

**"PARÁSITOS EN POLTRONAS" Y "REALISTAS EMPEDERNIDOS"
EN EL RING DURANTE MÁS DE TREINTA AÑOS**

*Isabel Plante**

La politización de la cultura se la miraba como total sólo cuando aparecía francamente manifiesta en la obra comprometida: hoy, en cambio, se descubre la política hasta en las obras tramposamente recubiertas de caparazón apolítico. (...)

Una parte de nuestros críticos, historiadores, directores de instituciones culturales, los sostenidos por empresas y bancas imperialistas, hacen de agentes comisionistas de la ideología y la estética cosmopolita. Invitados a dar conferencias, organizar exposiciones o hacer de jurados en el plano continental (...) aplican como sátrapas la línea directriz del entreguismo ideológico y de la obediencia al amo imperial o a sus otros sostenedores, los mercaderes internacionales del arte.

En esta especie incluimos al parásito que, sentado en su poltrona, entre un whisky y un habano, pontifica y explota a los artistas y al arte escudado en cuatro libros leídos retorcidamente, y también a otros que, como porteros de grandes hoteles –se manejan en dos o tres idiomas, desde luego incluido el inglés- abren presurosa y ceremoniosamente las puertas a los huéspedes de la gran finanza internacional pero sin dejar de extender la mano para recibir la correspondiente propina.¹

A comienzos de los '70, el discurso de Berni tenía el tono combativo de más de treinta años antes, al momento de poner en palabras de qué se trataba el Nuevo Realismo. La “crítica formalista” había sido su (anti)interlocutora durante décadas, pues esos defensores de la “estética cosmopolita” que venían trabajando por la autonomía del arte moderno paralelamente al Nuevo Realismo, no veían un acierto en la pintura *engagée* de Berni.

José León Pagano fue uno de los pioneros en denunciar lo que veía como procedimientos ajenos a la “pureza de la creación artística” que utilizaban ciertos “resentidos”², entre los cuales estaba Berni. Julio Payró también inscribía sus textos en el marco de la defensa del arte moderno en términos de autonomía. Pero dado el desarrollo de sus carreras, sin dudas fue Romero Brest el (anti)interlocutor con quien Berni discutió más largamente. Si bien en 1969 había cerrado sus puertas el Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella, dirigido por Romero Brest, en las palabras del artista transcritas más arriba es posible reconocer el perfil que el crítico tenía para Berni. A la cabeza de la revista *Ver y Estimar* primero y luego del *Museo Nacional de Bellas Artes* y del CAV, Romero Brest había dictado conferencias, organizado exposiciones y dirigido instituciones, orientando su actividad hacia la modernización del arte argentino y cada vez más a su internacionalización³. Romero Brest no sólo había gestionado exhibiciones en el exterior, también había “importado” exposiciones e invitado críticos extranjeros a dirimir premios. Demasiado permeable a producciones culturales ajenas, pero sobre todo centrales, para Berni la labor del crítico era homologable a la de un cultivado portero políglota.

Gracias al espaldarazo del premio en la Bienal de Venecia de 1962, para 1972 Berni había desarrollado una carrera internacional con epicentro en París. Esta proyección había tenido su contraparte en el ITDT, donde Romero Brest organizó una retrospectiva de su obra en 1965. Respaldo en su trayectoria, Berni embestía nuevamente al “frente formalista”.

¹ Antonio Berni, “La cultura también toma parte en la lucha de clases”, *La Opinión*, Buenos Aires, 9/6/72, citado en Marcelo Pacheco (comp.), *Berni. Escritos y papeles privados*, Buenos Aires, Temas, 1999, pp. 108.

² José León Pagano, *El arte de los argentinos*, Buenos Aires, edición del autor, 1939, tomo II, p.324.

³ Véase Andrea Giunta, *Arte, internacionalismo y vanguardia. Arte argentino en los sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001, pp. 237-303.

La intensa actividad de estos dos actores del campo artístico argentino corrió paralela durante años. Y aunque ambos hacían pie sobre los fundamentos del arte moderno, su vínculo nunca fue de gran empatía. Durante los '50 mantuvieron posturas antitéticas respecto de la abstracción. Pero ni siquiera en el inicio de su carrera –durante los '40- cuando escribía en *La Vanguardia y Argentina Libre* e integraba la red de intelectuales antifascistas, demostró Romero Brest demasiada afección por la obra de Berni, quien también estaba comprometido en los círculos antifascistas⁴. Si bien en 1965 el ITDT alojó su retrospectiva, en 1969 Romero Brest desterraba a Berni al purgatorio de “los que no avanzaron”⁵. Pero las impugnaciones del crítico a fines de los '60 no eran las mismas treinta años antes. El problema ya no era que nunca hubiera adherido a la abstracción, sino que las obras de Berni no abandonaban su carácter narrativo. A pesar de los cambios estilísticos del artista, no había dejado de ser “el ‘realista’ de antaño”.

Este artículo se propone rastrear las continuidades y matices que dieron forma a la incómoda convivencia de dos actores centrales en el campo artístico argentino, centrándose en ciertos episodios significativos ocurridos a lo largo de buena parte del siglo XX.

Primer round

En 1940, Berni recibió el Primer Premio de pintura en el Salón Nacional con *Figura*. Este retrato había sido del agrado de Romero Brest, para quien alcanzaba el status de “universal” gracias al justo manejo de formas y colores. Pero la producción de Berni excedía este tipo de obra. También incluía sus figuras monumentales dentro de escenas como *Medianoche en el mundo* u *Orquesta típica*, con el propósito de que su obra fuera “el espejo sugestivo de la gran realidad espiritual, social, política y económica de nuestro siglo”⁶.

Durante los primeros años del '40 Romero Brest colaboró con el periódico antifascista *Argentina Libre*. En estos años la intersección entre arte y política, aquella donde se plantaba Berni, fue una franja de interés y al mismo tiempo una preocupación equívoca para el crítico⁷. En líneas generales, la carencia que Romero Brest veía en el arte nacional hacia 1940 era su incapacidad de utilizar la cultura artística europea “al servicio de una auténtica voluntad de expresión nacional, encarnada en un propósito de aguda deseuropeización y liberación económica y política”⁸. En este sentido, el “ejemplo aleccionador” de América era el muralismo mexicano.

De cualquier modo, rescataba de este panorama a artistas como Emilio Pettoruti⁹ y Clement Moreau¹⁰, y lamentaba que Pettoruti no tuviera su merecido reconocimiento. Por el contrario el grabador y caricaturista político alemán, que incorporaba las conquistas de la

⁴ Según la bibliografía sobre Berni, éste se afilió al Partido Comunista en 1931 sólo por un corto período. Pero sus apariciones en el órgano de difusión partidario, *Cuadernos de Cultura*, y su extendido vínculo con Louis Aragon indican que los contactos con el PC fueron más que unos meses de militancia.

⁵ Este era el título de un capítulo del libro *El arte en la Argentina*, publicado por Paidós en 1969.

⁶ Antonio Berni, “El Nuevo Realismo”, *Forma* N°1, agosto de 1936, p.8

⁷ Véase Isabel Plante, “‘El fuego universal de la libertad’ que avivó las críticas de Jorge Romero Brest en la revista antifascista *Argentina Libre* (1940-1943)”, *IX Jornadas interescuelas y departamentos de historia, Universidad Nacional de Córdoba, 2003*. CD-ROM.

⁸ Jorge Romero Brest, “Panorama de la plástica en el año mil novecientos cuarenta”, *Anuario Plástica* 1940, enero 1941, s/p.

⁹ Sólo en 1940 le dedicó cinco artículos: “La exposición de Pettoruti”, *Argentina Libre* N°17, 27/6/40, p.9; “Por qué no se comprende a Pettoruti”, *Argentina Libre* N°18 4/7/40, p.9; “Pettoruti, el cubismo y el futurismo”, *Argentina Libre* N°21 18/7/40, p.9; “La pintura e Pettoruti”, *Argentina Libre* N°21 25/7/40, p.9. El quinto apareció en la revista mexicana *Romance*.

¹⁰ Entre 1939 y 1941 le dedicó cuatro artículos: “Nuevos valores: Clement Moreau”, *La Vanguardia*, 31/10/39, p.9; “Clement Moreau. Dibujante político”, *Argentina Libre* N°45 23/1/41, p.7; “Clement Moreau. Dibujante político. Su concepción artística”, *Argentina Libre* N°47 30/1/41, p.7; “Los elementos expresivos de Moreau”, *Argentina Libre* N°48 6/2/41, p.7.

plástica contemporánea, sí era estimado por ese mismo público que no admitía las innovaciones cuando se trataba de cuadros o esculturas. Una explicación posible radicaba en el lazo directo de la caricatura con los temas de actualidad: para el público pasaban desapercibidas las osadías modernas de Moreau pues sentía “la emoción y la vibración sentimental que el tema le provoca porque es lo que vive apasionadamente”¹¹. Si bien Romero Brest reconocía la intención política de Moreau, la heteronomía no era una cualidad a defender abiertamente. Más adelante aclaraba que no era sólo un dibujante político, sino que accedía al plano universal que poblaban los grandes artistas¹². A sus ojos, cada caricatura de Moreau era prácticamente un *Guernica* que enlazaba con maestría compromiso social y lenguaje moderno. Aunque las imágenes de Moreau en *Argentina Libre* indican que para el artista pesaba más lo primero que lo segundo.

Aunque Romero Brest mostraba interés por el muralismo mexicano y por un artista abiertamente político como Moreau, Antonio Berni no estuvo entre sus preferencias. En 1940 el crítico defenestró la obra que Berni había presentado al Salón de otoño de la SAAP. Si bien el pintor bahiense Domingo Pronsoato había tenido el buen tino de “mirar el paisaje de nuestra tierra” y Raquel Forner se inspiraba “en los problemas palpitantes de la vida de hoy (...) con alta jerarquía artística”¹³, para Romero Brest eran pocas las obras rescatables de los artistas consagrados presentes en el salón. Pero de todos ellos el “problema más serio” lo presentaba *Orquesta típica* de Berni. El “desagradable realismo estático de sus grandes telas anteriores”¹⁴ con un color “a veces desvaído y sucio” resultaba poco digestivo para el crítico.

En la siguiente edición del Salón de otoño, Berni presentaba *Medianoche en el mundo*. *Argentina Libre* reprodujo esta enorme pintura sobre arpillera¹⁵, y tanto Julio Rinaldini como Romero Brest hicieron comentarios. Rinaldini dedicó su artículo a explicar las particularidades del realismo de Berni, sujeto a “una total revisión de sus medios expresivos” desde 1933. A partir del contacto con Siqueiros, Berni habría cambiado gradualmente su paleta, el modo de componer y hasta el soporte de su pintura para lograr que forma y contenido se correspondieran. De este modo, lo que Romero Brest veía como falta de acabado o de inmadurez artística¹⁶, para Rinaldini era una reminiscencia del “feísmo” mexicano, un modo de presentar los hechos en “la desnudez de un crudo realismo”¹⁷.

Aunque, como vimos, el muralismo mexicano era para Romero Brest un referente fundamental, los puntos de contacto de la obra de Berni con aquel le resultaban invisibles. Pues quien no comprendiera que el arte moderno no implicaba un aislamiento de la realidad, sino su sublimación más profunda no estaría en condiciones de

(...) distinguir el grano bueno del malo; porque es evidente que aunque la historia demuestre que todo cuanto lleva realizado el siglo XX sean ensayos fracasados, también determinará -esto sin duda alguna- quiénes intuían la realidad en una expresión verdaderamente nueva, y quienes malgastaban sus fuerzas en una pervivencia de formas caducas, o en una disolución del impulso estético, en imponderable además suicida.¹⁸

Aun en tiempos opresivos no se trataba sencillamente de poner el arte al servicio de la política, sino de conquistar una libertad que se reflejara en las producciones artísticas. Además,

¹¹ Jorge Romero Brest, “Clement Moreau. Dibujante político”, *art. cit.*

¹² *Ibidem.*

¹³ Jorge Romero Brest, “Panorama de la plástica en el año 1940”, *art. cit.*, p. 15.

¹⁴ Jorge Romero Brest, “El VII salón de otoño”, *Argentina Libre* N°11 16/5/1940, p. 9.

¹⁵ La obra fue realizada entre 1936 y 1937 y mide 1,95 x 2,89 mts.

¹⁶ Jorge Romero Brest, “En el XVII Salón de Santa Fe”, *Argentina Libre*, 5/6/41, p. 12.

¹⁷ Julio Rinaldini, “Medianoche en el mundo”, *Argentina Libre* N°65, 5/6/41, p.12.

¹⁸ *Ibidem.*

si la modernidad de las caricaturas de Moreau tenía más aceptación que la de las pinturas de Pettoruti por una cuestión de género, puede pensarse que la jerarquía de los géneros también atravesaba su propio discurso. Romero Brest toleraba mejor los contenidos políticos expresos en una caricatura que en las “bellas artes”. Publicadas en las páginas de un periódico, aquellas obras perderían su actualidad junto con las noticias que acompañaban. En cambio, *Medianoche en el mundo*, una pintura de gran formato que retomaba el tema tradicional del descendimiento de Cristo para referirse a la guerra civil española, producía demasiado ruido. A pesar de utilizar la alegoría y no la figura de Franco, por ejemplo, llevaba alusiones sobre la política contemporánea a la sagrada tela. Pero además lo hacía apropiándose de la pintura religiosa fundante de la primera tradición moderna. Una cosa era avalar el retorno a temas “comprometidos” utilizando la prensa o la tinta, y otra muy distinta era tolerar la excesiva narratividad de las telas de Berni.

Como parte de su actividad en *Argentina Libre*, Romero Brest lanzó en 1941 una encuesta acerca de la utilidad de actividades como salones y premios. Berni comenzaba su respuesta cuestionando la concepción misma de las preguntas planteadas por el periódico.

A mi entender, la encuesta de “Argentina Libre” se formula en términos que dejan de lado la parte más importante de los problemas del arte argentino. Los premios no son otra cosa que paliativos para un mal endémico de proporciones (...). Pensar en arreglar la situación con invertir el monto de las recompensas en dinero de los “salones” en adquisiciones de estímulo, sólo puede ser una solución imaginada por personas que desconocen en su esencia el problema. (...) El estado es el único que puede romper con la ley de acero del interés, tomando mayor participación de ayuda (no de control burocrático y policial) a todas las ramas de la cultura espiritual. (...) El estímulo en premios debe quedar, ser aumentado también; pero, más que otra cosa, el estímulo debe llegar en forma de adquisiciones de obras, de encargos continuados. La condición básica para que este estímulo sea efectivo radica en que los artistas intervengan, por medio de sus representaciones, en las comisiones y jurados que reglamentan, premian y distribuyen encargos.¹⁹

Estos temas ocupaban a Berni desde su regreso a la Argentina en 1931. El caso mejicano era el referente y las diferencias con el Estado argentino lo habían llevado a adoptar estrategias que hicieran posible en otra situación política, una obra afín a la de los muralistas mejicanos²⁰. Ampliando la discusión al rol del Estado y la inclusión de los artistas en la toma de decisiones, Berni desplazaba las diferencias con el crítico fuera del terreno de lo estilístico hacia el de las políticas culturales. Así, ponía en cuestión la autoridad de Romero Brest y planteaba el combate de igual a igual. Las impugnaciones de la actividad de Romero Brest mantendrían esta orientación en el futuro. Pero la creciente intervención del crítico en las políticas culturales tanto públicas como privadas, tensarían esta cuerda durante los 20 años siguientes.

Segundo round

Durante los años ‘50, Romero Brest fue puliendo sus argumentaciones teóricas acerca del arte abstracto. Su historia del arte moderno consistía básicamente en una progresiva depuración

¹⁹ “Los salones y los premios, ¿estimulan la producción plástica? Contesta Antonio Berni”, *Argentina Libre*, 1/5/41. Archivo Berni, Fundación Espigas.

²⁰ Véanse M. Pacheco, “Antonio Berni: un comentario rioplatense sobre el muralismo mexicano”, en O. Debrouse, *Otras rutas hacia Siqueiros*. México, Curare-INBA, 1996, pp. 227-247; y G. Fantoni, “Vanguardia artística y política radicalizada en los años ‘30: Berni, el nuevo realismo y las estrategias de la Mutualidad” en *Causas y azares*, a. IV, N°5, otoño 1997.

que, con el cubismo como catalizador, desembocaba en la abstracción contemporánea²¹. Paralelamente Berni proponía otro recorrido de la historia del arte. A comienzos de los '50, en pleno auge de la abstracción, rescataba la actualidad de la obra de Leonardo Da Vinci en tanto que observador científico de lo real. Era este legado del “materialismo leonardesco” el que debía ser retomado por los pintores realistas²². Cuestionando la “nueva ‘crítica’ formalista” y las “evasivas producciones abstractas”, renovaba su compromiso con el Nuevo Realismo que, en su opinión, contaba con Picasso y tenía exponentes en Francia, Italia, Brasil y México.

No obstante la universalidad del Nuevo Realismo, aquí, en la Argentina, la crítica moderna no ha sabido dar un panorama objetivo de este importante movimiento. La posición ideológico-reaccionaria de ciertas revistas de arte las ha llevado al silencio cómplice y miedoso frente a este arte que por razones de contenido más que de estética se quiere confinar a la zona de lo ilegal.²³

Seguramente, *Ver y Estimar* era una de esas “ciertas revistas” a las que se refería Berni. Desde 1950 la publicación dirigida por Romero Brest se concentraba cada vez más en los movimientos abstractos. Por cierto, durante los siete años en que se editó, la revista sólo dedicó una crítica a Berni, en ocasión de su exposición en la Sociedad Hebraica Argentina en 1948. Y ésta no fue favorable: “Berni no ha podido escapar a la celada de lo externo (...) este enfoque estrecho le impide a Berni la concreción de la realidad; su plástica se vuelve corteza sin tronco”²⁴. El diagnóstico podría resumirse en carencia de universalidad, un tipo de universalidad que no interesaba a un artista para quien cada cuadro planteaba “los problemas que al novelista le plantea la novela”²⁵.

La rivalidad entre crítico y artista tomó matices más dramáticos desde que Romero Brest asumió como interventor del *Museo Nacional de Bellas Artes* en diciembre de 1955. Con esta entrada en una institución oficial, el crítico podría incidir directamente en los destinos artísticos del país. Y esto no traía buenos augurios para Berni, ya que además ocupaba lugares de decisión en salones de iniciativa privada. En 1957 el jurado del salón Cinzano, integrado por Payró, Mujica Lainez y Romero Brest, rechazó su obra *Emigrantes*. Con una paleta ácida y factura empastada, esta obra de casi tres por dos metros formaba parte de la serie de escenas sobre el empobrecimiento en el interior del país que Berni venía realizando desde comienzos de los '50²⁶. Frente a un nuevo rechazo, el artista se veía asediado por un verdadero complot.

Esta campaña rebalsa el límite de la simple injusticia para caer en la más incalificada persecución contra los intelectuales, que como en mi caso defienden el espíritu nacional o mejor dicho lo específicamente argentino en la creación plástica (...) Si en países como Francia o Méjico fuera aplicada la censura de un Romero Brest, un Payró, etc., hace rato que hubieran tenido que eliminar de la historia del arte contemporáneo a pintores como Picasso, Matisse, Leger, Diego de Rivera, Orozco y tantos otros, pero en

²¹ Sobre las construcciones historiográficas de Romero Brest de estos años véase Isabel Plante, “Lo que Picasso es y no es’ según Jorge Romero Brest”, en Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa (dir.), *Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar. Arte latinoamericano en el debate de posguerra (1948-1955)*, Buenos Aires, Paidós, en prensa.

²² Antonio Berni, “La actualidad de Leonardo”, Propósitos N°14 8/8/52. Archivo Berni, Fundación Espigas.

²³ Antonio Berni, “De lo abstracto a lo real”, Forma, Buenos Aires, enero de 1951, p. 5-6.

²⁴ Angelia Beret, “Crítica. Antonio Berni”, *Ver y Estimar* N°4, julio de 1948, p. 53.

²⁵ Dardo Cúneo, “Antonio Berni o el nuevo realismo”, Argentina Libre agosto 1947, Archivo Berni, Fundación Espigas.

²⁶ *Los hacheros* (1952), *La marcha de los cosecheros* (1953), *Los algodonereros* (1956), son algunas de las obras de esta etapa. Diversas selecciones de estas obras se exhibieron en París (1955), Bucarest y Berlín (1956), Praga, Varsovia y Moscú (1958).

estos lugares la cultura nacional es defendida contra toda persecución que pueda llegar del extranjero o de los serviles de la propia patria.²⁷

Una traducción de este artículo fue publicado bajo el título “*Persecution en Argentine*” en *Les lettres françaises*, dirigida por Louis Aragon. Ante lo que veía como las dos caras de la misma persecución -su arresto temporario al regresar a la Argentina y la negativa del jurado-Berni utilizaba los canales disponibles para denunciarla. Asumiéndose como el gran artista argentino a la altura de los tres grandes del muralismo mejicano y de Picasso, Berni se veía víctima de una persecución organizada. Así como buena parte de la crítica había descalificado una obra de Picasso como *Masacre en Corea* por considerarla demasiado literal y los Estados Unidos habían denegado la visa a su colega español, él también sufría los embates de los sectores liberales. A sus ojos, la Argentina de la “Revolución Libertadora” atacaba abiertamente a quien mejor podía poner en imagen lo nacional.

Al año siguiente, Berni volvía a pronunciarse contra la gestión de Romero Brest en *Cuadernos de Cultura*, donde interpretaba la sesgada intervención del Estado en materia de artes plásticas como “todo un aparato orientador que actúa en una escala sin precedentes”²⁸. Pero el tono enardecido de Berni tuvo ciertos matices en los episodios que siguieron durante los ‘60. Su exclusión del repertorio artístico recortado por Romero Brest, devino en una ambigua inclusión.

Tercer round.

Para la edición de 1964 del premio Di Tella, Romero Brest había decidido convocar sin asesoramiento externo a los participantes, pues “ello hubiera significado molestar a mucha gente y de todos modos se llega a los mismos resultados”²⁹. La revista *Panorama* recabó las opiniones de algunos artistas ajenos a las líneas estéticas del Di Tella, Berni entre ellos. Ante la importancia dada a la edad de los participantes, el artista reclamaba estímulo para los artistas maduros.

Bastante menos lapidaria que las opiniones de años anteriores, la oposición de Berni no tenía el mismo tono combativo. El premio de la Bienal de Venecia, cuyo jurado internacional había contado con la participación de Romero Brest, imponía un giro al tenso vínculo entre artista y crítico. A pesar de sus históricas diferencias, los cambios en sus respectivas concepciones de las artes visuales y la arena internacional los hermanaban, por lo menos transitoriamente. Berni venía experimentando con las técnicas gráficas y la incorporación de material de residuo a su obra sin abandonar ciertos valores del realismo. Esta nueva versión de su Nuevo Realismo dialogaba con un panorama internacional atravesado por la inclusión de la realidad en las artes visuales. Por su parte, Romero Brest había abierto sus horizontes, no sin esfuerzo, hacia el Pop y el *Nouveau Réalisme*³⁰. Devaluado el debate entre realismo y abstracción, las posiciones de Berni y Romero Brest habían dejado de ser antitéticas, lo que no implicaba una feliz coincidencia³¹.

²⁷ Antonio Berni, “Persecución a la inteligencia”, *Propósitos*, 18/12/57, Archivo Berni, Fundación Espigas.

²⁸ Reportaje colectivo a Berni, Juan Castagnino, Antonio Devoto, Luis Falcini, Carlos Cambiagi, Horacio Juárez y Cecilia Marcovich, *Cuadernos de Cultura* N°38, noviembre de 1958, citado en Marcelo Pacheco (comp.), *Berni. Escritos y papeles privados*, op.cit., pp. 91-95.

²⁹ “Di Tella 1964”, *Panorama* N° 11, 1964. Archivo Berni, Fundación Espigas. Los invitados nacionales fueron Aizemberg, Borda, Curtino, Deira, Magariños, de la Vega, Minujín, Peluffo, Renart y Silva.

³⁰ Véase Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política...*, op. cit., pp. 217-236.

³¹ Sobre el premio a Berni en la bienal véanse Cecilia Rabossi, “Antonio Berni cuenta la historia de Juanito Laguna”, en *Antonio Berni a cuarenta años del premio de la XXXI Bienal de Venecia*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2002, pp. 11-19; y Silvia Dolinko, “La Bienal de Venecia, o cómo tener un lugar en el mundo”, en Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa, *Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar... op. cit.*

Según testimonios posteriores de Berni, Squirru lo había sugerido como artista invitado para el envío. Romero Brest había aducido desconocer su obra más reciente, pero Berni recuerda que al visitar su taller “se interesó, a pesar de que entre nosotros había como un resentimiento mutuo que venía de lejos”³². Para Romero Brest no debe haber sido fácil digerir el hecho de que el premio se lo llevara el artista de mayor “fuerza telúrica” en lugar de alguno de los demás integrantes del envío: Pucciarelli, Testa, Sakai o Macció. Pero, como señala Andrea Giunta, durante estos años el reconocimiento internacional era primordial, de modo que el premio merecía festejarse. Uno de estos festejos fue, probablemente, la retrospectiva de Berni de 1965 en el ITDT, aunque para Romero Brest no se trató de una algarabía total. En el texto del catálogo, guardó una distancia prudencial ahorrándose palabras demasiado halagadoras en una “abstención del juicio crítico”³³. Pero ni Romero Brest era el único interesado en la difusión internacional del evento, ni este tono lacónico fue el único utilizado por el crítico.

En una carta de abril de 1965, Berni informaba a André Bloc, director de la revista *Aujourd'hui. Art et architecture*, de la invitación para hacer una “gran exposición personal” en el ITDT. Adjuntaba varias fotografías de sus construcciones polimatéricas³⁴. En respuesta a la misiva, Bloc ofreció publicar alguna de las fotos acompañada de unas 15 líneas que Berni pudiera enviar³⁵. Unas semanas más tarde, recibía de manos de Romero Brest el texto solicitado:

*Antonio Berni étonnamment jeune à 60 ans, est un des peintres les plus originaux de l'Amérique Latine et sans doute le plus paradoxal. Car, après avoir milité pendant longues années dans le camp du « Réalisme Socialiste », soudain, depuis quelques temps, il est venu nous surprendre avec des formes dérivées des techniques les plus occidentales. Et cela sans renoncer à ses idées, ni modifier sa conduite. Je dirais qu'en cherchant en profondeur jusqu'à atteindre la veine d'universalité. Car, les personnages qu'il a inventés sont des héros de notre peuple. Et Juanito Laguna et Ramona Montiel, dont il raconte les histoires dans des tableaux et des gravures, seront bientôt les symboles de tous.*³⁶

Este texto se distanciaba notablemente de aquel que Romero Brest publicara en el catálogo del ITDT. Esta vez, no sólo le reconocía validez universal a la obra reciente de Berni, además le vaticinaba un futuro promisorio a los protagonistas de sus obras: Juanito y Ramona. No era la primera vez que utilizaba una “excesiva benevolencia por tratarse de un texto destinado a lectores extranjeros”³⁷. Por lo visto, la difusión internacional del arte argentino y de las actividades del ITDT ameritaba ciertos matices en su discurso, que vuelto hacia el panorama nacional asumía muchas veces una implacable autoridad.

Otro difusor internacional de la cultura argentina y americana compartía esta empresa: Rafael Squirru, director del departamento de Asuntos Culturales de la Unión Panamericana, con quien había realizado la selección para el envío a la Bienal de Venecia en 1962. Con motivo de la retrospectiva, Squirru publicó en el *Journal of Interamerican Studies* un largo artículo titulado “Antonio Berni: maestro del arte latinoamericano”, y regaló a su colega un ejemplar. La

³² José Viñals, *Berni. Palabra e imagen*, Buenos Aires, Imagen Galería de Arte, 1976, p. 86.

³³ Jorge Romero Brest, “Prólogo”, *Berni 1922-1965*, Buenos Aires, ITDT, 1965, s/p.

³⁴ Carta de Antonio Berni a André Bloc, 26/4/65, *Fonds Art d'aujourd'hui, Correspondance diverse Aujourd'hui art et architecture année IX-X, Centre George Pompidou*.

³⁵ Carta de André Bloc a Antonio Berni, 4/5/65, *Fonds Art d'aujourd'hui, Correspondance diverse Aujourd'hui art et architecture année IX-X, Centre George Pompidou*.

³⁶ Carta de Jorge Romero Brest a André Bloc, 13/5/65, *Fonds Art d'aujourd'hui, Correspondance diverse, Aujourd'hui art et architecture année IX-X, Centre George Pompidou*. El texto no fue publicado en la revista.

³⁷ Jorge Romero Brest, “A Damián Carlos Bayón, discípulo y amigo”, 1/2/1972, Caja 1 Sobre 6, Archivo JRB, UBA. Se refiere al ensayo publicado en el tomo de la Verlag M. Dumont Schaubert (K ln) titulado *Kunst Unserer Zeit* 1964.

dedicatoria decía: “Para Romero. La consigna sigue en pié: NO AFLOJAR! EN LA LUCHA”.³⁸ Más allá de las diferencias -Squirru era un fiel partidario de la obra de Berni- la lucha era la misma para ambos. Pero para Squirru, la clave de la universalidad de Berni radicaba justamente en el proceso de incorporación de la “realidad americana” durante las décadas ‘40 y ‘50.

Colonia no fuimos en nuestros orígenes; colonia fuimos, más tarde cuando los descendientes de esos primeros mancebos de la tierra se volvieron contra su propia sangre y despreciando la rica realidad americana se petrificaron en las orillas del continente con los ojos clavados en Europa. Me apiado ante la imagen del destierro volviendo la espalda a su propio ser pero no puedo justificarla. (...) Son estos años de inmersión en lo americano los que valen a Berni el silencio de una crítica acomplejada pero el maestro por suerte para nosotros ya ha elegido el camino y nada lo puede desviar. Desde el retrato familiar hasta la ambiciosa composición colectiva, Berni es cada vez más el mismo y por ello es cada vez más argentino, más americano, más universal.³⁹

Aunque veinticinco años antes Romero Brest había hecho afirmaciones similares acerca de la cuestión de los “contenidos propios”, como vimos, la obra de Berni no había dado en el clavo. A esta altura el imperativo había abandonado el primer plano de su agenda, pero estas diferencias de apreciación por momentos extremas, no eran obstáculo suficiente para lograr acuerdos en cuanto a la proyección internacional.

Cuarto round. La contienda sigue en París.

En octubre de 1963 un nuevo decreto exceptuaba a las obras de arte de los derechos aduaneros. Aunque guardaba sus reservas acerca de lo que la internacionalización artística podía implicar en términos de aluvión de imágenes desde los centros, Berni aprobaba la instrumentación de la libre circulación de obras de arte, necesaria para el intercambio de exposiciones itinerantes⁴⁰

La internacionalización por la que trabajaban Romero Brest y Squirru comenzó a ser un hecho en la carrera de Berni, gracias a la buena recepción entre algunos críticos franceses a partir de la visualidad otorgada por el premio veneciano, pero en buena medida también debido a la labor de ambos críticos argentinos. A partir 1963, Berni instaló un atelier en París, donde pasaría buena parte de los años siguientes. A lo largo de la década, realizó exposiciones individuales, participó en exhibiciones grupales de arte argentino y latinoamericano, y en diversas exposiciones parisinas dedicadas a lo que el crítico francés Gérald Gassiot-Talabot llamaba *Figuration Narrative: Mythologies Quotidiennes* (1964), *La figuration narrative dans l'art contemporain* (1965), *Le monde en question* (1967), entre otras.

Esta última coincidiría en el *Musée d'Art Moderne* de la Ville de París con otra consagrada al arte cinético, *Lumière et mouvement*.⁴¹ El paralelismo entre ambas exposiciones ofrece una instantánea, acotada pero representativa, tanto de la intensidad de las actividades de los artistas latinoamericanos en París como del reposicionamiento de rivalidades transatlánticas reinstaladas en el contexto cultural francés. Por un lado, Berni formaba parte de la selección internacional de

³⁸ Rafael Squirru, “Antonio Berni: Maestro del arte latinoamericano”, *Journal of Interamerican Studies* Vol VII N°3, July 1965, pp.285-300. El ejemplar de la biblioteca del MNBA fue donado por Romero Brest y lleva manuscrita la dedicatoria transcrita.

³⁹ *Ibidem*, p. 290.

⁴⁰ Véase «Pintura: ¡fin del aduanismo!», *Clarín*, 4/11/63, p.11. Archivo Berni, Fundación Espigas.

⁴¹ Véase *Lumière et mouvement*, *Musée d'Art Moderne* de la Ville de París, mai - août 1967. *Le monde en question* se inauguró en junio del mismo año.

artistas de *Le monde en question*⁴², que se proponía como un ensayo “a contra-corriente” no de poner la realidad en imágenes, sino de *contestarla*⁴³. El arte cinético que ocupaba otras salas del museo, donde la presencia latinoamericana era más fuerte⁴⁴, era seguramente la corriente exitosa a la que se oponía la *Nouvelle Figuration*.

Evidentemente, la tensión entre estas dos tradiciones del arte moderno -la abstracta y la figurativa- no era una cuestión exclusiva de los latinoamericanos, sino que atravesaba los campos artísticos de las metrópolis, centrales y periféricas, con diferentes matices. Y los artistas extranjeros que intervenían en el medio artístico parisino, modificaban las líneas de fuerzas que le daban forma. Las posiciones de Berni no iban en el mismo sentido que las de los artistas cinéticos ligados al *Groupe de Recherches d'Art Visuel* (GRAV). En consonancia con las críticas de Gassiot-Talabot, Michel Troche y Michel Ragon⁴⁵, quienes coincidían en que “el ‘múltiple’ es la democratización del arte contra la socialización del arte. Es el reformismo contra la revolución”⁴⁶, Berni advertía sobre lo que consideraba las contradicciones del cinetismo

El proceso es irreversible: estamos en la etapa de la lucha política de superación de lo que es negación de lo humano. Ceder hoy, exclusivamente, al poder alienante de la técnica y la ciencia, olvidando que ellas sólo son herramientas utilizadas por el arte en la explotación de lo sensible formal o en el enfoque de los problemas espirituales y morales del hombre, equivale a transformar el arte en un apéndice decorativo de la industria y del consumo capitalista. Pretenden algunos, con la estética formal, haber creado novísimas formas y hasta rivales de las colosales conquistas de la industria, pretensiones que al final se reducen a un pálido reflejo de ésta, porque los materiales utilizados, a nivel artesanal, resultan precarios y poco funcionales, y lo que expresan remeda una disciplina que no le es específica y por lo tanto manejan como aficionados.⁴⁷

Para Berni, el cinetismo no era más que la triste sombra del sistema que decía combatir. Contrariamente, para Romero Brest el arte cinético había sido una salida audaz del camino muerto (o plano) del concretismo. Había logrado “destruir la obra de arte como objeto único de expresión individual, (...) dar lugar al tiempo como factor de creación permanente (...) todo esto sin la agresión introducida por los neo-realistas o los neo-dadaistas (...) y resolviendo en parte la comercialización del arte a través de los ‘múltiples’”⁴⁸. Con todos estos aciertos, cómo no iba Le Parc a conquistar París y hacerse un lugar en el mundo internacional del arte.

Concebidos por los artistas cinéticos como un paso más en la línea de las obras participativas hacia la democratización de la obra de arte, los múltiples fueron encarados por la galería Denise René como emprendimiento comercial sin llegar a producirse en series

⁴² Alleyn (Canadá), Arroyo, Millares y los grupos Crónica y Realidad (España); Bertini, Cremolini, Guerreschi, Recalcati, Rubino y Vacchi (Italia); Christoforou y Self (Inglaterra); Dias (Brasil); Ferro (Islandia); Golub, Petlin y Saul (EEUU); Kudo (Japón); Matta (Chile); Parré, Rancillac y Tisserand (Francia); Sarkis (Turquía) y Stenvert (Austria).

⁴³ Véanse los textos de Pierre Gaudibert y Gérald Gassiot-Talabot en *Le monde en question*, ARC, 1967.

⁴⁴ Asís, Boto, Camargo, Cruz-Diez, Debourg, Demarco, Durante, García-Rossi, Gatti, Kosice, Le Parc, Soto, Tomasello y Vardánega, entre los 39 participantes de *Lumière et Mouvement*.

⁴⁵ Véanse Gérald Gassiot-Talabot, «*La mort du chevalier*», *Nouvelles Littéraires* 7/9/1967, p.9 ; y Michel Troche, “Antonio Berni. Artista pintor”, en Michel Troche y Gérald Gassiot-Talabot, *Berni*, París, BibliOPUS-Editions George Fall, 1971, p.19-41.

⁴⁶ Michel Ragon, “*L’artiste et la société. Refus ou intégration*», en *Art et contestation*, Bruxelles, *La connaissance*, 1968, p.25.

⁴⁷ Antonio Berni, Discurso pronunciado como delegado argentino en el Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur, Santiago de Chile, 4/5/1972, en Marcelo Pacheco (comp.), *Berni. Escritos y papeles privados*, op. cit., pp.115.

⁴⁸ Jorge Romero Brest, “Encuentros con Le Parc”, *Julio Le Parc*, ITDT, 1967. Transcripto en *Julio Le Parc. Experiencias 30 años. 1958-1988*, Buenos Aires, Secretaría de cultura de la nación, 1988, pp.177-178.

ilimitadas⁴⁹. Otro tanto puede decirse de la obra gráfica de Berni, sus ediciones fueron bien limitadas. En ambos casos, las leyes del mercado fueron tomadas en cuenta, independientemente del eventual éxito comercial. Por otra parte, las afirmaciones tajantes de Berni acerca del cinetismo pueden relativizarse al recordar que Le Parc participó durante mayo de 1968 en el atelier popular de *Beaux-Arts* y que para Gérard Fromanger el GRAV constituyó un referente importante para esta experiencia⁵⁰.

En 1971, la exposición retrospectiva de Berni en el *Musée d'Art Moderne* de la Ville de París incluyó *La masacre de los inocentes*. Aunque sus obras ya no se veían como las de los '30, el artista seguía considerando al tema como el disparador de su producción, pues “el contenido político sigue siendo el único *acto* subversivo que esta sociedad se empeña radicalmente a poner en cuarentena o suprimir”⁵¹. “Tajante, realista y agresivo”, Berni pretendía referirse a cuestiones concretas como “la corporación de las imágenes que vemos en los documentales de guerra, en los actos propios de la guerrilla urbana, en las huelgas violentas”⁵², mediante una instalación de figuras monstruosas tridimensionales ensambladas con material de desecho.

Si la exposición en el ITDT de 1965 había estado signada por un impasse en la contienda de Romero Brest y Berni en función de la proyección internacional de sus sendas actividades, la ocasión de una exposición importante en París afirmaba el suelo de Berni como para recuperar el tono militante. Pero si las estrategias de internacionalización implicaban para Romero Brest producir discursos diferenciales entre el exterior y el interior del país, para Berni París podía ser tanto una tribuna mundial en donde amplificar las denuncias de su obra como la puerta al mercado internacional de arte.

*CoNICeT. Instituto de Teoría e Historia del Arte "*Julio E. Payró*", UBA

⁴⁹ Véanse Marion Hohlfeldt, “*Le multiple entre subversion et instauration. Quelques réflexions sur la spécificité d'un genre*», y Jean-Paul Ameline, “*Denise René: histoire d'une galerie, 1961-1978*», en *Denise René l'intrépide. Une galerie dans l'aventure de l'art abstrait 1944-1978*, Paris, Centre Pompidou, 2001.

⁵⁰ Véase Gérard Fromanger, «*L'art, c'est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art*», *Libération* 14/5/1998.

⁵¹ Michel Troche, “Antonio Berni. Artista pintor”, *art. cit.*

⁵² “Antonio Berni. La masacre de los inocentes”, *Siete Días*, año 5 N° 224, pp. 48-51.