otras rutas hacia Siqueiros*, México, D.F., Curare, 1997.

El Diario, “Se proyecta una obra monumental”, in *El Diario*, Montevideo, 1933. (S/d. cit. in Peluffo, 1997, pp. 210-225).

Kirstein, Lincoln, “A través de un ojo extranjero. El arte en Chile: Lo que me dijeron y lo que vi”, in *Forma*, vol. 1, n° 5, Santiago de Chile, octubre de 1942, pp. 1-2.

Kirstein, Lincoln, *The Latin American Collection of the Museum of Modern Art*, Nueva York, MoMA, 1943 (1943a).

Kirstein, Lincoln, “Siqueiros in Chillán”, in *Magazine of Art*, Washington, D.C., diciembre de 1943 (1943b), vol. 36, n° 8, pp. 283-287.

Kirstein, Lincoln, “South American Painting”, in *The Studio*, octubre de 1944, vol. 128, n° 619. Título original: “American Painting: North and South”.

Lauria, Adriana, “Cronología biográfica y artística”, in López Anaya, 1997, pp. 231-251.

López Anaya, Jorge, *Antonio Berni*, Buenos Aires, Banco Velox, 1997.

Pacheco, Marcelo Eduardo, “La Argentina y una mirada travestida: Pettoruti entre los espejos”, in Gustavo Curiel, Renato González Mello y Juana Gutiérrez Haces (eds.), *Arte, historia e identidad en América: Visiones comparativas*, México, D.F., Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1994, Tomo III, pp. [789]-802.

Pacheco, Marcelo Eduardo, “Antonio Berni: Un comentario rioplatense sobre el muralismo mexicano”, in Debrouse (ed.), 1997, pp. 227-247.

Pacheco, Marcelo Eduardo (ed.), *Berni: Escritos y papeles privados*, Buenos Aires, Temas Grupo Editorial, 1999.

Pettoruti, Emilio, *Un pintor frente al espejo*, Buenos Aires, Solar Hachette, 1968.

Peluffo, Gabriel, “Siqueiros en el Río de la Plata: Arte y política en los años treinta”, in Debrouse (ed.), 1997, pp. 207-226.

Rinaldini, Julio, “El Premio ‘Composición’ del actual Salón Nacional de Bellas Artes”, in *El Mundo*, Buenos Aires, 19 de setiembre de 1937.

Rinaldini, Julio, “El Salón Nacional: La pintura”, in *La Prensa*, Buenos Aires, 1938, in *El Mundo*, Buenos Aires, setiembre.

Romero Brest, Jorge, “El VII Salón de Otoño”, in *Argentina Libre*, Buenos Aires, 16 de mayo de 1940.

Siqueiros, David Alfaro, “Llamamiento a los plásticos argentinos”, in *Crítica*, Buenos Aires, 5 de diciembre de 1933 (1933a). Rep. in Tibol (ed.), 1996, pp. 111-112.

Siqueiros, David Alfaro, “Carta a Berni”, Buenos Aires, 5 de diciembre de 1933 (1933b). Rep. in Tibol (ed.), 1996, pp. 111-112.

Siqueiros, David Alfaro, “Carta a Lincoln Kirstein”, Santiago de Chile, 4 de diciembre de 1942. Rep. in Tibol (ed.), 1996, pp. 186-189.

Siqueiros, David Alfaro, Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino, Enrique Lázaro y Lino Enea Spilimbergo, *Ejercicio plástico*, Buenos Aires, 1933. Rep. in Pacheco (ed.), 1999, pp. 202-208.

Tibol, Raquel (ed.), *Palabras de Siqueiros*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1996.

Varnedoe, Kirk, “The Evolving Torpedo: Changing Ideas of the Collection of Painting and Sculpture of The Museum of Modern Art”, in *Studies in Modern Art*, Nueva York, MoMA, 1995, n° 5, pp. 12-73.

Biographies

Antonio Berni

Antonio Berni was born in Rosario in 1905. He began his art studies in Rosario and, after having won a fellowship in 1925, he traveled to Europe, where he attended the workshops of André Lhote and Othon Friesz. He joined a group of modern Argentine artists, namely Aquiles Badi, Héctor Basaldúa, Alfredo Bigatti, Horacio Butler, Raquel Forner, Víctor Pissarro and Lino Enea Spilimbergo, known as “Los muchachos de París” (The guys from Paris).

During that time, Berni came into contact with Metaphysical painting and Surrealism, and adhered to the dictum that art was critically engaged to political and social issues, an ideology he shared with poet Louis Aragon, with whom he became friends. Berni returned to Argentina in 1930, where he worked on paintings and collages incorporating surrealist motifs. In 1932 he held an exhibition of his work in Buenos Aires, thus setting the trend for the visual arts at home.

The international and, especially, the national crises influenced his imagery which evolved towards critical realism, a style he used to express his social concerns. In 1933 he came into contact with the Mexican muralist, Siqueiros, and with the concept of the mural as a projection of art into the community. From then on, due to a lack of public walls, he worked on large compositions, featuring the conflicts of the social classes on a monumental scale. In 1934, together with a group of young artists –Piccoli, Gambartes, Grela, Pantoja, Calabrese, and Paíno, among others–, he founded the *Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas de Rosario* (an art union for students and artists in Rosario) from where he directed his “school-workshop”.

In 1941, the Comisión Nacional de Cultura awarded Berni a fellowship, which afforded the artist the chance to travel round Latin America and study its art. In 1943 he won the Gran Premio de Honor of the Salón Nacional. The following year, together with Spilimbergo, Castagnino, Urruchúa and Colmeiro, he founded the first Mural Art Workshop and it was within that context that he executed the paintings for the dome of Galerías Pacífico.

During the 50's he began a series dedicated to the humblest sectors of the provincial regions of the country, especially the Provinces of Chaco and Santiago del Estero, depicting in his works the phenomena of domestic migration.

During that time he took up collage once again, a medium he would employ extensively in the *Juanito Laguna* and *Ramona Montiel* series. The use of detritus in his work became significantly contextual. Thus, corrugated iron sheets, cardboard,

paper, wood, and industrial trash served to set the scene for Juanito's adventures in the “villa miseria” (shantytown), while lace, plastic or paper lace edging, and cheap furniture moldings predominated in the representation of Ramona's brothel-like environment.

Berni won the Grand International Award for Engraving at the Biennial of Venice in 1962. He also won awards for his woodcuts at the International Biennials of Ljubljana and Cracow, and at the *Intergrafik* exhibition of Berlin. He updated xylography by creating an innovative printing method with the introduction of collage and relief (“xylo-collage-relief”), as well as producing prints of great dimensions.

In 1965 he organized a retrospective exhibition of his work at the Instituto Di Tella, where he showed his ‘poly-matter’ *Monstruos*, large three-dimensional objects, like his assemblages, composed from waste and urban detritus. Variations of the exhibition traveled to some cities in the Argentine provinces, as well as in the United States and Latin America. He became Honorary Member of the Accademia delle Arti del Disegno in Florence, Italy.

As from 1967, he worked on multimedia environments such as *Ramona en la caverna*, (*Ramona in the Cavern*), *El mundo de Ramona* (*Ramona's World*) or *La Masacre de los inocentes* (*The Massacre of the Innocents*), shown in a retrospective exhibition in 1971, at the Museum of Modern Art in Paris.

During the 70's Berni incorporated elements of photographic realism, without giving up his expressionist style. An exhibition of the work created at that time was held in 1977, in New York. The Juanito and Ramona assemblages were made using all those different resources and techniques, augmenting in relief to a point comparable to modern “retablos” (alter-pieces). In 1976, in that same style and representing popular worship, he had made the environment *La difunta Correa* (*The Deceased Correa*).

In 1979 he became a full member of the Academia Nacional de Bellas Artes.

In 1981, with *El apocalipsis* and *La crucifixión* he completed the monumental paintings for the *Capilla del Instituto San Luis Gonzaga*, a chapel in the town of Las Heras, in the Province of Buenos Aires. The works were shown in the city of Buenos Aires before being installed, along with a group of preparatory works. He died in Buenos Aires, on October 13th, 1981. On November 17, his first sculpture in steel and bronze, *Monumento a Martín Fierro* (*Monument to Martín Fierro*), was inaugurated in the town of San Martín, Province of Buenos Aires.

Libero Badii

(Arezzo, Italy, 1916 – Buenos Aires, 2001)

Libero Badii settled in Buenos Aires with his family in 1927, where they set up a marble workshop. He began his sculpture studies at Unione e Benevolenza, then went on to the Escuela de Artes Decorativas de la Nación, and finally entered the Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova” (1940–1944). In 1945 he was awarded a fellowship, which gave him the chance to travel to several countries in Latin America. He executed an extensive series of “norteño” figures and Latin American motif. In 1948 he made his first visit to Europe. During that time, he began to purify his surfaces and synthesize his plastic constructions, which finally lead to the execution of the abstractions: *Torrente* (Torrent, 1953), *Torso de hombre* (Man’s Torso, 1954), *La Madre* (The Mother, 1961). In 1963, he worked on a series of sculptures known as *Voces del pasado* (Voices of the Past), which were shown at Galería Witcomb. In 1968, he held a retrospective exhibition at the Instituto Di Tella, showing *Los muñecos* (The Dolls), a set of fourteen pieces made of wood, iron and nylon thread, with which he won the Biennial of Sao Paulo Prize in 1971. A year later, he traveled to the United States, in order to place his *Ave Fénix* at the Kennedy Center in Washington. That year he became a member of the Academia Nacional de Bellas Artes. Alongside sculpture, Badii produced extensive graphic work, which he exhibited in the show organized by the Gabinete de Estampas del Museo Nacional, in 1966, and later in Canada at the National Library of Ottawa, in 1973. In 1980, he began to concentrate fully on painting and he showed his “sinister” series (*Conocimiento siniestro* / Sinister Knowledge) at Galería del Retiro. In 1988, the Fundación Banco Crédito Argentino opened a museum totally dedicated to the work of Libero Badii, in the historic Casa Alsina, in the neighborhood of Belgrano.

Oscar Bony

(Posadas, Misiones, 1941 – Buenos Aires, 2002)

Oscar Bony studied with Demetrio Urruchúa and Juan Carlos Castagnino. In 1962 he was assistant at Antonio Berni’s workshop. Towards 1966, he presented four 16 mm short films titled *Fuera de las formas del cine* (Outside Film Conventions). He won the first prize at the VII Salón Ver y Estimar for an installation of visual spaces titled *Estructura* (Structure). He took part in the exhibition *Experiencias Visuales 67* and *Experiencias Visuales 68* (Visual Experiences 67 and 68) held at the Instituto Torcuato Di Tella, in which he showed his conceptual work, *60 m2* and *La familia obrera* (A Working Class Family), respectively. Around 1976, Bony began to paint his series *Cielos* (Skies), timeless landscapes that were exhibited at Art Gallery in Buenos Aires. The following year, Bony moved to Milan. In 1982, he participated in the “Aperto” segment of the Biennial of Venice. Departing from photographic records and from his relationship with real objects associated to his own past, he produced the object-installations titled *De memoria* (By Heart). He showed his *Obras de amor y violencia* (Works of Love and Violence) at Filo, in a solo exhibition which marked the beginning of his series with firearms. In 1996, he exhibited *Fusilamientos y Suicidios* (Firing-Squads and Suicides) at Fundación Klemm, where he fired his weapons at photographs of still lifes, landscapes, cities, skies, portraits, em-

blems and memories. During 1998, the exhibition *Experiencias 68* was reconstructed at Fundación Proa, and *La familia obrera* (A Working Class Family) was once again presented. Bony held a solo exhibition at the Museo Nacional de Bellas Artes, titled *El triunfo de la muerte* (The Triumph of Death), in 1999.

Jorge de la Vega

(Buenos Aires, 1930 - 1971)

At the beginning of the 60s, Jorge de la Vega adopted the Informalist style, and began to work together with Rómulo Macció, Ernesto Deira and Luis Felipe Noé. In 1961 the group held a joint exhibition, *Otra figuración* (Another Figuration), at Galería Peuser. In 1962, he executed the series *Formas liberadas* (Liberated Forms) or *Imágenes liberadas* (Liberated Images). The following year, he made his first trip to the United States, where he showed his works at The Pan-American Union, in Washington. From that time to 1966, he developed the series *Monstruos or Bestiario* (Monsters or Bestiary) and his *Conflictos Anamórficos* (Amorphous Conflicts). In 1965, with a fellowship from the Fulbright Foundation, he traveled to the United States. There he designed some graphic experiences at the New York Graphic Workshop together with Liliana Porter and Luis Camnitzer. In 1967, back in Argentina, he held a solo exhibition titled *Blanco & Negro. Obras recientes de Jorge de la Vega* (*Black & White. Jorge de la Vega Recent Works*) at the Instituto Di Tella. As from 1968, he executed several musical shows and the series *Rompecabezas* (Puzzles). In September 2000, Ramón de la Vega, the artist’s son, and Galería Ruth Benzacar relaunched a limited CD edition of his record *El Gusano en persona* (The Little Worm in Person), first presented at Galería Bonino in 1968. In November 2003, Malba - Colección Costantini held the exhibition *Jorge de la Vega. 1961 – 1971*.

Ernesto Deira

(Buenos Aires, 1928 – Paris, 1986)

In 1958, Ernesto Deira held his first solo exhibition at Galería Rubbers in Buenos Aires. In 1961, Rómulo Macció invited him to take part in the exhibition *Otra figuración* (Another Figuration), together with Felipe Noé, Jorge de la Vega, Carolina Muchnik and Sameer Makarius, with whom he would later hold several exhibitions. In 1965 he won the prize for Argentina in the exhibition Young Artists from Latin America in Washington and was awarded a fellowship from the Fulbright Foundation. In 1974 he traveled to Europe and settled in Paris. During the 70s he participated in the Salon de Realités Nouvelles de Paris (1976 and 1978); in the 1st New York International Drawing Biennial, held at The Bronx Museum of Arts (1977); and in the IV Bienal de Grabado Latinoamericano in San Juan de Puerto Rico (1979). He showed his work in solo exhibitions in Spain, Argentina, Sweden, France, and Germany. In 1982 he took part in the show *La nueva imagen* (The New Image), in Buenos Aires. Together with his fellow artists of the Nueva Figuración (New Figuration) group, he participated in the historical nucleus of the International Biennial of Sao Paulo, Brazil (1985). In 1988 a retrospective exhibition, *Ernesto Deira: Obras 1961-1985*, was held at the Centro Cultural Borges and another at the Fundación Banco Patricios in 1992. A tribute exhibition was held at Galería Rubbers in 1996 and, again

in 2002-2003, at the Centro Cultural Borges with the exhibition, *Ernesto Deira. Obras 1967-1977*.

Juan Del Prete

(Vasto, Italy, 1897 – Buenos Aires, 1987)

In 1925, he held his first solo exhibition at the Asociación Amigos del Arte and three years later he won a fellowship from Amigos del Arte to travel to Paris. There he came into contact with the avant-garde artists and met Joaquín Torres García and Jean Arp, among others. In 1932, he joined the Abstraction Creation Art Non Figuratif group and collaborated in the magazine edited by the same group. Back in Buenos Aires, in 1933, he exhibited abstract paintings and collages at Amigos del Arte. After that exhibition, considered to be the first of Non-Figurative painting in the country, he held a second show consisting of abstract sculptures made with wire, iron sheets and carved plaster. He headed the Non-Figurative Artists Group. In 1957, Del Prete was invited to take part in the IV International Biennial in Sao Paulo. The following year he participated in the international biennials of Venice and Mexico, and won the Great International Award of Brussels and the Premio Palanza (an Argentine award). Some of the more important retrospective exhibitions of his work were organized by the Secretaría Nacional de Cultura in Buenos Aires (1950); the Museo de Arte Moderno in Buenos Aires (1961); and the Museums of Contemporary Art in Santiago de Chile and Lima (1963). In 1963 he was awarded the Gran Premio de Honor del Salón Nacional. He traveled to Europe and lived in Genoa until 1967. During the following years he continued to exhibit his work in different galleries in Buenos Aires and abroad.

Juan Carlos Distéfano

(Buenos Aires, 1933)

In 1964, Distéfano held his first solo exhibition at Galería Riobóo-Nueva. In August 1966, he exhibited painted reliefs at Galería Rubbers with an introduction by Aldo Pellegrini, who invited him, the following year, to take part in the exhibition *El surrealismo en la Argentina* (Surrealism in Argentina) at the Instituto Torcuato Di Tella. A year later, at the Sao Paulo Biennial exhibition, an attempt to censure the entry of his exhibits was stopped outright by Emilio Renart and Julio Le Parc. In 1969 Distéfano began to work with reinforced polyester and fiberglass, adding color with an epoxy-resin paint base. In 1970, the Instituto Di Tella was closed and he opened his own studio of graphic design, Distéfano + Fontana (1970-1976). He gave up graphic design in 1976 to concentrate on sculpture. The military dictatorship led him to go into exile and he moved to Barcelona, where he set up his workshop until he returned home in 1979. He drew figures of the “transferred” prisoners, whose bodies appeared on the river shore after being dropped from planes. In 1991, the first retrospective exhibition of his work was opened at the Fundación San Telmo and, later, he held a solo exhibition at Galería Ruth Benzacar. He took part in *Cantos Paralelos* (Parallel Chants, 1998), an exhibition organized by the University of Texas at Austin, which also visited a number of museums in the United States and Latin America. More recently his work was shown in *Heterotopías* (1999–2000) at the Museo Reina Sofía in Madrid.

Raquel Forner

(Buenos Aires, 1902 – 1988)

Raquel Forner held her first solo exhibition at Galería Müller, in 1928. Between 1929 and 1931, she attended the courses given by Othon Friesz at the Scandinavian Academy in Paris. In 1932, together with the painters Alfredo Guttero, Pedro Domínguez Neira and the sculptor Alfredo Bigatti, she started the ‘free’ courses of Plastic Arts. In 1937 she won the Gold Medal at the International Exhibition in Paris. Her paintings featured women in a defined tragic attitude. In 1948 Forner began the series *Los estandartes, Las banderías, La farsa* (The Banners, The Factions, The Farce), depicting the human being as a colored stain, and only the element of stone enduring. In 1951 she became a member of the Royal Society of Arts in England. A year later, she was awarded the Gran Premio de Honor in the XLV Salón Nacional de Bellas Artes in Buenos Aires. In 1957 she starts her serie *Las Lunas*, she traveled to the United States and exhibited her work at the Pan-American Union, in Washington, also participating that year in the Inter American Biennial of Porto Alegre, Brazil. Three years later she traveled to Europe, exhibited in the XXIV Biennial of Venice, and participated in the Muestra de Arte Interamericano in Dallas. In 1961, Forner was Guest of Honor at the VI Biennial of Sao Paulo, for the Argentine Section. Between 1966 –when she traveled to France– and 1980, she held several solo and joint exhibitions in Argentina, as well as in Europe, the United States and Japan. In 1982 she created the Fundación Forner-Bigatti in the city of Buenos Aires and painted *Origen de una Nueva Dimensión* (Origin of a New Dimension) for the new building of the Organization of American States (OAS) in Washington.

Norberto Gómez

(Buenos Aires, 1941)

In 1965, Gómez traveled to Paris, where he worked in Julio Le Parc’s workshop, collaborating with the execution of some kinetic works. In 1967 he held his first solo exhibition titled *Geometrias* (Geometries) at Arte Nuevo in Buenos Aires. He was selected for the Ver y Estimar award, organized at the Museo de Arte Moderno in Buenos Aires. In the 70s he began to use polyester resin representing biomorphic forms that alluded to entrails. Later, he represented skeletons and, in the mid 80s, he executed a series of torture instruments. In 1982, the Asociación Argentina de Críticos de Arte named him Artist of the Year. In 1986, the Museo Eduardo Sívori organized a retrospective exhibition of his work: *Norberto Gómez...ocho años...* (Norberto Gómez... Eight Years...), opened at the Centro Cultural Recoleta. One year later he began to work with plaster, and in 1989 he held a solo exhibition of those works at Galería Ruth Benzacar. His work was chosen for the III Biennial of La Habana, Cuba. In 1991 he won the John Simon Guggenheim fellowship. He held exhibitions in the more important museums of Latin America, United States and Japan. In 1995, a retrospective exhibition of his work was held at the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. In 2000 and 2003 his work was exhibited at Galería Ruth Benzacar and Galería Daniel Maman Fine Art, respectively.

Alberto Greco

(Buenos Aires, 1931 – Barcelona, 1965)

Alberto Greco held his first exhibition at the La Roue Galerie in Paris. In 1959 he became part of the Argentine Informalist Movement together with Enrique Barilari, Kenneth Kemble, Fernando Maza, Mario Pucciarelli, Towas and Luis Alberto Wells, with whom he held a joint exhibition both at Galería Van Riel and at the Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori. He flooded the city center with posters, which read “Greco, how great you are” and “Greco: the greatest informalist painter of the Americas”. In 1961 he showed *Las Monjas* (The Nuns) at Galería Pizarro. Towards the end of the year, he traveled to France and took part in the *Pablo Curatela Manes et Trente Argentins de la Nouvelle Génération* (Pablo Curatela Manes and Thirty Argentines of the New Generation) exhibition where he presented his first *Arte Vivo* performance, *30 ratones de la nueva generación* (30 Mice of the New Generation). On March 12th he presented the First Exhibition of *Arte Vivo* in the streets of Paris, in which he enclosed Alberto Heredia, an Argentine artist, in a chalk-drawn circle on the floor. In June, while in Genoa, he wrote the *Vivo-Dito Manifesto*. He moved to Madrid after being banished from Rome for causing an uproar with his performance *Cristo 63*, and spent some time at Piedralaves, in Ávila, where he wrote and drew the *Manifesto-Rollo del Arte-Dito* in 1963. The next year he performed jointly with Millares and Saura. With the latter he created *Crucifixión y asesinatos* (Crucifixion and Assassinations), following the murder of J.F. Kennedy. He presented a *Vivo-Dito* performance, *Mi querido Madrid* (My Dear Madrid) with the Spanish dancer, Antonio Gades, at Galería Bonino in Buenos Aires. He ended his life in Barcelona by taking a drug overdose on October 12, 1965.

Alberto Heredia

(Buenos Aires, 1924 – 2000)

In 1957, Heredia was invited to take part in the IV Biennial of Modern Art in São Paulo. Soon after he traveled to Europe, and in Madrid he came into contact with the Informalist artists of the group El Paso and with the Spanish avant-garde. In Amsterdam he met Karel Appel and other former members of the CoBrA group. When visiting Paris, he met Alberto Greco and together they performed some *Vivo-Ditos*. He held his first solo exhibition at Galería Galatea in 1960 and, in 1963, he showed the series of 16 *Cajas de Camembert* (Camembert Boxes) at Galería Lirolay in Buenos Aires. During the 60s he executed several series: in 1964, *Los Castillos y Los Carritos* (The Castles and The Little Carts); from 1967 to 1973, *Los embalajes* (The Packaging); in 1968, he began the *Cajas Palabras* (Words Boxes), and the *El Paquetón* (The Big Packet). Between 1968 and 1970, he worked on *Los Monstruos* (The Monsters) and, in 1972, he showed his series *Engendros* (Malformed Creatures). From 1972 to 1974 he executed the series *Las lenguas* (The Tongues), *Los amordazamientos* (The Gags), *Los sexos y los embalajes* (The Sexes and the Packaging), where he combined false teeth, residue, bandages, and wood with objects of diverse origin. At that time Heredia also began to work on the series *Los Ángeles*, *Muebles y objetos* and *El roperito* (The Angels, Furniture and Objects, and The Little Closet), all works alluding to a certain social and marginal stratification. In 1981, with *La sillita* (The Little Chair), he began to develop his

tragicomic works. In 1982 he took part in the exhibition *Vision on Disbelief* at the IV Biennial of Sidney, Australia. In 1984 he exhibited *Alberto Heredia. Esculturas y dibujos 1970 / 1984* (Sculptures and Drawings), at the Fundación San Telmo in Buenos Aires. In 1988, he showed *Alejandro, cuidado con los platos* (Alejandro, Careful with the Dishes) and *Macho Tango* at the Centro Cultural Recoleta. In 1992 he presented the series *Los Juguetes* (The Toys) and continued to take part in a number of joint exhibitions held abroad. In 1998, the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires held a retrospective show of his work.

Kenneth Kemble

(Buenos Aires, 1923 – Buenos Aires, 1998)

In 1950 Kemble began his studies with the painter Raúl Russo. Between 1951 and 1954, he lived in Paris, where he studied with André Lhote and took sculpture lessons with Ossip Zadkine. In October 1958, he took part in his first joint exhibition, showing collages in the first show held by the Agrupación de Arte No Figurativo (Non-Figurative Art Group) at Galería H. The following year, he joined the Informalist movement, introduced at Galería Van Riel in Buenos Aires. In June 1960, an exhibition of Kemble's work, *Pinturas de Kemble* (Paintings by Kemble), was staged at Galería Peuser. One year later, he took part in the show *Arte Destructivo* (Destructive Art), at Galería Lirolay, a collective experience shared with Jorge López Anaya, Silvia Torras, Luis Alberto Wells, Enrique Barilari, Antonio Seguí and Jorge Roiger. Thus, on a purely experimental basis, and marking a starting point for extra-pictorial practices, the “Happening”, among others of its kind, emerged in Buenos Aires during the 60s. Kemble also held the exhibition *Paisajes suburbanos* (Suburban Landscapes), at Galería Pizarro and took part in the joint exhibition *Modern Argentine Painting and Sculpture*, at the Scottish National Gallery of Modern Art in Edinburgh. The show visited several cities in England, Sweden, Denmark, France, Italy and Switzerland. In 1963, the exhibition *Kenneth Kemble. Oil Paintings and Collages* was held at the Miami Museum of Modern Art. He won the Painting Award at the Salón Municipal de Artes Plásticas “Manuel Belgrano”, Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori in 1972. In 1998, under the title *Kenneth Kemble. La gran ruptura. Obras 1956–1963* (The Great Rupture), he presented his work at the Sala Cronopios at the Centro Cultural Recoleta.

Rómulo Macció

(Buenos Aires, 1931)

Rómulo Macció was initially formed in graphic design. A self-taught painter, he held his first solo exhibition in 1956 at Galería Galatea, where he presented paintings of surrealist motif. A year later, he joined the group 7 Pintores Abstractos (7 Abstract Painters) and, a year later, the Boa group, supervised by critic Julio Linás. At the end of 1961, he organized –together with Jorge de la Vega, Ernesto Deira and Luis Felipe Noé– the exhibition *Otra Figuración* (Another Figuration) at Galería Peuser in Buenos Aires, thus consolidating the Nueva Figuración (New Figuration) group for the next four years. Their purpose was to return to the human figure, avoiding the conventional figurative style and utilizing Informalist patterns. Macció took part in eight exhibi-

tions held by the group, between 1962 and 1965, and won several awards. In 1968 he developed his stereotyped characters, typical of comic strips, reflecting his graphic arts background. That year he took part in the Biennial of Venice. Later, his iconography began to portray characters with multiplying eyes, and dividing or overlapping faces. In 1985, he participated in the Biennial of Sao Paulo, and in 1988, in the Biennale Di Venecia. In 1997, the Fundación Proa held a solo exhibition of his work, titled *Pinturas de contaminación y olvido* (Paintings of Pollution and Forgetfulness). More recently, he held exhibitions at the Museo Municipal de Bellas Artes “Genaro Pérez” in Córdoba and at the Centro Cultural Borges in Buenos Aires, both in 2002. He currently commutes between Paris, Buenos Aires, and Medinaceli in Spain.

Luis Felipe Noé

(Buenos Aires, 1933)

In 1959 Noé held his first solo show and, in 1961, he gave up his career as a journalist and art critic in the daily paper *El Mundo*. That year he exhibited his *Serie Federal* (Federal Series), took part in the Biennial of Paris, and a number of international exhibitions. He participated in the first show of the Nueva Figuración (New Figuration) group, together with Rómulo Macció, Ernesto Deira, and Jorge de la Vega, and won the Crítica de Galería Rubbers and Ver y Estimar prizes. He lived in Paris from 1961 to 1962 and 1976 to 1987, alternating with New York in 1964 and between 1965 and 1968. In 1962, he was awarded the Augusto Palanza Prize and a year later the Premio Nacional of the Instituto Torcuato Di Tella. In 1965, the exhibition titled *Noé + experiencias colectivas* (Noé + Collective Experiences) was held, and he won the John Simon Guggenheim Memorial Foundation fellowship. He took part in the *Pop Art, Nouveau Réalisme* exhibition held in Brussels. The following year he stopped painting and focused on writing and teaching until 1975, when he prepared an exhibition at Galería Carmen Waugh. In 1995 and 1996, he held two retrospective exhibitions at the Museo Nacional de Bellas Artes, in Buenos Aires, and in the Palacio Nacional de las Bellas Artes in Mexico City, respectively. Noé won an award for his art career as lecturer of the Asociación Argentina de Críticos de Arte (1985-1998) and the Premio Fortabat (1986). Some of the books he has published are *Anti-estética* (1965); *Una sociedad colonial avanzada* (1971); *Recontra Poder* (1974); *A Oriente por Occidente* (1992); *El otro, la otra y la otredad* (1994). He usually takes part in a great number of exhibitions, and is consistently invited to participate in panels of debate and reflection on the issues concerning art today.

Mario Pucciarelli

(Buenos Aires, 1928)

In 1958, Mario Pucciarelli participated in the exhibitions of the Agrupación de Arte No-Figurativo (Non Figurative Art Group). A year later, he participated in the exhibitions of the Informalist movement. He took part in the International Biennial of Young Artists in Paris, and the Biennial Arte Joven Rioplatense, in Montevideo, where he was awarded the Frank Lloyd Wright prize. In 1960, he won the Primera Edición del Gran Premio Di Tella, with his work *De Profundis*. That same year he held an exhibition at the Pan-American Union, in Washington DC, presenting seventeen

works executed between 1957 and 1960. He moved to Rome in 1961 and never returned to Argentina. From that time on he took part in joint exhibitions and international biennials. Together with J. A. Fernández Muro and Sarah Grilo, he represented Argentina at the VI International Biennial of Art in Sao Paulo, in 1961. That year he participated in the joint exhibition *Diciotto artisti contemporanei* (Eighteen Contemporary Artists), organized by Galleria del Triangolo in Rome, together with artists of international fame, such as Piero Manzoni and Mimmo Rotella. In 1985 he took part in the exhibition *Abstracción en el Siglo XX* (XXth Century Abstraction), at the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, with his work *Tiempo Chimú* (Chimú Time, 1961). In 1999, he showed his work *Moka* (1959) at the exhibition *Siglo XX Argentino. Arte y Cultura* (Argentine XXth Century. Art and Culture), held at the Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires.

Emilio Renart

(Mendoza, 1925 – Buenos Aires, 1991)

Emilio Renart held his first solo exhibition, *Pinturas* (Paintings), at the Asociación Estímulo de Bellas Artes in 1958. In 1964, he won the Special Prize awarded by the Instituto Torcuato Di Tella, with *Integralismo. Bio-cosmos N° 3* (Bio-cosmos Integralism) and, in 1965, he was awarded the First Prize for Drawing in the Georges Braque competition, winning a fellowship for furthering his studies abroad. He participated in the São Paulo Biennial in 1967. Between 1969 and 1976, he put the plastic arts to a side and concentrated on research related to creativity, and on teaching at the Escuela Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón”. In 1976, he returned to the plastic arts and took part in an exhibition at Galería Artemúltiple titled *García Palau, Renart, Romero. Dibujos y ejercicios de convivencia* (García Palau, Renart, Romero. Drawings and Exercises of Coexistence). In 1979, in an attempt to apply his theoretical research, Renart organized a solo show, *Multimágenes. Esculturas* (Multi-Images. Sculptures) at Galería Ruth Benzacar. Between 1985 and 1988, he taught a course titled “Introduction to Creativity” at the Museo Municipal de Artes Plásticas Eduardo Sívori in Buenos Aires. In 1987 he published his book *Creatividad* (Creativity), where he presented his ideas on the subject.

Marcia Schwartz

(Buenos Aires, 1955)

Marcia Schwartz studied engraving with Aída Carballo, silkscreen printing with Jorge Demirjian, painting with Luis Felipe Noé, and she forayed into ceramics and advertising. In 1976 she traveled to Barcelona, where she lived for seven years. She studied lithography at the Escuela de Artes y Oficios and exhibited her work at the Cercle Artistic San Luc (1978), at Galería Quatre Cats (1979) and at Galería Lleonart (1980). She also showed an installation at Galería Ciento, Barcelona, which included *bolero* music and audiovisual work produced with the collaboration of Humberto Rivas. In 1982 she returned to Argentina, worked with costumes, set design and masks and, together with other artists, took part in street performances. That same year she held a solo exhibition at Galería Alberto Elía. In 1984 and 1986, she held an exhibition at Galería Ruth Benzacar. At the beginning of the 90s, her portraits

of the neighborhood characters changed into native Indian men and women. Invited by Liliana Maresca, she took part in *La Kermesse: el paraíso de las bestias* (The Kermess: The Paradise of the Beasts, 1986) and in *La Conquista* (The Conquest, 1992), held at the Centro Cultural Recoleta. In 1994, the show *Marcia Schwartz. La identidad oculta. Exposición retrospectiva (1976-1994)* (The Hidden Identity. Retrospective Exhibition), was opened at the Museo de Arte Hispanoamericano “Isaac Fernández Blanco” in Buenos Aires. In 1988 she won the Young Artist Prize, awarded by the Asociación Argentina de Críticos de Arte, among other awards. In 1995 she took part in the International Biennial of Johannesburg, South Africa and in 1998, in the Premios Colección Costantini, Museo Nacional de Bellas Artes, in Buenos Aires, where she won the First Prize. More recently, Schwartz has held exhibitions at the Centro Cultural Recoleta (1998) and at the Museo Nacional de Bellas Artes (1999), both in the city of Buenos Aires, where she currently lives and works.

Antonio Sibellino

(Buenos Aires 1891 – 1960)

In 1907 Sibellino began his studies with Torcuato Tasso and Arturo Dresco, and later furthered his education at the Academia Nacional de Bellas Artes in Buenos Aires. In 1909 he went to Europe on a scholarship awarded by the Argentine Congress. While in Italy, he met Emilio Pettoruti with whom he became friends, and furthered his studies in sculpture at the Academia Albertina in Turin. He took art courses in Paris where he saw the potential value of the avant-garde concepts. Sibellino settled in Paris in 1911, where he began to work in his own studio. He frequented the studios of the Grand Chaumière and Colarosi, the masters of Paris and the Parisian suburbs. He returned to Buenos Aires in 1913. After a two-year period of experimenting, during which his work reached a synthesis close to Cubism, in 1926 he produced *Salida de Sol* (Sunrise) and *Crepúsculo* (Sunset), which were then considered to be the first two abstract sculptures executed in South America. In 1946 he was appointed teacher of sculpture at the Escuela de Bellas Artes “Manuel Belgrano”, where he worked until he retired in 1952. On August 2nd, 1949, a retrospective exhibition of his work –*Muestra retrospectiva de esculturas y dibujos de Antonio Sibellino* (Retrospective Exhibition of Sculptures and Drawings by Antonio Sibellino)– was opened at the Sociedad Hebraica Argentina in Buenos Aires. Towards the end of his life, as his health declined and he started lacking the strength to handle sculpture, he turned to painting skies, portraits and still lifes.

Lino Enea Spilimbergo

(Buenos Aires, 1896 – Unquillo, Córdoba, 1964)

After graduating from the Academia Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón”, Spilimbergo moved to San Juan, where he held his first exhibition in 1921. With the money from the award he won in 1925 at the Salón Nacional, he traveled to Europe and took classes with André Lhote in Paris. In 1930 he moved to Buenos Aires and exhibited at the Salón Witcomb and the Asociación Wagneriana. Three years later, together with Antonio Sibellino and Luis Falcini, he founded the Union of Plastic

Artists. He established contact with the Mexican muralist, David Alfaro Siqueiros, with whom he executed a joint mural, *Ejercicio plástico* (Visual Exercise), in the basement of the country house of Natalio Botana, director of *Crítica* newspaper. Between 1934 and 1948, he worked at the Escuela Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón”. In 1944, together with Berni, Urruchúa, Colmeiro and Castagnino, he organized the Taller de Arte Mural (a workshop of mural art) and, in 1946, produced the mural in Galerías Pacífico. Between 1948-1952, he organized and directed the Instituto Superior de Arte de la Universidad Nacional in the city of Tucumán. In 1955 he returned to Buenos Aires and the following year he was named Académico de Número de la Academia Nacional de Bellas Artes (distinguished numbered scholar of the National Fine Arts Academy). He traveled to Paris in 1960 and, already ill, upon his return settled at his home in Córdoba. In 1999, the Fondo Nacional de las Artes published a book in homage to his artistic career.

Pablo Suárez

(Buenos Aires, 1937)

In 1961, Suárez held his first solo exhibition at Galería Lirolay in Buenos Aires and, three years later, he presented in that same venue the installation *Muñecas Bravas* (Fierce Dolls), a portrait of the prostitutes of Isla Maciel. In 1965 he collaborated with Rubén Santantonín and Marta Minujín in the execution of *La Menesunda* (Confusion), at the Instituto Torcuato Di Tella, where he later took part in the exhibition *Experiencias Visuales 67* (Visual Experiences 67), with his works *Cal*, *Pared*, *Alambrado* (*Lime*, *Wall*, *Fence*) and *Modificaciones*, and in the exhibition *Experiencias 68* (Experiences 68). On the second occasion, his participation involved the distribution of a letter of declination written to the director of the institution, whereby he expressed the impossibility of entering his proposal within the context of such an institution. Suárez participated in the execution of a joint experience titled *Tucumán Arde* (Tucumán Burns). Between 1972 and 1973, he painted hyperrealist landscapes. Between 1977 and 1978, he executed the series *Altar Cotidiano* (Everyday Altar), in homage to Fortunato Lacámara, a painter from La Boca. In the mid 80s, in his numerous sculptures and installations, he frequently drew on his self-portrait. He represented Argentina in the XV, XVI, XVII and XXII editions of the International Biennials of Sao Paulo, corresponding to 1979, 1983, 1985 y 1994, respectively. He also participated in the Engraving Biennial of Curitiba (1995), and in the I Bienal de Artes Visuales del Mercosur, in Porto Alegre (1997). Among the more significant exhibitions he has taken part in, it should be mentioned: *Harte-Pombo-Suárez III* (1992) and *90-60-90, los '60 desde los '90* (90-60-90, the 60s from the 90s, 1994), both held at the Fundación Banco Patricios; *Art from Argentina 1920-1994*, visiting Stuttgart, Oxford and Buenos Aires (1994-1995); *Otro mirar* (Another Look, 1997), at the Centro de Arte Santa Mónica, in Barcelona; and *Cantos Paralelos: Visual Parody in Contemporary Argentinean Art*, at the Jack S. Blanton Museum of Art, University of Texas in Austin (1999). He is currently working and living in Colonia del Sacramento, Uruguay.



Berni

and his Contemporaries

CORRELATES