

| | |
|---|-----|
| Abreviaturas | 13 |
| Introducción | 15 |
| Capítulo 1. Circulación de programas estéticos internacionales. | |
| Ajustes y desajustes en la crítica local | 21 |
| El enigmático legado de Antonio Berni | 23 |
| Crisis de criticidad. Espíritu (y demonios) de época | 32 |
| Polémicas de la posmodernidad en el ámbito de las artes visuales..... | 41 |
| A (nueva) imagen y semejanza | 47 |
| Capítulo 2. El lugar del arte en la crisis de la dictadura | 81 |
| La soberanía del arte en tiempos de guerra | 83 |
| La guerra en imágenes..... | 97 |
| Proyectos alternativos a la agenda artística internacional | 108 |
| Capítulo 3. Producción y circulación de las artes visuales en tiempos de libertad | 135 |
| Juventud: ¿divino tesoro? | 135 |
| La pintura grupal y <i>performática</i> dentro y fuera del circuito <i>underground</i> | 139 |
| Acerca de la representación del sujeto | 157 |
| Las imágenes toman la ciudad | 168 |
| En la búsqueda de la identidad regional | 173 |
| Capítulo 4. “Cultura democrática”: nueva fisonomía de los circuitos oficiales del arte | 181 |
| El lugar de la cultura en el proceso de reconstrucción democrática..... | 182 |

| | |
|---|-----|
| El Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires: un multiespacio oficial y alternativo | 191 |
| <i>Reavivando la llama del mecenazgo</i> | 194 |
| Nuevos espacios en el CCCBA..... | 198 |
| Exposiciones individuales y el recurso de los mitos | 206 |
| Ecos de los años sesenta en las no exposiciones | 208 |
| Convocatorias interdisciplinarias | 214 |
| <i>Espacio joven</i> | 222 |
| Tendencias de mercado. De la experimentación al consumo ... | 227 |
| | |
| Capítulo 5. Entre el regionalismo y el internacionalismo: la participación argentina en la Bienal de San Pablo de 1985 | 245 |
| La Bienal de San Pablo como espacio de circulación y legitimación del arte argentino..... | 245 |
| Programa curatorial de la 18ª Bienal Internacional de San Pablo..... | 247 |
| Organización de la representación argentina en la Bienal | 249 |
| Cambios de rumbo en el envío argentino | 251 |
| Relatos expositivos en la 18ª BISP | 252 |
| Vacilaciones sobre la <i>Gran Tela</i> contemporánea | 255 |
| Críticas a una Bienal polémica..... | 258 |
| Proyecciones del arte argentino sobre superficies homogéneas | 262 |
| En defensa de una <i>identidad</i> aún por definir..... | 263 |
| <i>Maniobras retóricas</i> | 266 |
| Imágenes que hablan de nosotros..... | 273 |
| Visiones sobre el arte en 1985 | 281 |
| | |
| Capítulo 6. Disolución de los modelos de interpretación y representación del “arte de los ochenta” | 291 |
| El colapso de la ilusión democrática | 291 |
| Cleptomanía y crítica de arte..... | 293 |
| Unidos en la diversidad: el grupo Babel..... | 298 |
| Hacia nuevas poéticas: el grupo de la X | 304 |
| El regionalismo como identidad..... | 315 |
| La marginalidad como identidad: el grupo Periferia | 320 |
| Apertura de galerías de artes visuales en espacios institucionales | 328 |

| | |
|--|------------|
| Consideraciones finales..... | 335 |
| Bibliografía y fuentes documentales | 343 |
| Agradecimientos | 365 |
| Lista de imágenes..... | 369 |

Introducción

*¿En nombre de cuál dolor
se extiende como un óleo
la paciencia en las formas?*

Arturo Carrera, *Una noche de campo*, enero 85

Durante los años ochenta la sociedad argentina atravesó una serie de experiencias extremas vinculadas al tránsito desde la dictadura más cruenta de su historia hacia la redefinición del sistema democrático. Las imágenes artísticas producidas por entonces logran ser sumamente reveladoras para comprender un período de sensible inestabilidad. En un país en pleno proceso de cambios y reacomodamientos políticos, sociales y culturales las producciones estéticas problematizaron las nuevas formas de representación de una sociedad convulsionada por el acontecer histórico. Su estudio implica una trama de polémicas que incluye cuestiones relativas a la irrupción de los discursos acerca de la posmodernidad, a la supuesta “vuelta” a la pintura, al fin de los estilos definidos, a la crítica de las adopciones de estéticas internacionales y ciertas particulares condiciones de producción de los artistas.

Este libro construye un relato sobre la actuación de las artes visuales en una trama cultural comprendida entre 1981 y 1989. Si bien en ocasiones recorro a la mención del *arte de los 80* o la *década del 80* como construcciones discursivas operativas, estas no son entendidas aquí como definiciones de un bloque monolítico de características estéticas y culturales homogéneas. Por el contrario, sin adecuarse a un desarrollo cronológico restrictivo, mi narración se sumerge en el análisis de diferentes momentos significativos por cuestiones que involucran: la elaboración en imagen de una memoria colectiva de la postdictadura, la caracterización de los conflictos interpretativos respecto de la producción artística de “los 80”, la negociación con las tradiciones locales y las poéticas internacionales que originó una formulación particular de

las artes y el proceso de reconfiguración del campo artístico durante la redemocratización.

La investigación, cuyos resultados exceden su edición en estas páginas, se centra en un conjunto de obras realizadas en Buenos Aires a través del estudio de las mismas, de los modos en que fueron exhibidas, de sus efectos inmediatos y diferidos en la crítica y de los testimonios de los protagonistas de la escena artística. Ha quedado fuera de este volumen el análisis sobre las productivas relaciones entre las artes visuales y la literatura que es una de las líneas de trabajo que inicié a partir de este estudio y por donde discurren mis nuevas indagaciones, reservadas entonces para próximas publicaciones.

Desde inicios de la década se manifestó el resquebrajamiento del régimen criminal impuesto por el golpe militar de 1976. El punto de partida de la historia que reconstruyo es 1981, cuando confluyen ciertas marcas políticas y simbólicas claras a la hora de vislumbrar algunas de las transformaciones que se dieron lugar en la Argentina y en particular en la ciudad de Buenos Aires. Durante aquel año, las pugnas entre las diferentes facciones militares en el gobierno se evidenciaron en la designación del general Roberto Viola como sucesor en la presidencia de Jorge Videla y su posterior reemplazo por Leopoldo Galtieri. Se organizaron movilizaciones sindicales que fueron reprimidas. Las denuncias sobre el terrorismo de Estado y los reclamos de agrupaciones de Derechos Humanos amplificaron su repercusión pública. Se creó la Multipartidaria que agrupó a los principales partidos del país con el objetivo de reclamar la apertura en la participación política. Estos factores, sumados a una nueva crisis financiera y la posterior derrota de la guerra de las Islas Malvinas, desataron un proceso de transición del régimen militar hasta la salida democrática en 1983. Esta última se convirtió en el hito histórico más relevante de la década no sólo por la etapa que clausuró sino por los nuevos problemas que supuso el ejercicio de la democracia para la sociedad argentina.

En el mes de octubre de 1981 murió Antonio Berni, protagonista de la vanguardia artística local, quien fue un referente fundamental para algunos artistas en los años posteriores. Sus últimas obras denotan un regreso a las iconografías religiosas con un repertorio dedicado a crucifixiones profanas. Las ideas del sacrificio humano, la espera, el duelo y las ausencias enigmáticas, latentes en los escenarios urbanos, recono-

cen la cercanía de la tragedia vivida en la Argentina. Estas obras son una clara alusión a la represión y permiten avanzar sobre ciertas referencias epocales de otras imágenes producidas en el período. Por otro lado, meses antes de su muerte, la revista especializada *Artinf - Arte Informa* publicó un artículo de Berni donde planteaba una breve apreciación sobre los alcances de las vanguardias en Latinoamérica y un diagnóstico corrosivo sobre la manipulación en el medio de la producción de los artistas más jóvenes. Estas reflexiones sirven de puntapié para introducir los ejes de discusión vigentes por entonces y para articular los nuevos debates en torno al estado de la producción local. Ese mismo año, Achille Bonito Oliva, autor y promotor de la *Transvanguardia italiana*, realizó el primero de sus varios e influyentes viajes a la Argentina y participó en las Jornadas Internacionales de la Crítica en Buenos Aires. Comenzaron a gestarse exposiciones que promovieron una nueva generación de artistas. Los lenguajes expresivos elaborados en esos años permiten establecer una dinámica particular con los modelos internacionales. En efecto, *Transvanguardia* y *neoexpresionismo* fueron las dos vertientes de las que se apropió la crítica para interpretar las artes plásticas. Si bien es innegable el impacto de las poéticas europeas y norteamericanas en el arte producido en Buenos Aires por entonces, las imágenes están cargadas de referencias locales y vinculadas asimismo a un *nuevo regionalismo*. La influencia de aquellos programas como visiones manufacturadas e importadas de las que la crítica vernácula hizo uso y abuso, es insuficiente para una comprensión acabada de la producción artística y constituye un límite interpretativo para dar cuenta de los fenómenos locales cuyos efectos fueron reproducidos y transferidos a las narraciones posteriores, condenatorias del arte del período.

Por el contrario, considero que se trata de una producción plástica multiforme que en ocasiones despliega la elaboración del dolor colectivo tras la tragedia social; ofrece indicios de la experiencia subjetiva frente al nuevo albedrío de las formas; al tiempo que condensa los debates que dentro de las disciplinas artísticas se llevaron adelante en torno a la crítica de las clasificaciones discursivas para las poéticas de finales del siglo XX. En este sentido, propongo definir como *imágenes inestables* a una serie de producciones plásticas que se caracterizan por mostrar composiciones abigarradas de elementos que niegan sus propias correspondencias, espacios desequilibrados y una figuración pre-

caria en cuanto a la precisión de sus formas. En momentos disruptivos y de extraordinaria conflictividad social los principios de organización de las imágenes se encontraban alterados: la imprecisión formal acentúa su eficacia simbólica y evoca la paradoja de representar lo irrepresentable. El tratamiento de los cuerpos y sus relaciones espaciales en las obras pictóricas devuelven una representación de la figura humana en estados confusos, frágiles e *inestables*, que aluden a la elaboración de procesos conflictivos. A la vez, estas imágenes inestables han sido susceptibles de lecturas vacilantes, en consonancia con la reactivación de los debates culturales internos, que derivaron en una visibilidad fluctuante de las mismas a lo largo de los últimos años.

El arte de “los ‘80” ha quedado estigmatizado por lecturas estereotipadas de la época que lo ligan casi exclusivamente al encabalgamiento oportuno sobre el rescate de la pintura en el circuito internacional. En menor medida, se han discutido las filiaciones locales con la *Nueva Figuración* de los sesenta, la obra de Antonio Berni y la persistencia de rasgos conceptuales en la pintura. Aquellas corrientes que tuvieron gran éxito en los centros artísticos mundiales y en sus mercados, fueron y son reutilizadas para aglutinar y describir una producción heterogénea. Con el objetivo de matizar estas posturas, propongo pensar hasta qué punto existen suficientes motivos coyunturales que dan cuenta de ciertas características particulares de la expresión visual. Se requiere examinar el neoexpresionismo vigente por sus potencialidades retóricas que exceden la mera intención exaltada de cubrir las telas con rasgos subjetivos y pinceladas de alto contenido emocional. En otras palabras, indago ¿qué es lo que el lenguaje neoexpresionista habilitó a los artistas en ese momento?, para lo cual reconstruyo la trama de sentidos que se despliega en la coincidencia productiva entre un tipo de expresión específico y un complejo de acontecimientos históricos como el que se vivía en la Argentina. En efecto, fueron varios los modos de representación que convivieron. En consecuencia, es lícito pensar la proliferación de modalidades locales de figuración, menos definida y acabada en sus formas, en términos opuestos a las formas más previsibles y pautadas de la pintura internacional. Los caracteres inestables de los lenguajes puestos en juego, en cuanto al tratamiento y disposición de elementos que poblaron las obras, constatan su permeabilidad a los cambios vertiginosos y apremiantes. Se revelan particularmente sensibles a las circunstancias de

exaltación e incertidumbre social que se experimentaban en la ciudad de Buenos Aires y nos permiten comprender la estructura de sentimiento de una época de tensiones entre dictadura y democracia.

Luego de que el autoritarismo, la violencia y el Estado de sitio modelaran las experiencias de socialización, el paulatino debilitamiento del sistema represivo dio lugar al regreso de algunos artistas exiliados. La apertura de nuevos espacios de producción y exhibición por fuera de las instituciones tradicionales favoreció las asociaciones espontáneas entre creadores provenientes de diferentes disciplinas artísticas. Surgió un nuevo movimiento urbano, la cultura *underground*, que propició los cruces entre las artes visuales, el teatro, la música, la danza y la poesía. Un ritmo compulsivo aceleraba la proliferación de imágenes sobre diversas superficies y con materiales no convencionales. La pintura formó parte de espectáculos marginales y se incorporaron prácticas performáticas que imprimieron sus huellas en la factura de las obras. Para una sociedad que por entonces proponía liberarse de su oscuro pasado y embarcarse en la ilusión democrática, este momento de transformación y redefinición de poderes implicaba procesos traumáticos. Tras los tiempos de silencios forzados se evidenció la necesidad de poner en acto la palabra y el cuerpo, y de hacer visible este último, incluso para delimitar su ausencia. Desde esta perspectiva, examino cómo opera la representación del cuerpo en un tiempo de desapariciones humanas, qué papel cumplen las imágenes o qué uso se hace de ellas y en qué medida se puede hablar de un *duelo simbólico* en las obras. En relación con este último punto, han sido capitales los testimonios de los artistas activos desde entonces. El análisis de sus relatos de vida ha sido clave para elaborar una lectura de las experiencias socioculturales y de la práctica artística durante el período que me ocupó; incluso en sus contradicciones y explícitas confrontaciones de miradas y vivencias. El conflicto de memorias es propio de un momento de efervescencia social y son síntoma de las consecuencias de un campo cultural violentado en una comunidad que intentaba, y lo sigue intentando, definir su existencia en la vida en democracia. En este sentido, es siempre un desafío dar cuenta de la pluralidad de estas memorias en una cadena narrativa que busca colaborar en la generación de nuevos testigos dispuestos a conocer lo que ellos mismos no han vivido.

En síntesis, este libro no aspira a establecer una historia lineal ni completa de la producción de un grupo de artistas en particular, sino que propone una reflexión sobre ciertos materiales y momentos reveladores para el campo artístico en tanto condensan cuestiones relativas a las formas de elaboración de la experiencia postdictatorial y permiten, desde una historia social del arte, contribuir al conocimiento de la historia cultural argentina reciente.

Circulación de programas estéticos internacionales. Ajustes y desajustes en la crítica local

En los países subdesarrollados, las vanguardias juveniles suelen ser combustibles encendidos que iluminan, deliberadamente o no, las florecientes vanguardias vigentes en los centros de poder mundial.

Antonio Berni, 1981¹

Tengo el recuerdo de que en esa época [1982 o 1983], cuando se hacían con bombos y platillos las jornadas de la crítica, recorría el ambiente un chiste muy gracioso de Laura [Buccellato] que todos festejábamos jocosamente. El chiste era que cuando venían los críticos al estudio, los artistas pateaban las *Artforum* y *Flash Art* abajo de la cama. Ese fue el chiste que marcó la época.

Guillermo Kuitca²

La Argentina transitaba los inicios de la crisis del régimen militar cuando en 1981 Antonio Berni escribió un artículo titulado “La extrema vanguardia”³ en el que reflexionaba sobre el desarrollo del arte en los países latinoamericanos y, en particular, de sus vanguardias artísticas. Guió sus pensamientos la idea de que las obras vanguardistas de Latinoamérica se caracterizan por una “desubicación local”. Al no ser absorbidas por el público, los coleccionistas o los museos, las obras “mueren por asfixia provocada por el entorno o por un voluntario suicidio”, afirmaba el artista. En su argumentación remitió al caso de Alberto Greco, al destino de sus *monstruos* y a las obras destruidas terminada su exhibición en el Instituto Di Tella en los años sesenta. Berni

metaforizaba sobre la situación específica en el ámbito argentino y arremetía contra ciertos llamados promotores del arte, al decir que:

Nos encontramos en la etapa del huevo y no del pollo; si del huevo queremos obtener un pollito, se le debe someter una cantidad de días al calor moderado de una incubadora o de una gallina clueca; tratar de acelerar la gestación llevándolos a mayores temperaturas, producirá un huevo duro y nada más. En esta situación no todo se pierde, una gestoría de personajes ajenos al arte, compuesta de promotores al servicio de inconfesables intereses propagandísticos o ideológicos, capitalizan la energía de estos muchachos sin rumbos claros. Desde sus confortables sillones, ejecutivos rodeados de oficinistas ofrecen espacios, sin otros gastos, para el armado de espectáculos, exhibiciones, reuniones, etc. Los artistas, necesitados de notoriedad adhieren gratuitamente, casi en calidad de partiachines, por el sólo beneficio de poder realizar libremente, aunque con límites ideológicos, sus juegos o saltos estéticos y, aun cuando algunos llegan a lo creativo, sólo sirven para el superficial entretenimiento de un público desatento, necesitado de toda novedad, aún la más frívola.

Sus palabras, escritas el mismo año de su muerte, parecen una advertencia sobre el estado confuso del campo artístico que se vislumbraba al iniciarse la década. En un clima internacional de crisis de la idea de vanguardia, el sistema artístico argentino se convirtió una vez más en receptor de programas estéticos venidos de afuera. Reelaborados y promovidos por la crítica local, estos programas basados eminentemente en proyectos curatoriales trajeron como consecuencia la organización de exposiciones análogas donde las imágenes de los artistas de una nueva generación funcionaron como reflejos algo deformados y deformantes de las obras de los artistas internacionales que los operadores locales pretendían poner en paralelo. Las imágenes y los discursos críticos, aun conviviendo en los mismos espacios, bifurcaron cada vez más sus caminos.

Es oportuno precisar que cuando menciono a la *crítica* producida en Buenos Aires en el período que estudio, me refiero a una práctica de escritura más ligada al periodismo y a la organización de exposiciones cu-

yos modestos catálogos se prologan con textos, que a la producción y circulación de un pensamiento analítico y valorativo de la imagen que tuviese una presencia densa en el debate cultural en general, a través por ejemplo de una red de revistas especializadas⁴ o participación en ámbitos académicos. Cabe recordar, como ejemplo de lo que podría haber funcionado como un ámbito de formación profesional de la crítica, que en la carrera de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires no existió una materia sobre arte argentino contemporáneo hasta después de un proceso de reformas de los planes de estudio iniciado justamente con la recuperación democrática en 1983. Entre otras cosas, la recuperación de la democracia permitió el regreso de muchos profesores exiliados o alejados compulsivamente de la institución universitaria. El argumento sobre una falta de “distancia histórica” se sostuvo como justificación de esta ausencia hasta el final de la dictadura. La razón esgrimida, no obstante, también pasaba por alto la falta de una asignatura sobre las remotas culturas originarias. Desde aquella perspectiva debieron ser otros los prejuicios que sostuvieron esta gran ausencia hasta la creación de la materia Arte Precolombino durante las transformaciones abiertas en la Universidad en la transición democrática. Por lo tanto, el arte argentino sólo cobraba entidad como objeto de estudio en una porción temporal tan arbitraria como restringida: desde la época colonial hasta 1870, año del fallecimiento del pintor Prilidiano Pueyrredón que actuó como límite convencional de cierre de la etapa historiográfica legitimada hasta entonces.

De todos modos, quienes ejercían el rol de críticos construyeron un lugar de poder identificable que dominaba buena parte de los espacios de circulación de las artes. Asimismo fue el momento cuando a la actividad profesional del crítico se le sumaban las competencias de la figura creciente del curador.

EL ENIGMÁTICO LEGADO DE ANTONIO BERNI

La imagen que acompañó el artículo de Berni en aquella página fue la reproducción de su obra *Enigma doloroso* (1980) incluida en su última exposición individual en la Galería Velázquez de la ciudad de Buenos Aires. En ella una mujer embarazada toma del hombro a un niño que



1. Antonio Berni, *Enigma doloroso*, 1981, pintura acrílica sobre tela, 189,3 x 142,7 cm.

lleva en su mano un pañuelo blanco. Se encuentran en el interior de un cuarto de paredes claras, algo manchadas. La puerta está abierta y deja ver fragmentos de una casa antigua, seguramente similar a las vistas desde el taller del artista emplazado por entonces en el barrio porteño de Almagro, en la calle Lezica 4199. Madre e hijo cabizbajos, con sus miradas apesadumbradas, se dirigen hacia esa entrada. Sobre el paño exterior de aquella puerta se dibuja la figura de un hombre de cuerpo entero, con la cabeza desplomada y los pies juntos apoyados en ninguna parte. Sólo su brazo derecho es visible colgando de aquel cuerpo que parece como delineado con tiza. Desde el exterior penetra la luz solar que proyecta un romboide sobre el piso de baldosas. La presencia en el umbral de esta porción de luz originada desde la derecha hacia la izquierda descarta la posibilidad de que la imagen del sujeto pudiera tratarse, por ejemplo, de una sombra proyectada desde una fuente natural dentro de la representación. En otras palabras, la narración visual del cuadro refuerza la idea de que se trata de una aparición fantasmagórica y sobrenatural de un hombre muerto o, al menos, ausente de la escena.

En las obras tardías de Berni los cuerpos voluptuosos de las seductoras mujeres de su serie *The magic everyday life*, realizada en Nueva York, comenzaron a habitar entornos de muerte, tal como la figura en el cementerio de *Promesa de castidad* (1976). Allí una mujer con cinturón de castidad cubre su desnudez con una capa y medias que sostienen la llave de la cerradura. Se encuentra de pie al lado de la sepultura de su joven amado Walter, cuya lápida nos informa de su temprana muerte en 1975. Alejándose de las reminiscencias pop, esos cuerpos femeninos

empezaron a mostrar las marcas directas del dolor como en *Mutilación* de 1980 donde otra mujer, ahora con los ojos vendados y la nariz sangrante, nos enfrenta en un espacio que conjuga interior y exterior en simultáneo. Semidesnuda, exhibe su dedo mayor derecho vendado al igual que el muslo de su pierna derecha. El brazo izquierdo ha sido amputado y muestra una prótesis que termina en un perturbador garfio. El tratamiento del color de su piel permite ver los rastros del sometimiento físico del que ha sido víctima.

Un caso extremo en este sentido es el la pintura-*collage* que realizó en París en 1976 –año del golpe militar– titulada sin eufemismos *La torturada*. Tanto más explícita en cuanto a la representación –y presentación de los objetos– de la violencia, esta obra no fue exhibida en su momento, permaneció oculta en el taller del artista.⁵ Se trata de una escena monstruosa donde una mujer, cuyo cuerpo está construido a través del ensamblado de materiales reales (ropa, zapatos, cabello y máscara deformada en lugar de rostro), yace atada sobre una tabla de madera rebatida que expone el proceso de tortura al cual está siendo sometida. Por detrás, dos hombres pintados, el más joven con camisa y el más viejo con gorro camuflado del tipo militar, tienen sus manos cubiertas por guantes reales con manchas rojas. Ambos miran serenamente al espectador mientras accionan los electrodos de una picana. Sobre la “mesa de trabajo” de los represores se apoya una ficha policial con las huellas digitales de la víctima junto a unos cigarrillos y la picana. Por debajo se lee un poema en francés del poeta turco Nazim Hikmet (1901-1963) que versa sobre la misma escena de tortura que vemos, es decir, su presencia refuerza la violencia de la imagen a través de una minuciosa descripción.

Hacia comienzos de la nueva década, el discurso plástico de Berni adquiere un mayor nivel alegórico acerca de la violencia política que se vivía en el país a través de la apropiación y reinterpretación de la iconografía cristiana. Este recurso ya había sido utilizado en reiteradas ocasiones por el artista, movido por distintos programas estéticos a lo largo de su carrera, por ejemplo, en obras como *Medianoche en el mundo* (c. 1937) al evocar la deposición del cuerpo de Cristo o en *El obrero muerto* (1949) al secularizar al *Cristo muerto* de Andrea Mantenga.⁶ Durante la dictadura, la adopción de imágenes del repertorio cristiano lo habilitó a tratar el tema de la represión militar bajo el manto protector de una asumida actitud humanista, en la que los referentes univer-

sales y particulares convivían en términos –suficiente y necesariamente– ambiguos para la época. Bajo el amparo de esa estrategia sus últimos cuadros, susceptibles de ser percibidos como imágenes algo siniestras de los resultados de la represión inserta en el entramado urbano, pudieron no sólo ser exhibidos sino que fueron muy referidos por la crítica en otros términos –alejados de la interpretación que aquí repongo– y reproducidos por la prensa local.



2. Antonio Berni, *La torturada*, 1976, óleo y collage sobre madera en caja, 192 x 115 cm.

El investigador Roberto Amigo ha analizado la actuación de Berni durante la dictadura, afín a la del militante del Partido Comunista que supo ser:

El Partido Comunista Argentino consideraba que había dos líneas en la dictadura militar, una de ellas era la dura y fuertemente represiva al estilo pinochetista; la otra más moderada y que conduciría en corto plazo a una salida cívico militar. Esto fue claramente señalado en el documento editorial del comunismo el día después del golpe.⁷

En el contexto del consenso civil con el autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional”, el pintor formó parte de la cultura oficial: participó en muestras institucionales, fue nombrado miembro de la Academia Nacional de Bellas Artes en 1979 y era visitado por Emilio Massera con quien se mostraba públicamente. “El artista mediático Antonio Berni acepta un pacto de convivencia: exposiciones oficiales, fotos en la prensa, honores institucionales, pero no ocupa ningún cargo en el régimen y continúa en el ámbito privado –en su pintura– con la denuncia al sistema represivo.”⁸

Por otro lado, Amigo ha señalado que la secularización de la imagen cristiana en la producción de Berni apela a lo trascendente de la imagen religiosa para radicar una reflexión acerca de la realidad inmediata, en un contexto histórico y social preciso. Si en los años treinta sus apropiaciones se dirigieron a la proletarización de la imagen de Cristo –“Para el Berni de los treinta politizar la iconografía cristiana es dar cuenta de la religiosidad de los sectores populares”–⁹, en su producción tardía se desplazan hacia las concepciones de un Cristo revolucionario y mártir de la lucha por la igualdad y contra la injusticia social. Desde el Cristo obrero al Cristo guerrillero y, por último, al Cristo desaparecido.¹⁰

Estas postreras visitas de Berni a las iconografías cristológicas fueron propiciadas por los trabajos murales *El Apocalipsis* y *La Crucifixión* para la capilla del Instituto San Luis Gonzaga de Las Heras en la provincia de Buenos Aires, inaugurados en junio de 1981.¹¹ El artista rosarino realizó para ellos una serie de estudios y bocetos que tuvo oportunidad de exhibir en la Sociedad de Distribuidores de Diarios, Revistas y Afines en la ciudad de Buenos Aires en abril de ese año. La exposi-

ción contó con un catálogo prologado por Ernesto Sabato que de alguna manera abonaba a la ya añeja concepción berniana del ‘nuevo realismo’ distanciado del realismo socialista. “La diferencia entre el ‘nuevo realismo’ y el ‘realismo socialista’ es la libertad. El realismo socialista es una pintura institucionalizada y por eso es dogmática”, recalca Berni en un reportaje concedido a *Clarín* en 1980.¹² En un insistente intento por desvincular su arte de la denuncia social el escritor refirió a la inquietante “visión del mundo” de Berni en términos metafísicos:

Al gran artista no le preocupa la lindura, ni siquiera la pura belleza: busca la Verdad, y la belleza resulta como resplandor de esa verdad; resplandor a menudo terrible y desagradable, como sucede cuando el artista desciende al infierno y tiene trato con los demonios. [...] Y como la palabra “metafísica” y la conciencia de la muerte que le es inherente, despiertan la irritación de ciertos sectores de la izquierda –como si el socialismo aboliera los entierros, como si la finitud temporal fuese una maniobra del imperialismo– debo agregar que me parece absurdo encasillar a Berni como pintor “social”, caracterizando su arte como un arte de denuncia. [...] En tales condiciones, es siempre insultante considerar a un artista como meramente social, pues se lo rebaja a la condición de mero cronista superficial. [...] Si no me equivoco, lo que distingue a Berni de un pintor que se limita a la anécdota es precisamente su concepción de la existencia que sentimos detrás y a través de su obra.¹³

En paralelo a la de la Sociedad de Distribuidores, que incluyó también las pinturas derivadas del tema de la crucifixión y efectuadas con independencia del proyecto mural, la mencionada exposición de Berni en la Galería Velázquez presentó las telas terminadas de *El Apocalipsis* y *La Crucifixión* junto a su *Cristo en el departamento* (1980). La combinación de estas obras tuvo resistencias y el propio párroco de la Capilla de Las Heras, Hipólito Pordomingo, llegó a ofrecer al artista una pared de la iglesia para emplazar la pintura de aquel Cristo secularizado.¹⁴ En aquella ocasión, a diferencia de la perspectiva de Sabato, las palabras del párroco señalaban:

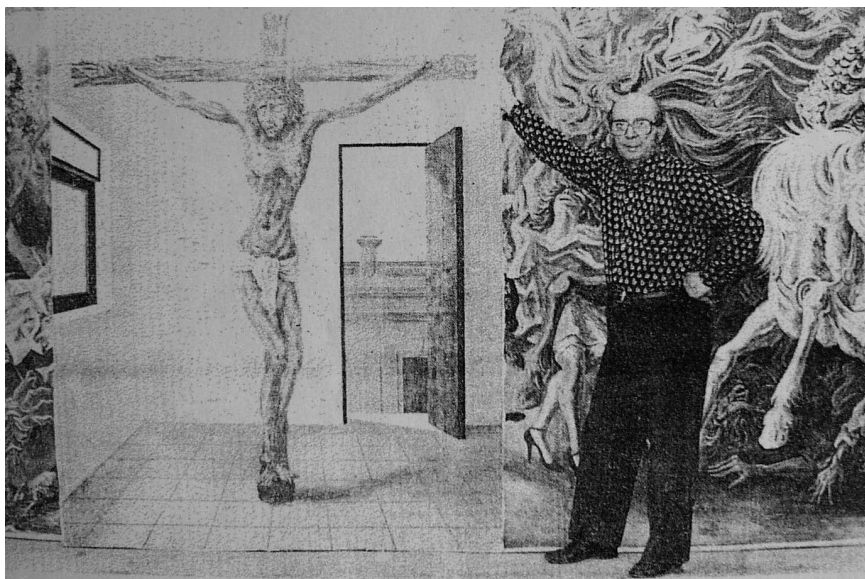
Como en la criptografía de San Juan, coexisten en el panel de Berni elementos que traducen el combate fragoroso entre valores y antivalores, actualizando en el drama contemporáneo la lucha perenne de Dios y Satanás. La línea social de Berni, tremendamente denunciadora, subyace en el choque inevitable entre la idolatría del poder, la publicidad, el dinero, la procacidad, y los flagelos del hambre, la peste y la guerra, que simbolizan respectivamente el caballo negro, el amarillo y el rojo.¹⁵

Por su parte, el mismo Berni explicaba su versión terrena del Apocalipsis –que había contado con el visto bueno del nuncio apostólico, monseñor Pío Laghi–¹⁶ como un símbolo de los males “de todos los tiempos”; no obstante en una temporalidad compleja, eran sus imágenes las que a través de ciertos elementos y escenarios se ocuparon de aquel preciso “aquí y ahora”. El pintor sostuvo:

Tiene un sentido cristiano, más humanista (donde yo pongo el acento) que místico, aunque también hay un sentido místico resumido en toda una serie de intenciones. [...] En cuanto al Cristo –añade–, está sobre la tierra, no está en el cielo, es el Cristo que ha bajado a la tierra, en medio de los hombres: yo he querido darle a las imágenes la idea del dolor humano, por el sacrificio. Pero los personajes son de todos los tiempos. Ese que está ahí del turbante –subraya– es la ley; el soldado romano, con una ametralladora, simboliza la represión, la represión de todos los tiempos; están plasmadas todas las edades, que simbolizan la sociedad, por eso están también los dormidos, o sea los indiferentes en toda sociedad, y la madre con sus hijos, con un dejo de irritación en la mirada por el drama que está sucediendo.¹⁷

Esta actualización del mensaje evangélico en clave de crítica social fue destacada por algunos críticos¹⁸ y reforzada como “imágenes para remover conciencias”¹⁹ en la lectura de otros, quienes reparaban en la contundencia de los Cristos contemporáneos y coetáneos que habían sido martirizados en distintos barrios de la ciudad y permanecían desaparecidos. Cada uno acentuaba los aspectos de las pinturas que convenían a sus interpretaciones y apreciaciones no exclusivamente centradas

en lo artístico. Los diversos textos críticos sobre estas obras respondían no sólo a enfoques desde lo estético o sobre sus valores plásticos sino que dejaban entrever diferentes posicionamientos religiosos, sociológicos y políticos. Si para la mayoría, el artista reponía en sus imágenes terrenales el infierno en el que habitaba el hombre contemporáneo, para un diario como *Convicción* –mentado por el militar represor Eduardo Emilio Massera en cuyo *staff* fueron incorporadas personas secuestradas y detenidas en la Escuela de Mecánica de la Armada–²⁰ la intención de Berni mostraba un sentido casi inverso. “Por amor al hombre, dos obras de Antonio Berni quieren traer el cielo a la tierra” fue el título elegido para una nota que destacaba los aspectos religiosos de la obra berniana en coincidencia con el mensaje evangélico del entonces papa Juan Pablo II.²¹



3. Antonio Berni en su estudio, foto ilustración artículo publicado en *Convicción*, 1981.

La foto que ilustró ese artículo tiene por fondo el gran lienzo del mural del *Apocalipsis* y por delante, al mismo Berni sosteniendo precisamente al *Cristo en el departamento*. Como si en el contexto de la gran catástrofe universal contemporánea el artista aproximase a la visión del público el particular núcleo espacial de muerte que esa tela recortaba. Un

Cristo doliente con su corona de espinas habita crucificado un interior de Buenos Aires. Lejos ya del monte Gólgota, el calvario²² se actualiza en una generación de desaparecidos y, paradójicamente, esas imágenes también son puestas en circulación de la mano de los propios partidarios de la represión. Lo cierto es que esta obra, junto a otras, como *Cristo en el garage* (1981) en la que se observa a un hombre joven crucificado en una especie de galpón donde por detrás se ubica una moto y la ventana deja ver un contexto fabril, funcionan como alegorías de la violencia sobre los cuerpos que se ejercía en los espacios de existencia cotidianos en la Argentina. [Il. 1]

Desde sus tempranos encuentros clandestinos y apartándose de la ortodoxia de la Iglesia Católica, las Madres de Plaza de Mayo habían adoptado varios símbolos cristianos. Justamente en el año 1981, firmaron un pedido ante la Conferencia Episcopal con la leyenda: “*Unidos en la Cruz de Cristo, Madres de Plaza de Mayo*”. “La referencia a la cruz de Cristo adquirió para ellas un símil de fuerza universal, del dolor de una madre ante el destino de su hijo”, señala Amigo.²³ En este sentido, el reiterado uso de las crucifixiones en Berni debería ser entendido como apelando a una religiosidad afín a un cristianismo de base que reponía a la cruz como su principal símbolo.

Al igual que en *Enigma doloroso* la figura de su *Magdalena* de 1980 viste de rojo. La mujer llora la muerte de su hombre delante de una cruz vacía y ensangrentada, casi ocupando el lugar del mártir ausente. Sobre las baldosas, un abrigo abandonado evoca un torso desnudo y mutilado en tanto permanece figurado su volumen. El perturbador juego de ausencias y presencias se acentúa con la aparición del rostro de un hombre con los ojos cerrados suspendido sobre el cielo nocturno que la puerta trasera entreabierta del cuarto deja ver.

Las desapariciones bajo la dictadura se produjeron en forma masiva entre 1976 y 1978 pero la represión continuó aun cuando la amenaza de las organizaciones armadas había cesado. El Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) fue diezmado entre 1975 y 1976 y Montoneros experimentó fuertes bajas en sus cuadros que obligaron a disminuir sus acciones mientras su conducción emigraba a México.²⁴ Tulio Halperín Donghi ha afirmado que “el régimen militar estaba de antemano dispuesto a ir más allá de lo que sus justificaciones sugerían, para hacer del desquite póstumo sobre la violencia insurreccional –que en marzo

de 1976 había sido ya sustancialmente derrotada— la ocasión de asestar un escarmiento inolvidable” a la sociedad entera.²⁵

A comienzos de 1980 se había dado a conocer el informe sobre la situación argentina de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) dependiente de la Organización de Estados Americanos (OEA). Al mismo tiempo se votó en Ginebra una resolución que establecía que “el problema de los desaparecidos constituía la violación a los derechos humanos más grave desde el Holocausto” y en octubre de 1980 se supo que el escultor y arquitecto argentino Adolfo Pérez Esquivel —fundador del Servicio de Paz y Justicia en la Argentina (SERPAJ), quien había sido detenido durante 15 meses y puesto a disposición del Poder Ejecutivo Nacional (PEN) en 1977— recibiría el Premio Nobel de la Paz por su activa participación en defensa de los derechos humanos y en la campaña internacional de denuncia del terrorismo de Estado. “La opinión, que había permanecido hasta entonces sorda a las denuncias sobre el terror pasado [...], comenzaba cautelosamente un ejercicio de recuperación selectiva de la memoria.”²⁶ Dentro de este escenario, las últimas obras de Berni pusieron en circulación la representación de sujetos victimizados o en duelo por la pérdida de seres queridos. Exhiben la configuración de espacios de incertidumbre, tanto en un nivel semántico por la apariencia, la posición y las actitudes de las figuras en estados de conmoción, como en la sintaxis espacial que combina lugares interiores y exteriores —recurso usual a lo largo de su extensa producción— en la composición de contextos domésticos donde el afuera interviene a través de aberturas en los planos de fondo o laterales.

La gran tela que Antonio Berni dejó inconclusa en 1981 muestra a una mujer desnuda, yaciente —¿muerta?— en una costa desierta —¿del Río de la Plata?— bajo un cielo nuboso iluminado por una luna llena y por el que pasa un avión, cuya presencia sugiere haberla abandonado —¿o arrojado?—. Una escena que suspende el ánimo por su carga enigmática y parece anclar en los presagios de su propia muerte. Indudablemente, su última serie de obras funciona como un legado pictórico altamente significativo en la estructura de sentimiento de la Buenos Aires de inicios de los años ochenta. Sus temas agudos y desgarradores, sus escenas trágicas en interiores urbanos, su retrato de víctimas, victimarios e indiferentes de la represión social, que se suman a la resignificación de la iconografía cristiana, articulan un duelo

simbólico en las imágenes de uno de los artistas más influyentes para la nueva generación que se perfilaba a comienzos de la década. En su figura se anclaron genealogías de las producciones que los discursos críticos promovían.

CRISIS DE CRITICIDAD. ESPÍRITU (Y DEMONIOS) DE ÉPOCA

Aquellas reflexiones vertidas por Berni sobre el estado desarticulado del medio artístico local, parecen describir un campo enajenado por el mercado y propicio para la implantación de modelos de pensamiento ajenos al circuito local. En efecto, el artista veterano de la vanguardia argentina apuntaba contra los “jóvenes” que

tratan de superar sus traumas personales, algunos con reales creaciones, pero muchos mediante el transplante personal de ideas tomadas de lejanas latitudes que, no obstante ser auténticas en los países de origen resultan aquí totalmente descabelladas. Extremistas por convicción, cargados de idealismo o de espontáneo heroísmo, caen fácilmente en la teorización sin fundamento, en el izquierdismo infantilista, en el revolucionarismo de capilla, en la libre sexología, o en la exploración de lo exótico por lo exótico, sin pensar en la necesaria relación, aunque mínima, que debe haber, para poder subsistir, entre el espíritu creador, la realidad social y la vida cotidiana del ciudadano medio. [...] La cultura, al igual que la política, en todos los tiempos, se ha dado como “el arte de lo posible”. Este “posible” no es el mismo en New York, París o Buenos Aires, dado que para la existencia de una avanzada estética, las condiciones en un país evolucionado, resultan totalmente distintas a las de cualquier otro, hundido en el subdesarrollo.²⁷

Su artículo reponía el terreno complejo de la vanguardia en momentos en que se daba la bienvenida a los impulsores de “las nuevas vanguardias”. En 1981 el teórico del arte italiano Achille Bonito Oliva²⁸ fue invitado a Buenos Aires a participar en las IV Jornadas Internacionales de la Crítica, organizadas por la Asociación Argentina de Críticos del Arte,

por entonces presidida por Jorge Glusberg. Entre los invitados extranjeros participaron también Ilse Henning y Adolph Opel de Austria; Sheila Leirner y Carlos von Schmidt del Brasil; Nelly Richard, Waldemar Sommer y Vittorio de Girolamo de Chile; Gregory Battcock y Angiola Churchill de Estados Unidos; Georges Boudaille y Marc Emery de Francia; Christos Joachimides y Joseph Kleihues venidos de la República Federal Alemana y Ángel Kalenberg y María Luisa Torrens de Uruguay. El temario de discusión incluyó los ejes: “Situación de la teoría y la crítica de arte”, “Problemática del arte hoy”, “Metodologías de la crítica” y “Le Corbusier: urbanismo y Buenos Aires”.

Desde entonces, Bonito Oliva realizó varias visitas al país durante las cuales dio conferencias en el Centro de Arte y Comunicación en las que difundía su concepción del arte de la *Transvanguardia*. En un artículo publicado en la revista *Flash Art* en 1979²⁹ el crítico había introducido este concepto para definir la producción de un grupo de artistas italianos encabezado por Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola de Maria y Mimmo Paladino. Al año siguiente los presentó en el *Aperto 80*, un sector creado dentro de la Bienal de Venecia para la exhibición de artistas emergentes, y publicó un libro de gran difusión, titulado *La transvanguardia italiana*³⁰. Allí explicitó su teoría que proponía superar la idea de progreso que se hallaba en crisis para pensar el arte contemporáneo “más allá de la vanguardia”. “El arte finalmente retorna a sus motivos internos, a las razones constitutivas de su operar”, comenzaba postulando el ensayo de Bonito Oliva organizado en cinco capítulos. Según el crítico, hasta los años setenta en el arte de vanguardia había operado el *darwinismo lingüístico*, una concepción evolucionista de la cultura. En cambio, el arte de la transvanguardia se liberaba de la coerción de lo nuevo y del seguimiento de genealogías puristas; subrayaba una nueva subjetividad del artista tanto en el placer de sus pulsiones e imaginarios privados como en el reencuentro con la materia de la pintura que superaba el primado del “ideologismo del pauperismo y la tautología del arte conceptual”.³¹ Junto al hedonismo, el *nomadismo* era la actitud básica del artista transvanguardista, entendida como posibilidad de transitar libremente dentro de todos los territorios sin ningún impedimento. Al diferenciar las nuevas producciones de las propuestas “moralistas” del arte *povera*, del minimalismo y del conceptualismo, Bonito Oliva sostenía que la obra “se